

# A fotografia nas histórias em quadrinhos sem palavras <sup>1</sup>



Barbara Postema<sup>2</sup>

**Resumo:** No processo de prover leituras detalhadas de uma variedade de quadrinhos silenciosos, este artigo considera a diferença entre imagens desenhadas e imagens fotográficas como veículos para a narrativa, traça uma variedade de formas pelas quais as fotos são remediadas nos quadrinhos e sugere várias funções narrativas pelas quais as fotografias são usadas em quadrinhos sem palavras como substitutos para o texto.

Palavras-chave: Roland Barthes; Walter Benjamin; Jess Fink; Matthew Forsythe; Megan Kelso; remediação; quadrinhos silenciosos; Shawn Tan; George A. Walker; quadrinhos sem palavras.

**Abstract:** In the process of providing close readings of a number of silent comics, this article considers the difference between drawn images and photographic images as vehicles for narrative, traces a number of the ways in which photos are remediated in comics, and suggests various narrative functions for which photographs in wordless comics are used as stand-ins for text.

**Keywords:** Roland Barthes, Walter Benjamin, Jess Fink, Matthew Forsythe, Megan Kelso, remediation, silent comics, Shaun Tan, George A. Walker, wordless comics.

## Introdução

Fotoquadrinhos ou *Fumetti* não são um gênero muito comum dos quadrinhos. Fotoquadrinhos sem palavras são ainda mais raros. Por intermédio de balões de textos e legendas, as imagens fotográficas podem ser manipuladas para funcionar como os quadros sequenciais dos quadrinhos, apesar de que, como aponta Clive Scott em *The Spoken Image*, mesmo quando arrumadas como quadros em uma história fotográfica, a fotografia ainda funciona diferentemente da imagem de um quadrinho desenhado (1999, p. 206). Mas uma vez que se extraia

das imagens fotográficas a parafernália textual dos quadrinhos, elas parecem perder a justaposição e direção sequencial que os textos verbais proporcionam e voltam a ser fotografias, ao invés de imagens narrativas<sup>3</sup>. Parece que elas não podem agir independentemente para contar histórias da maneira que as imagens desenhadas dos quadrinhos o fazem. A quase não-existência de fotoquadrinhos sem palavras (ao menos pelo que me foi possível verificar) ilustra duas coisas: ela enfatiza o potencial narrativo inerente às imagens desenhadas nos quadrinhos, que

1. Artigo originalmente publicado na revista *Image [ & ] Narrative*, v. 16, n. 2, p. 84-95, 2015. Agradecemos ao editor dessa publicação por permitir a reprodução em nossa revista.

2. Apresentou trabalhos sobre histórias em quadrinhos em numerosas conferências, incluindo as da Modern Language Association, Popular Culture Association, and o International Comic Arts Forum. Foi conferencista convidada das 5as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, realizadas em agosto de 2018. Publicou artigos nas seguintes publicações: *The Journal of Graphic Novels and Comics* e *International Journal of Comic Art*. Seu livro, *Narrative structure in comics: making sense of fragments*, de 2013, foi recentemente traduzido para o português, publicado no Brasil pela Editora Peirópolis, de São Paulo.

3. É certo que as fotografias carregam seu próprio potencial narrativo, de forma que um momento capturado em um instantâneo sugere o que ocorreu antes, ou que irá acontecer logo depois. Entretanto, devido à conexão mais direta entre o "real" e a imagem fotográfica, é mais provável que uma sequência de fotografias sugira a reconstituição de uma ação ao invés da criação de ação, que é evocada por uma sequência de imagens desenhadas.

4. Por exemplo, como eu discuti em *A estrutura narrativa dos quadrinhos*, a fotografia é um tema principal em Little's *Shutterbug Follies*, de Jason Little, no qual as fotografias terminam por proporcionar uma evidência chave para desvendar o misterioso assassinato da graphic novel (p. 108). A mais longa sequência sem palavras desta história em quadrinhos é uma série de seis quadros que representam todos os negativos expostos em um rolo de filme em uma câmara abandonada, que, uma vez revelados, cobrem a vida inteira de um homem desconhecido em seis fotografias (POSTEMA, 2013, p. 70-76).

5. 2017, p. 73.

6. 2017, p. 74.

7. Meu foco neste artigo é o uso de fotografias para avançar a narrativa em quadrinhos silenciosos. Ainda que as diferenças ontológicas entre fotografias, desenhos fotorrealistas e fotografias reais incluídos em narrativas desenhadas levantem questões interessantes, eu deixarei para enfocá-las em outra ocasião.

faz falta às fotografias, e ela mostra como é forte o caráter de “realidade registrada” da fotografia, que pode ser temporariamente descartado quando os balões de fala são acrescentados, mas ao qual a fotografia novamente retorna imediatamente após o texto ser removido. De fato, as fotografias retêm esta qualidade quando elas mesmas são desenhadas. Imagens representando fotografias (ficcionalis, imaginadas) são largamente utilizadas nos quadrinhos<sup>4</sup>. Em quadrinhos sem palavras, fotografias desenhadas são usadas precisamente por suas qualidades referenciais, e as emoções e histórias pessoais com as quais nós as dotamos, para preencher detalhes que, devido às limitações da falta de palavras, esses quadrinhos silenciosos não podem narrar de outra forma.

### 1 – Estabelecendo o que é real

Em *Camera Lucida*, Roland Barthes (1982, p. 76) argumenta que o “referente fotográfico” é diferente dos referentes de outros sistemas de representação. Ele não é uma “coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva” (1982, p. 76, tradução de Júlio Castañon Guimarães<sup>5</sup>, ênfase no original). Os pintores têm liberdade para imaginar as coisas que eles representam em suas telas, mas com uma fotografia – ao menos antes do Photoshop – nós nunca poderíamos “negar que *a coisa esteve lá*,” (BARTHES, 1982, p. 76, tradução de Júlio Castañon Guimarães<sup>6</sup>, ênfase no original) como Barthes expressa, mesmo se a fotografia é encenada e inclui roupas fantásticas e pano de fundo. Walter Benjamin defende um ponto de vista similar em sua “Brief History of Photography,” no qual ele nota o “Aqui e Agora” de velhas fotografias “com as quais a realidade [...] assinalou seu caráter pictorial por completo” (2009, p. 176). Esta qualidade das fotografias transporta-se para as imagens desenhadas de fotografias. Em uma história em quadrinhos, o mundo que é criado, a diegese, pode ser imaginário,

mas quaisquer fotografias que são parte desse mundo são entendidas como representando coisas nele existentes, coisas que são parte da diegese sejam mostradas diretamente ou não.<sup>7</sup> Esta qualidade transferível da realidade faz a fotografia um valioso instrumento narrativo em uma história em quadrinhos sem palavras. Em um gênero de quadrinhos no qual as coisas só podem ser contadas quando são mostradas, a exposição – ou seja, os elementos relevantes da história de fundo a ver com a configuração, por exemplo – só é possível ao acrescentar detalhes às imagens e esperar que leitores atentos irão gastar seu tempo para considerar a informação. Algumas das formas narrativas mais simples das fotografias em quadrinhos silenciosos sublinham esta função expositiva: fotografias formais, emolduradas de uma família são utilizadas regularmente para estabelecer, sem palavras, as conexões que existem entre certos personagens na história, estejam eles presentes ou não nos arredores imediatos.

### 2 – Fotos de família

*Amazing Spider-Man*, número 39, contém uma história chamada “Meanwhile...”, que faz parte do “desafio” ‘*Nuff Said*, pelo qual os criadores da Marvel eram convidados a produzir uma história isolada sem palavras para a série em que estavam trabalhando. Esta história alterna entre os pontos de vista de Mary Jane, Tia May e Peter Parker, um “enquanto isso” não-falado conectando a série. A página final da história reúne as três linhas de enredo em quadrinhos que mostram Peter e Tia May jantando juntos, Mary Jane dormindo, Tia May lendo na cama, e finalmente Peter dormindo em sua própria cama. Esses quadros são conectados por fotografias no fundo de cada quadrinho: a sala de jantar tem quadros emoldurados de Tio Ben e também de Peter e Mary Jane como um casal no quadro lateral. Tia May tem essas mesmas fotos no seu criado mudo. Enquanto isso, Mary Jane

também tem uma fotografia emoldurada dela mesma e Peter ao lado de sua cama, enquanto o criado mudo de Peter mostra uma revista com a foto de Mary Jane na capa. Essas fotografias repetidas mostram a conexão que existe entre esses três indivíduos: a perda de tio Ben ainda é duramente sentida tanto por sua mulher como por seu sobrinho, como Peter e Tia May se esforçam para estar juntos um do outro, e que, apesar de não estarem mais juntos como um casal nesse momento, fortes ligações ainda existem entre Peter e Mary Jane, e como eles sentem falta um do outro mas não conseguem se aproximar.

As fotografias também servem para sublinhar a presença de pessoas amadas ausentes no quadrinho que a Marvel fez em tributo aos primeiros que atenderam à chamada para o 9/11. Em *Um momento de silêncio*, várias histórias usam retratos de família em suas ambientações. Em “Dia doentio”, uma mulher abraça-se à fotografia de seu marido junto com seus filhos, ao mesmo tempo em que assiste à cobertura do World Trade Center na TV, sabendo que, como um membro do Departamento de Bombeiros de Nova York, seu marido estará lá. Em “Periferia”, discretos retratos de família incluídos como parte do ambiente na primeira e na última páginas da história – um na porta da geladeira e outro na televisão – acentuam uma família indo dos conflitos diários ao pânico e ao alívio extremo, quando nos últimos três quadrinhos é revelado que o marido não tinha conseguido ir trabalhar a tempo e como resultado não estava nas Torres Gêmeas quando elas foram atingidas pelos aviões. O quadro final de “Periferia” contrasta o abraço de uma família que havia sido reunida contra todas as expectativas com a tela de televisão que ainda mostra uma imagem das torres em chamas. Sobre o aparelho de TV há uma fotografia emoldurada dessa mesma família. Esta fotografia, como um eco da fotografia da porta da cozinha na primeira página, mostra (talvez um

pouco sentimentalmente) que apesar das discussões essa família é definida por sua identidade como família. Ela também contrasta esta história implicitamente com a história “Dia doentio”. A família na fotografia em “Periferia” ainda está completa: todos os membros da família na fotografia estão juntos em sua sala de estar. A foto do pai e seu filho com equipamento de futebol em “Dia doentio” tornou-se um memorial ao final dessa história: enquanto o filho ainda está lá para lamentar, o pai se perdeu quando as torres despencaram.

### 3 – Prendendo-se ao passado

Este aspecto de luto é para Barthes outro ponto chave das fotografias, sua habilidade para mostrar os mortos quando eles ainda estavam vivos. Ele chama a pessoa ou coisa que foi fotografada de Espectro, “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”. (1982, p. 9, tradução de Júlio Castañon Guimarães<sup>8</sup>) Fotografias de pessoas que já morreram representam o paradoxo de mostrar alguém que está tanto vivo quanto morto, e depois da morte de sua mãe, Barthes se volta propositalmente para a fotografia dela de modo a encontrá-la novamente. (1982, p. 67) A função de luto da fotografia é usada explicitamente na história em quadrinhos *Krokodilstaden*, de Knut Larsson. O caçador de crocodilos que é o protagonista desta história pós-apocalíptica tem uma fotografia de uma mulher bonita, mas de aparência triste em sua parede, tendo à sua frente um recipiente em forma de taça que parece com um relicário, talvez uma urna. A presença desses objetos juntos indica que o caçador perdeu alguém importante para ele, como uma amante ou até mesmo uma esposa, e que ele ainda sente sua falta. De fato, outra fotografia no quarto mostra ele e esta mulher juntos. A fotografia no quarto é mostrada somente como um detalhe no ambiente, mas é ainda assim significativa

8. 2017, p. 15-16.

9. Veja Postema, "Following the Pictures: Wordless Comics for Children" (p. 316-317), para uma discussão mais longa de *The Arrival* e seu uso da imagem fotográfica.

em seu contraste com as ações que ocorrem no quarto, uma vez que o homem está dividindo sua cama com uma mulher crocodilo que ele pegou mais cedo naquele dia. A presença de sua falecida esposa agora se torna literal, o Espectro da fotografia tornando-se um espectro, na medida em que mais ou menos no meio da história o espírito da mulher é mostrado emergindo da urna, liberto por sua fotografia, após o que ela ciumentamente se decide a interferir no novo relacionamento do caçador.

O retrato de pessoas amadas, seja mantendo um memorial aos saudosos falecidos ou somente como uma lembrança de amigos e família temporariamente ausentes, é uma importante função das fotografias nas histórias em quadrinhos sem palavras e é frequentemente utilizada. Os relacionamentos familiares são frequentemente uma parte importante das personalidades dos protagonistas, e fotografias em carteiras ou emolduradas em paredes são uma versão abreviada para estabelecer a presença de tais pessoas nas vidas dos personagens. Uma história de Gutsman sobre a relação atribulada do herói com seus pais começa e termina com um quadro mostrando o herói como uma criança, entre seus pais sorridentes (KRIEK, 1998, p. 3 e 9). Tudo é reconhecível por suas onipresentes máscaras de herói, baseadas na máscara do Spirit, de Will Eisner. Na história em quadrinhos *steampunk* erótica *Chester 5000*, fotografias são utilizadas para mostrar a mudança dos interesses românticos dos principais personagens. Um marido puritano constrói um robô, Chester, para atender aos desejos de sua esposa. No início, a mulher está relutante, mas quando ela descobre seu retrato na cavidade do coração do robô, ela entende sua devoção e se entrega. (FINK, 2011, p. 17) Quando algum tempo depois o marido a vê colocando um retrato dela mesma e Chester dentro da cavidade do coração do robô (FINK, 2011, p. 58), ele é tomado pelo ciúme, remove a capacidade do robô de sentir amor e o vende. Novamente as

fotografias são usadas para estabelecer os laços emocionais entre indivíduos que conduzem a narrativa.

Em *The Arrival*, de Shaun Tan (2007), uma foto familiar do protagonista da narrativa com sua mulher e filha é uma das poucas possessões pessoais que ele é capaz de trazer com ele quando imigra para uma terra nova e fantástica<sup>9</sup>. A inclusão repetida da imagem da fotografia mostra o quanto o homem sente falta de sua família, e que eles estão constantemente em sua mente. Para o leitor, a foto que ele contempla frequentemente, também implica a motivação que o leva a deixar sua família por tanto tempo quando, perto do fim do livro, eles são reunidos novamente em uma vida melhor em seu novo país. Esta narrativa familiar não é a única linha narrativa em *The Arrival* apoiada pela função das fotografias. As histórias de vários outros imigrantes amigos do protagonista são contadas em imagens que explicitamente evocam o aparecimento de fotografias, por meio de suas molduras, a forma como suas bordas são desenhadas, e suas dobras e pontas amassadas. Essas fotografias desenhadas não representam fotografias reais, mesmo com a diegese, mas são mais o retrato de memórias de atrocidades em seus países natais, de pessoas agora seguramente assentadas em sua nova terra. A representação dessas memórias como fotografias lhes dá uma função documentária, um peso de evidência que explica a importância das oportunidades que essas pessoas tiveram para começar uma nova vida. Florian Gross (2013) aponta para a natureza transnacional da narrativa de *The Arrival*, que reúne indivíduos de muitos e diferentes países fictícios do "velho mundo" em uma nova terra fantástica, e finalmente evoca as experiências históricas reais da imigração ao criar referências explícitas a relatos históricos e fotográficos, por exemplo dos processos de imigração australianos e da Ilha de Ellis, o principal portal aos Estados Unidos para os migrantes europeus no início do século 20.

Uma outra importante função comum das fotografias é como um instrumento de identificação em documentos oficiais como passaportes e cartas de motorista que contêm fotografias. *The Arrival* é em parte a narrativa da imigração de massa, com pessoas de muitos países diferentes chegando ao novo mundo, e inspeção e identificação como uma parte deste processo. À sua entrada no porto, o protagonista recebe papéis de identificação, possivelmente algum tipo de permissão de residência, e o livro o mostra acolhendo vários outros recém-chegados por meio de seus papéis de identidade compartilhados. Vários outros quadrinhos sem palavras empregam esta função de identificação das fotografias para impulsionar suas narrativas. Em “Jour de Neige”, Boulet (2013) mostra o protagonista com um caderno detalhado que inclui imagens da cabeça de suas vítimas intencionais, como em um dia de neve ele sai em uma busca para encontrar todos aqueles que de alguma forma o feriram no passado e bombardeá-los com bolas de neve. Depois de ter acertado seu atormentador de infância com uma bola de neve no rosto (2013, p. 9), e enterrado um medíocre professor da escola básica em um monte de neve (2013, p. 11), ele tira um instantâneo rápido de cada um para ter um registro de sua vingança. O encontro com uma vítima pretendida se transforma em uma reunião morna, mas as fotografias na sua “parede da vitória” causam sua queda

quando ela descobre que ela teria sido um alvo. (2013, p. 24) A “lista negra” fotográfica nesta história em quadrinhos silenciosa é efetiva ao juntar os flashbacks de afrontas sentidas pelo personagem principal, com sua atual tendência para a vingança. Thomas Ott (2011) usa a fotografia da mesma forma para identificar o alvo de um assassino contratado em sua história sem palavras “Washing Day” (2011, p. 137), mas, como é de se esperar nas sombrias narrativas de Ott, o assassinato não ocorre da forma como o matador tinha planejado. (2011, p. 150)

#### 4 - Desenhando fotografias

Enquanto nos exemplos anteriores as fotografias facilitavam as narrativas dos quadrinhos sem palavras ao prover plano de fundo e conexões entre os personagens nessas histórias, existe também um número de quadrinhos silenciosos onde as próprias fotografias conduzem a história. A contribuição de Megan Kelso (1999) para a antologia de quadrinhos sem palavras *Comix 2000* é estruturada em volta de fotos que a família tirou durante uma viagem de caminhada (Fig. 1). Enquanto os quatro membros da família olham os slides tirados durante suas férias, o espaço entre os slides é preenchido com quadros mostrando as recordações pessoais dos vários membros da família sobre a viagem, incluindo os insetos e as bolhas nos pés (1999, p.864), mas também uma sessão familiar de contemplação das estrelas. (1999, p. 866)

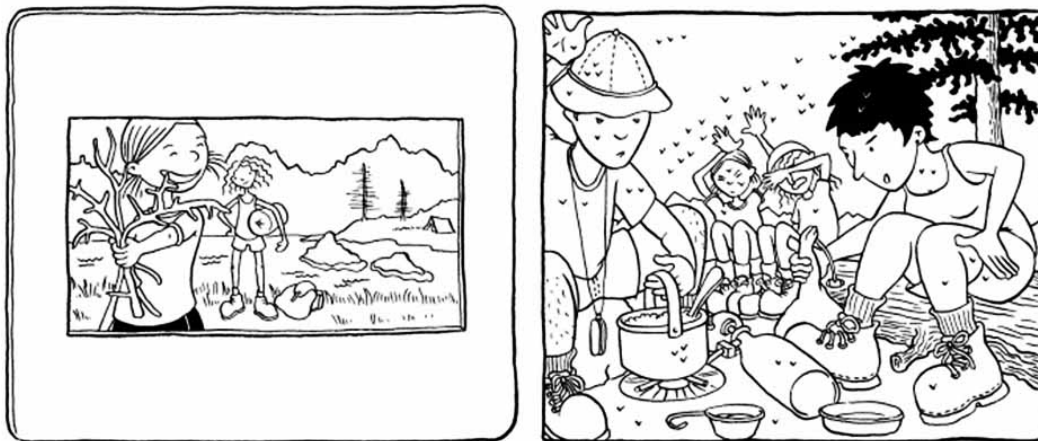


Figura 1 – Fotos familiares da caminhada da família Kelso.  
Fonte: Usada com a permissão da artista.



As imagens fotográficas tiradas durante a caminhada mostram somente uma pequena parte da viagem, aparentemente os momentos mais divertidos e pitorescos. Em contraste com a realidade às vezes desconfortável da caminhada, estas imagens podem surgir como irônicas, mas elas são também uma forma de trazer de volta à mente alguns dos pontos altos das férias que não puderam ser capturados em filme, tais como um sentido de preenchimento que vem de conquistar o topo de uma montanha e a vista sublime do céu noturno estrelado.

Em *Flotsam*, livro ilustrado de David Wiesner (2006), as imagens de um rolo de filme descoberto em uma antiga e misteriosa câmera dentro da água conta a história das viagens da câmera, tanto através do espaço como do tempo. As fotografias mostram os lugares mágicos sob a água que a câmera conseguiu capturar graças às criaturas marinhas que a operavam. O rolo de filme revela a história da câmera: a primeiríssima fotografia mostra a última criança que encontrou a câmera, segurando uma foto do garoto no rolo anterior, e assim por diante, criando uma *mise en abyme* de crianças segurando fotografias que chegam até a primeiríssima criança no início do século 20 que primeiro colocou um filme na câmera e a jogou no oceano. O jovem garoto de *Flotsam* põe um novo filme na câmera, tira sua própria foto, e joga a câmera de volta no mar. A narrativa aqui é contada em grande parte por meio de ilustrações de página inteira que representam as imagens fotográficas da câmera, com seções intercaladas que mostram as ações do garoto que encontrou o instrumento.<sup>10</sup>

*Ojingogo*, de Matthew Forsythe, apresenta uma outra criança com uma câmera. A pequena garota na história é mostrada tirando fotos que a câmera fornece já impressas, de forma que ela pode colocá-las em seu álbum de fotografias. Quando a garota e sua câmera são separadas, a única

pista para sua localização é uma fotografia esquecida pela câmera, tirada quando ela estava sendo apanhada por uma criatura estranha. Com esta foto como seu ponto de partida, a garota consegue rastrear a sua câmera, que parece ter esquecido quem ela é e que ao invés disso tenta atacá-la. Entretanto, no momento em que a criatura que roubou a câmera está quase agarrando a menina, a câmera se lembra da última foto que tirou para ela e recupera sua memória. Assim, eles se reúnem, mais uma vez tirando juntas fotos das criaturas interessantes no estranho mundo que ela habita. A câmera é uma presença viva em *Ojingogo*, mas suas imagens também funcionam para estruturar e dar suporte à narrativa. Boulet (2013) usa as fotografias de maneira similar em sua história em palavras “Sirènes,” proporcionando uma estrutura externa para a narrativa como uma alternativa para a narração em legendas que não podem ser empregadas nos quadrinhos silenciosos. No segundo quadro de “Sirènes,” Boulet mostra um homem tirando uma fotografia de si mesmo e o impressionante peixe que ele acabou de pegar, usando a função timer de sua câmera (2013, p. 67). A última página da história, inclusive, contém somente a imagem dessa mesma tomada, colocada contra um fundo negro (2013, p. 89). A imagem está agora imbuída de ironia, mostrando a inocência perdida do homem, que no momento de tirar a foto ainda não se havia dado conta do malfadado curso dos eventos que havia colocado em movimento quando pegou seu peixe.

## 5 – Interações fotográficas

*Le bonhomme au chapeau* (OTTO, 2005) é um exemplo da incomum história em quadrinhos sem palavras que contém fotografias reais. Nessa história levemente confusa onde o homenzinho do chapéu do título fica sendo enviado a habitar a sala de controle das cabeças de várias pessoas para dirigi-las, as fotos são integradas de uma forma metaficcional, mostrando um outro

10. Para uma discussão sobre as formas como este livro ilustrado funciona como uma história em quadrinhos, veja “Seguindo as figuras”, de Postema (2013, p. 319-320).

mundo ou dimensão onde o homenzinho com o chapéu é enviado para dirigir os movimentos de um indivíduo.<sup>11</sup> Neste caso, as fotografias mostram o próprio quadrinista, e o homem com o chapéu que dirige suas mãos enquanto ele está criando a história em quadrinhos que nós estamos lendo. A história em quadrinhos usa numerosas técnicas para mostrar os mundos diferentes em que o homem com o chapéu entra, cada um diferenciado por seu modo particular de representação. A maioria é baseada em diferentes estilos de quadrinhos, alguns mais realistas que o mundo do homenzinho, alguns em estilo mangá, e alguns com sombreamento *screen tone*. As fotografias em preto e branco do quadrinista acrescenta um outro estilo de representação, e o último mundo em que o homenzinho entra é o mais “realista”, representado por fotografias coloridas em papel lustroso, que também não empregam o *leiaute de grade* em quadros e sarjetas. Ele tenta sequestrar a mulher que, nos quadrinhos dos quais ele escapa, é mostrada lendo, e aqui as imagens fotográficas implicam que o homenzinho com o chapéu escapou de outras existências arregimentadas para o mundo “real”. A última imagem mostra a sua figura desenhada em preto e branco em uma fotografia de uma praia, próximo a uma mulher que ele tenta operar. O operador destinado para a mulher, um personagem de quadrinhos em cores, está ao seu lado; assim, aparentemente, eles acharam uma forma de trabalhar juntos. Nesta história em quadrinhos, as fotografias não trabalham como uma referência ou para estabelecer relações, mas funcionam como um modelo de representação para indicar outros mundos paralelos possíveis, dentre muitos.

Algumas vezes os quadrinhos corrigem fotografias existentes. As fotografias histórias da Ilha Ellis e as ruas de Nova York que Shaun Tan (2007) adapta em *The Arrival* são a um exemplo disso. Tais imagens tão

conhecidas acrescentam um sentido de memória histórica: a referência à Ilha Ellis em *The Arrival* torna explícito que a imigração não é uma experiência nova ou incomum mas que determinou a história e sociedade em muitos lugares, incluindo os Estados Unidos e a Austrália, o país natal de Shaun Tan. Este tipo de imageria, que mistura imagens jornalísticas ou de reportagem em uma *diegese* que pode ou não ser ficcional, também desempenha um papel no trabalho mais recente de George A. Walker (2014), *The wordless Leonard Cohen Songbook*, e também em seu trabalho anterior, *The Life and Times of Conrad Black* (WALKER, 2013). Os romances em xilogravura de Walker celebram e continuam a tradição das narrativas em xilogravura engajadas do início do século 20, tais como aquelas de Frans Masereel e Lynd Ward, mas eles são decididamente atuais em seus temas e escolha de imagens, muitas das quais são baseadas em fotografias. Os textos de Walker somente contêm um quadro por página, um formato em que seu trabalho imita os romances xilográficos originais. Entretanto, como muitas de suas imagens são *close-ups* e retratos de seus famosos sujeitos, o simples formato de quadro também evoca o álbum de fotografias. A diferença é que nos textos de Walker estas imagens são ordenadas cuidadosamente para construir uma narrativa explícita da vida de seu sujeito, uma teleologia em um álbum de fotografia sempre tende somente a ser sugerida.

Em sua introdução a *The wordless Leonard Cohen Songbook*, Norman Ravvin menciona “a câmera” que capturou Cohen durante vários anos. Ele chama a atenção para uma antiga entrevista à CBC TV com Adrienne Clarkson, e segue em frente afirmando que no correr dos anos “a câmera e a pessoa que a empunhava se tornaram mais cordiais” (2014, p. 14). Seja em relação à TV ou à imprensa, a câmera é um fantasma que está presente no livro de Walker. Muitas das imagens

11. Em “When photographs aren’t quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le Photographe*,” Nancy Pedri (2011) aponta os diferentes modos de comunicação entre imagens de quadrinhos e fotográficas (parágrafo 16), mesmo quando os dois formatos estão trabalhando junto (parágrafo 4). Na *graphic novel Le Photographe* (O fotógrafo), os quadrinhos e fotografias são utilizados lado a lado para levar uma narrativa que é, em grande medida, sobre as situações em que essas fotografias foram tiradas. Em *Le bonhomme au chapeau*, o processo de produção das fotografias incluídas é omitido, até mesmo mais do que a produção de quadrinhos: o livro humoristicamente mostra fotografias do quadrinista criando a história em quadrinhos em questão, enquanto as imagens fotográficas simplesmente “são”.

no livro, especialmente aqueles do próprio Cohen, são reconhecidamente baseadas em fotografias icônicas do homem. O resultado da fama é tal que ainda que possamos nunca ter encontrado a pessoa, nós reconhecemos sua imagem em suas fotografias, seja em capas de álbuns ou na imprensa. Mas nas xilogravuras de Walker, a câmera não está mais lá. O artista resumiu as imagens: entre seus olhos e suas mãos, as imagens foram transformadas, e o que resulta quando os blocos de bordo canadense cortados na transversal de Walker são impressos nas páginas é a visão de Cohen, não mais a da câmera ou a do fotográfico original. Das oitenta xilogravuras no livro, algumas mostram objetos, símbolos, ou pessoas que tiveram um papel formativo na vida de Cohen,

mas a maioria mostra o próprio Cohen, seja isolado ou com algum outro artista ou pessoa de significação (Fig. 2). Walker mistura documentário e ficção, criando suas imaginadas imagens da vida pessoal de Cohen para completar as imagens públicas baseadas nas fotografias que os fãs de Cohen estarão acostumados. Das oitenta xilogravuras de Walker, mais de sessenta incluem o rosto de Cohen. Parece como que um certo tipo de devoção envolve o processo trabalhoso de cortar e raspar a madeira tantas vezes seguidas para fazê-la parecer com Cohen, e pode-se imaginar se esta face não ficou enraizada em Walker ou na memória sensorial de suas mãos no processo, enquanto ele traduzia as fotografias de Cohen em área de preto e branco do bloco de madeira de impressão.



Figura 2 - George A. Walker, *The Wordless Leonard Cohen Songbook* 87 © 2014 George A. Walker.  
Fonte: Utilizada com a permissão do artista.



## 6 – Fazendo cópias

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin discute a diferença em valor cultural e valor de exibição da fotografia e da obra de arte. A fotografia, com sua reprodutibilidade infinita, tem valor de exibição, enquanto a obra de arte, com a aura de seu criador original, retém valor cultural. Entretanto, em “Brief History of Photography,” Benjamin nota quão mais facilmente a arte “pode ser aproveitada em uma fotografia do que na realidade” (2009, p. 188), permitindo na realidade que as pessoas entendam melhor a arte. Além disso, existe o já mencionado efeito de velhas fotografias no observador, de acordo com Benjamin, a qualidade do “Aqui e Agora” de um rosto em uma fotografia, o “ainda real” de uma pessoa que há muito tempo envelheceu ou mesmo morreu (2009, p. 175). As imagens talhadas de Walker equilibram estas qualidades. Ele tirou fotografias e as refez com um valor cultural, introduzindo-lhes uma aura ao deixar o traço da mão do artista, ainda que a xilogravura é também a primeira forma de verdadeira reprodução mecânica como Benjamin destaca (1969, p. 218). Ainda, estas imagens também retêm algo do “Aqui e Agora”, o misterioso vislumbre de uma pessoa que não existe mais dessa forma.

A arte de Walker é uma forma de remediação. Ele faz imagens fotográficas e as traduz em um outro meio. As imagens são ainda reconhecíveis das fotografias, mas elas também se tornaram suas próprias imagens. Em *The Wordless Leonard Cohen Songbook*, isto implica uma intimidade com o tema, um traçado e retraçado de tipo Zen do rosto de Cohen que parece apropriado para o poeta venerável e músico que notoriamente se converteu ao Budismo. Na leitura de *The Life and Times of Conrad Black*, essa interpretação de transformar imagens fotográfica em xilogravuras impressas em preto e branco assentam menos confortavelmente. Conrad Black é uma figura mais controvertida, e

devido à natureza de seu processo artístico, o trabalho de Walker parece ser tanto sobre seu relacionamento com seus assuntos fotográficos como com os assuntos em si.

Como com *The Wordless Leonard Cohen Songbook*, a biografia sem palavras de Conrad Black é em larga medida baseada em imagens fotográficas familiares. No caso de Black, muitas destas fotografias vieram de artigos de jornais e revistas sobre ele, alguns a ver com sua ascensão ao poder como um magnata da mídia, uma figura muito pública ele mesmo, mas muitas das mais memoráveis imagens midiáticas de Black, para varias mídias, tiveram a ver com sua derrocada, quando ele caiu em desgraça e foi submetido a um julgamento, e eventualmente passou algum tempo na prisão. Em “Cosmopolitan suspicion: comics journalism and graphic silence,” Georgiana Banita compara os intermitentes quadros sem palavras de exemplos de outra forma de quadrinhos híbridos verbo-visuais do jornalismo em quadrinhos com as fotografias: “Imagens estáticas em última instância cedem o lugar de testemunha em primeira mão para o leitor – de maneiras que eles compartilham mais com fotografia de guerra que com literatura” (2013, p. 50)<sup>12</sup>. Ela sugere que existe uma objetividade nesses quadros, como se eles fossem menos mediados por seus criadores. As imagens silenciosas de Walker fazem a trajetória oposta. Elas são baseadas em fotografias, mas perderam objetividade por terem sido re-imaginadas por Walker. As xilogravuras reduzem a vida de Conrad Black a um preto e branco total, sem escalas de cinza que nós encontramos em fotografias em preto e branco. No entanto, enquanto a arte de Walker elimina o tom de cinza, a narrativa que ele constrói nessas xilogravuras permite o retorno do cinza, uma vez que o texto abre espaço para a ambivalência moral que parece ter sido tão importante nas decisões comerciais de Black. A versão de Walker de Conrad Black recebe alguma forma de redenção, uma vez que o mostra mudado pela prisão e reunido com sua esposa.

12. O uso ocasional de Banita do descritor “estática” para esses quadros silenciosos é de alguma maneira problemático, uma vez que atribui uma falta de movimento a esses quadrinhos, além de uma falta de som, que é de forma algum um pré-requisito para quadros silenciosos, e menos ainda para histórias em quadrinhos silenciosas.

## Conclusão

As técnicas e sequências criadas com o uso de e referência a fotografias desses quadrinhos silenciosos não são peculiares somente aos quadrinhos sem palavras; elas podem ser, e frequentemente são, empregadas tão facilmente em quadrinhos convencionais que usam texto em balões e legendas. No entanto, nos quadrinhos silenciosos, estas fotografias carregam o peso total dos processos pelos quais as imagens criam narração. Em alguns casos, a informação chave para a narrativa está contida nas fotografias que são desenhadas como parte do fundo imagético, enquanto em outros exemplos as referências a fotografias históricas do mundo real acrescentam profundidade e significado às figuras desenhadas. Uma importante função significativa da fotografia é dizer que a coisa representada ou pessoa realmente existiram, e a fotografia retém este poder mesmo quando ela mesma é somente desenhada. Qualquer coisa mostrada em fotografias destes quadrinhos sem palavras se torna parte da diegese e é nos oferecida como potencialmente importante em relação à narrativa, mas cabe aos leitores notar isso e extrair esses relacionamentos.

## Referências

- BAGLEY, Mark, et al. *A moment of silence*. New York: Marvel Comics, 2002.
- BANITA, Georgiana. Cosmopolitan suspicion: comics journalism and graphic silence. In: DENSON, Shane; MEYER, Christina; STEIN, Daniel (ed.). *Transnational perspectives on graphic narratives*. London: Bloomsbury, 2013. p. 49-65.
- BARTHES, Roland. *Camera lucida*. New York: Hill and Wang, 1982. (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.).
- BENJAMIN, Walter. Brief history of photography. In: BENJAMIN, Walter. *One-Way Street and Other Writings*. London: Penguin, 2009. p. 172-192.
- \_\_\_\_\_. *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.
- BOULET. *Notes 8: Les 24 heures*. France: Delcourt/Shampooing, 2013.
- DENSON, Shane; MEYER, Christina; STEIN, Daniel (ed.). *Transnational perspectives on graphic narratives*. London: Bloomsbury, 2013.
- FINK, Jess. *Chester 5000*. Marietta, GA: Top Shelf, 2011.
- FORSYTHE, Matthew. *Ojingogo*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2008.
- GROSS, Florian. Lost in translation: narratives of transcultural displacement in the wordless graphic novel. In: DENSON, Shane; MEYER, Christina; STEIN, Daniel (ed.). *Transnational perspectives on graphic narratives*. London: Bloomsbury, 2013. p. 197-210.
- KELSO, Megan. No title. *Comix 2000*. France: L'Association, 1999. p. 863-866.
- KRIEK, Erik. *Gutsman Comics*. Amsterdam: Oog & Blik, n.II, 1998.
- LARSSON, Knut. *Krokodilstaden*. Stockholm: Kartago Förlag, 2008.
- OTT, Thomas. *R.I.P.: Best of 1985-2004*. Seattle: Fantagraphics, 2011.
- OTTO, T. *Le bonhomme au chapeau*. Poitiers, France: Éditions FLBLB, 2005.
- PEDRI, Nancy. When photographs aren't quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le Photographe*. *ImageText* v. 6, n. 1, 2011. Disponível em: [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6\\_1/pedri/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_1/pedri/). Acesso em: 07 jan. 2019.
- POSTEMA, Barbara. Following the pictures: wordless comics for children. *Journal of Graphic Novels and Comics*, v. 5, n. 3, p. 311-322, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2014.943541>. Acesso em: 07 jan. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Narrative structure in comics: making sense of fragments*. Rochester: RIT Press, 2013. (*Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2018).
- SCOTT, Clive. *The spoken image: photography and language*. London: Reaktion, 1999.
- STRACZYNSKI, Michael (writer),

ROMITA JR, John. (pencils), and HANNA, Scott (inks). "Meanwhile... (Amazing Spider-Man n. 39). *'Nuff Said*. New York: Marvel Comics, 2002.

TAN, Shaun. *The arrival*. New York: Arthur A. Levine Books/ Scholastic, 2007.

WALKER, George A. *The wordless Leonard Cohen songbook*. Erin, ON: The Porcupine's Quill, 2014.

\_\_\_\_\_. *The life and times of Conrad Black: a wordless biography*. Erin, ON: The Porcupine's Quill, 2013.

WIESNER, David. *Flotsam*. New York: Clarion, 2006.