

A COLAGEM EM MAUS E À SOMBRA DAS TORRES AUSENTES, DE ART SPIEGELMAN

COLLAGE IN MAUS AND IN THE SHADOW OF NO TOWERS, BY ART
SPIEGELMAN

Camila Figueiredo¹
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise da técnica de colagem nos quadrinhos do artista Art Spiegelman, especificamente em *Maus* (1973-1991) e em *À sombra das torres ausentes* (2004). Através do exame das duas obras, pode-se dizer que, em Spiegelman, a colagem é, ao mesmo tempo, uma prática intertextual e intermidiática, uma vez que diversas mídias são utilizadas nesse procedimento. Este artigo busca demonstrar a diferença no uso da colagem em cada uma das obras, chegando, na última, a designar mais um procedimento poético que uma técnica com simples intenção realista, de utilização do objeto colado em seu sentido puramente denotativo.

PALAVRAS-CHAVE

Colagem, Art Spiegelman, intermedialidade

Nenhum texto está isento de referências. Para Julia Kristeva, todo texto se constitui como um mosaico de citações. Para Roland Barthes, todo texto pode ser considerado um intertexto. A investigação das relações entre os textos sob o prisma da intertextualidade, da maneira como foi postulada por Kristeva e Barthes, ampliou a noção de texto, considerando como tal os mais variados objetos culturais, até mesmo aqueles pertencentes a outros sistemas semióticos. Com a inclusão de outros objetos culturais, há um descentramento do lugar hegemônico antes ocupado pela literatura, bem como uma ampliação do escopo dos estudos comparatistas, que passam a englobar as relações entre a literatura e as outras mídias.² Especialmente em nossa época, em que predomina a cultura da imagem, essa posição se torna essencial.

¹ camilafig1@gmail.com

² Utilizo o termo “mídias” em virtude da dificuldade de definição e do julgamento de valor implícito na palavra “artes” (ver CLÜVER. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos). O estudo das relações entre as mídias – a intermedialidade – parte da ideia de intertextualidade, propondo que todo texto é midiático e possui em seu cerne interações e interferências de outros textos. Neste sentido, a intermedialidade se refere “às relações entre mídias, às interações e interferências midiáticas”, podendo ser um fenômeno intrínseco a uma mídia (como no caso das histórias em quadrinhos, que possuem em seu cerne a imagem e o texto) ou extrínseco (na transposição de uma mídia para outra, como as romantizações e as adaptações fílmicas) (RAJEWSKY. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, p. 51).

Como nos alerta Tânia Carvalhal, a concepção do texto pelo viés da intertextualidade deve nos fornecer uma postura crítica, a fim de questionarmos as razões pelas quais textos anteriores estão sendo relidos e quais novos sentidos lhes estão sendo atribuídos. Afinal, “toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor”.³ Do mesmo modo, é importante considerar as relações intermediáticas que podem estabelecer-se, uma vez que essa releitura pode se dar por meio de outras mídias. A retomada de textos anteriores pode se realizar através de vários procedimentos literários e plásticos, dentre os quais está a colagem. Com sua origem comumente associada aos *papiers collés* (papéis colados) cubistas, a colagem pode ser considerada uma das formas de manifestação da intertextualidade, sinônimo de citação e intertexto, como nos lembra Márcia Arbex.⁴ É também uma forma intermediática, quando aproxima textos pertencentes a diferentes mídias.

Este trabalho pretende discutir o procedimento de colagem nos quadrinhos do artista Art Spiegelman. Em *Maus* (1973-1991), única história em quadrinhos a ganhar o prêmio Pulitzer, Art Spiegelman relata o sofrimento dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial a partir do testemunho de seu pai, um sobrevivente da guerra, utilizando fotos, mapas e croquis que rompem o enquadramento e o traço típico da narrativa quadrinizada. Todos os personagens nesse relato biográfico são retratados como animais, de acordo com sua nacionalidade. Em *À sombra das torres ausentes* (*In the Shadow of No Towers*) (2004), Spiegelman relata o fatídico dia 11 de setembro de 2001, enfocando a reação de seus familiares e analisando as consequências desse episódio na vida dos americanos. Nesse livro-prancheta, folhas de jornais, pôsteres e propagandas de revistas são “colados” na página, muitas vezes se sobrepondo às imagens desenhadas pelo autor. Uma vez que diversas mídias são utilizadas nas colagens das duas obras, pode-se dizer que, em Spiegelman, a colagem, além de intertextual, é também intermediática.

Analisando a prática da colagem, buscarei identificar as relações que se estabelecem em sua utilização na mídia dos quadrinhos e, especificamente, em Spiegelman. Para isso, faz-se necessário compreender as escolhas envolvidas no recorte dos fragmentos, os modos de acomodação e os efeitos dessa reescrita, em sua relação com outros textos e como apropriação destes. Ao final deste ensaio, pretendo demonstrar que há uma diferença no modo como Spiegelman utiliza a técnica em *Maus* e em *À Sombra das torres ausentes*, chegando, nesta última, a designar mais um procedimento poético do que uma técnica com simples intenção realista.

A COLAGEM COMO PROCEDIMENTO

Como um procedimento intertextual e intermediático, a colagem nos remete à citação, pois nela estão presentes os mesmos atos de recorte de um texto e sua inserção em outro. Em ambos os casos, trata-se de textos compostos de fragmentos anteriores; ambos envolvem os processos de escolha do trecho a ser extraído e de sua acomodação em um novo texto, adquirindo novos significados. Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon se refere à citação através da ação de recortar e colar, do manuseio da tesoura e da cola – técnicas e objetos que também caracterizam

³ CARVALHAL. *Literatura comparada*, p. 53.

⁴ ARBEX. *Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem*, p. 210.

o procedimento da colagem. A diferença fundamental entre elas se deve ao fato de que a colagem se desenvolve também no âmbito das artes plásticas, enquanto a citação se restringe ao campo da escrita.

Para Rosalind Krauss, a colagem “consiste em fixar com cola ou de qualquer outro modo, sobre a superfície de uma pintura ou de um desenho, um material ‘real’ totalmente alheio a essa pintura ou desenho”.⁵ Deve-se atentar, entretanto, para a caracterização daquilo que Krauss chama de “real”, uma vez que nem toda colagem utiliza de fato tesoura e cola (o que pode ser chamado de “colagem sem cola”) e que, especialmente nos tempos atuais, de evolução nas técnicas digitais, admite-se a criação e a manipulação de objetos para evocarem ou imitarem objetos reais a serem inseridos digitalmente no texto principal. Trata-se, portanto, da utilização de técnicas digitais para imitar os atributos de uma determinada mídia a fim de inseri-la digitalmente em outra.

Contudo, ao aproximar textos dessemelhantes, a colagem também ressalta a falta de unidade entre eles, evidenciando sua “inadequação” e suscitando o estranhamento por parte do leitor. Em algumas obras, esse é o principal objetivo da colagem: chocar o leitor com a reunião de objetos estranhos, de maneira inusitada. Em outras, como veremos na próxima seção deste trabalho, é o grande número ou a proporção de textos utilizados na colagem – a acomodação de sequências inteiras e não apenas pequenos fragmentos de um texto – que vai surpreender o leitor.

A COLAGEM EM SPIEGELMAN: DE *MAUS* A *À SOMBRA DAS TORRES AUSENTES*

Os quadrinhos, como os conhecemos hoje, são mais antigos que o cinema. Datam da década de 1830, com esboços do caricaturista suíço Rodolphe Töpffer. São uma mídia de natureza híbrida, resultante da combinação de imagens e palavras em uma página, e, portanto, de caráter essencialmente intermediário.⁶ O conflito que envolve a relação entre imagens e palavras é antigo, podendo ser remetido à criação do homem à imagem de Deus, ou ainda ao ato adâmico de nomeação. Tal configuração híbrida, aliada à conexão com a sátira e a caricatura, resulta no julgamento de que os quadrinhos são uma forma inferior e mais fácil de literatura, um sinônimo de paraliteratura. É importante esclarecer, no entanto, que, assim como o cinema, o teatro e a TV, os quadrinhos não são literatura, mas outra mídia, e que, apesar do grande apelo ao público infante-juvenil, os quadrinhos não são necessariamente mais fáceis de serem lidos do que romances simplesmente pelo fato de terem imagens. Como Walter Benjamin sugere no ensaio “Pequena história da fotografia”, as imagens devem também ser lidas e interpretadas tanto quanto as palavras, a fim de evitarmos a existência de um “analfabetismo da imagem”.⁷

O procedimento de colagem varia de acordo com as mídias envolvidas. Nos quadrinhos, a disposição espacial das imagens na página, seu enquadramento e seus intervalos – a *mise en*

5 KRAUSS. Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem, p. 166.

6 O caráter intermediário das histórias em quadrinhos se revela na combinação de palavra e imagem. De acordo com Leo Hoek, se separarmos as imagens do texto escrito, haverá perda de sentido (o signo verbal e o visual não serão mais coerentes). Além disso, ao adotarmos a perspectiva da produção e da recepção, temos que, nas histórias em quadrinhos, as palavras e as imagens são concebidas e recebidas simultaneamente (HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática, p. 168-169, 185).

7 BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 107.

page – influenciam nas escolhas e na acomodação dos fragmentos colados. A *mise en page* define, para cada imagem, uma forma e um lugar na página. Ou, nas palavras de Thierry Groensteen, ela “estabelece entre os quadros que estão em situação de copresença em uma mesma página, as relações posicionais e proporcionais”.⁸ Isso inclui, ainda, uma preocupação com o nível de autonomia das tiras, o posicionamento dos balões, a utilização de imagens incrustadas e a permeabilidade das margens. Em alguns casos, a *mise en page* obriga o leitor a gastar um tempo para apreciar a página em sua totalidade, em sua dimensão de “tela”, antes de concentrar sua atenção nos quadros.

Em *Maus*, obra que levou 13 anos para ser concluída, a técnica da colagem é empregada em alguns momentos com o objetivo, principalmente, de representar detalhes explicativos da narrativa, como mapas, croquis e fotos. Quando o pai de Art Spiegelman, Vladek, é feito prisioneiro na história, ainda no início da guerra, vemos o mapa da Polônia dividida pelos nazistas em dois territórios. O que configura o efeito de colagem é o deslocamento do mapa em relação aos demais quadros da página, sobrepondo-se, inclusive, a uma pequena parte de um deles. Em outro momento, observamos o croqui do *bunker* que serviu de esconderijo para o pai de Spiegelman. Trata-se da representação em desenho do bloco de anotações em que Vladek mostra a Art – o personagem – o esquema do *bunker* que construiu. Novamente, o efeito de colagem é dado pelo deslocamento da folha do bloco de anotações em relação aos demais quadros da página: o bloco sofre uma leve rotação para a esquerda, colocando-se, no topo, sobre um dos quadros da página e se escondendo, na parte inferior, atrás de outro quadro. Aliás, a própria reprodução da mídia caderneta/bloco de anotações na obra quadrinizada já chama a atenção do leitor para o efeito colagem, pois rompe com a medialidade própria do suporte dos quadrinhos.

Em quatro páginas ainda na primeira parte do livro, a aparência de *Maus* muda radicalmente. Mala, a madrasta de Art, informa-o que o pai parecia deprimido após ter lido uma de suas antigas histórias em quadrinhos. Intitulada “Prisioneiro do planeta Inferno: história de um caso”, a narrativa se refere a um trabalho de Spiegelman publicado em uma revista *underground* em 1972 sobre o suicídio de sua mãe (FIG. 1). Trata-se de um *mise en abyme*, uma história em quadrinhos dentro da história principal. Na primeira parte dessa página, vemos uma mão (supostamente de Spiegelman) segurando a revista aberta sobre um fundo preto que sangra as margens da página, o que destoa de todo o restante do livro, que possui fundo branco. O estilo do desenho também se altera nessas páginas, em um traço mais sombrio e dramático, lembrando o expressionismo alemão. Nesse caso, é como se o artista tivesse tirado uma foto de si mesmo segurando a revista e a tivesse colado em *Maus*, ou desenhado a si próprio, em pose estática, enquanto segurava a revista, a fim de obter um efeito colagem.

A representação de fotografias também é feita através da técnica da “colagem sem cola”. Na página 274, fotos de diversos familiares de Spiegelman são representadas. É interessante notar que, assim como todos os demais judeus do livro, essas pessoas também aparecem como ratos nas fotos, que, por sua vez, estão deslocadas das tiras horizontais da página e com inscrições com os nomes de cada membro e a data em que supostamente foram tiradas. Dessa forma, pode-se presumir que o artista as tenha desenhado a partir de fotos reais de família. A única exceção é o retrato que Vladek tira para recordação após o término da guerra, com um uniforme semelhante ao usado por ele nos campos de concentração. Trata-se de uma foto realista, ou seja, de uma

⁸ GROENSTEEN. Tendances contemporaines de la mise en page, p. 43.

imagem de qualidade fotográfica.⁹ Novamente, a foto se posiciona de maneira diferente dos demais quadros da página, rotacionada à esquerda e sobrepondo suas bordas a eles.



Figura 1 - “Prisioneiro do planeta Inferno”

Fonte: SPIEGELMAN. *Maus*: a história de um sobrevivente, p. 102.

Sobre a frequente utilização de fotografias em colagens, Rosalind Krauss afirma que “a ‘presença’ da imagem fotográfica sempre é modificada pelo seu estatuto de testemunha, traço, vestígio, uma vez que representa um objeto ou cena que realmente existiu em um dado lugar e momento”.¹⁰ Assim, busca-se preencher a ausência do real através da presença de uma imagem realista, de uma cena que de fato aconteceu e foi captada pelas lentes da objetiva. Desse modo, como relato testemunhal das atrocidades da Segunda Guerra Mundial, é natural que, ao longo da narrativa de *Maus*, várias fotos apareçam. Mas é interessante também pensarmos que a única fotografia realista, a de Vladek, pouco diz sobre o que realmente viveu como prisioneiro dos campos de concentração nazistas. Trata-se de uma imagem fabricada, um simulacro: nem a aparência saudável de Vladek nem a roupa listrada que utiliza na fotografia correspondem aos fatos testemunhados por ele e relatados através do trabalho do filho.

Concebida inicialmente como pranchas individuais (no total, dez) publicadas em jornais europeus e em um semanário judaico americano em 2002, *À sombra das torres ausentes* não lembra uma revista de histórias em quadrinhos, a começar por seu formato e o tipo de papel: 25,5 × 35,5 cm (o mesmo tamanho de uma folha de jornal), em papel cartonado. Por não almejar o status de revista, rompe com diversas características das histórias em quadrinhos tradicionais: não possui bordas de página; as histórias são contadas sempre em páginas inteiras, mas várias podem ocupar uma única prancha; as histórias se constroem como agrupamentos de curtas seqüências

⁹ Aqui, desconsidero as duas fotos representadas fora da narrativa principal, isto é, a da história “Prisioneiro do planeta Inferno”, em que Art posa para a foto ao lado de sua mãe, e a da dedicatória na página de abertura da segunda parte da obra, de Richieu, irmão que Art nem sequer chega a conhecer, o qual morre envenenado durante a guerra.

¹⁰ KRAUSS. Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem, p. 168.

de imagens. Além disso, os modos de utilização da página não seguem a disposição tradicional das histórias em quadrinhos: em determinadas páginas/pranchas, várias imagens – de qualidades gráficas distintas – se sobrepõem a uma imagem de fundo. Desse modo, chama a atenção do leitor a dimensão de “tela” da prancha, o que torna mais complexa a relação entre as imagens dispostas na página. O jogo que se impõe entre elas sugere diferentes graus de autonomia, subordinação e fragmentação. Além do formato inusitado, chama a atenção o processo de remediação, através da reprodução de sequências de páginas inteiras de jornais antigos (no total, oito), com tirinhas de histórias em quadrinhos do fim do século XIX, que refletiam o otimismo da virada do século. Como conta o autor, tais histórias lhe serviram de alento logo após os atentados: “Os únicos produtos culturais que venciam as minhas defesas e afastavam de meus olhos e meu cérebro as imagens das torres em chamas eram velhas tiras de quadrinhos: criações efêmeras, vitais, despretensiosas, do início otimista do século XX”.¹¹

Já na página de abertura do livro, temos a reprodução de uma página do jornal *New York World* datada de 11 de setembro de 1901. Ao centro, a imagem de um prédio em chamas se sobrepõe. A manchete daquele dia, exatamente 100 anos antes do ataque às torres gêmeas, curiosamente se relaciona aos eventos terroristas: “Feridas do Presidente reabertas; pequena mudança para pior” (“President’s wound reopened; slight change for worse”). Estabelece-se a relação entre a frase e a situação no momento do ataque. A ferida, literal em 1901, já que o presidente McKinley fora atingido pelo disparo de uma arma de fogo, toma um sentido conotativo 100 anos depois, ao se referir ao presidente George W. Bush e sua posição de manter o apoio a Israel e a força militar americana no Oriente Médio.

Na primeira prancha, observamos o destaque dado à colagem de uma imagem realista de um sapato, inserida na única estrutura redonda da página (as demais imagens estão inseridas em quadros regulares). Trata-se de uma referência explícita ao episódio em que um jornalista iraquiano atira seu sapato no presidente Bush, durante uma entrevista em Bagdá. Na página 3, duas histórias são contadas paralela e alternadamente sobre o fundo de página, de uma das torres em chamas em contraste com o céu azul (FIG. 2). Os quadrinhos usados nessas duas narrativas ficam dispostos de maneira “descuidada” sobre a “tela” ao fundo, e, em alguns momentos, alguns quadros chegam a ocultar pequenas partes dos desenhos ou até mesmo dos balões de fala de outros quadros. Além disso, duas imagens em estilo realista são sobrepostas aos quadros, em um procedimento de “colagem sem cola”. A primeira, com a legenda “Washington em chamas”, é uma figurinha de uma série denominada *Mars Attacks!*, produzida pelo artista Wally Wood e lançada em 1962, vendida junto com chicletes. Na segunda imagem, o personagem que representa Spiegelman fala de um pôster que criou para chamar a atenção da prefeitura sobre o ar que as crianças estariam respirando após os atentados. Enquanto sua fala se direciona ao leitor, ele segura com a mão esquerda o pôster, que é colado à página, fora dos limites do quadro em que o personagem se encontra e numa escala diferente deste.

¹¹ SPIEGELMAN. *À sombra das torres ausentes*, p. 11.



Figura 2 - As colagens sem cola em *À sombra das torres ausentes*
Fonte: SPIEGELMAN. *À sombra das torres ausentes*, p. 3.

Mais adiante, Spiegelman relata um episódio relacionado a uma “Mulher Louca”, moradora de rua que o xingava todos os dias em russo e que, após o 11 de setembro, passa a xingá-lo em inglês e a culpá-lo, como judeu, pelo ataque aos Estados Unidos. Duas imagens nessa prancha chamam nossa atenção como colagens. A primeira tem um tamanho equivalente ao de dois quadros, difere pelo recorte das bordas, como se tivesse sido recortada com uma tesoura especial de decoração, e é colada por cima dos demais quadros da página. Vermes, esqueletos e fogo dividem o quadro com a mulher, que agoniza em uma imagem que lembra um pesadelo ou a cena de danação eterna do cristianismo. A segunda colagem aparece ao final dessa prancha, onde podemos observar um pequeno quadro colado por cima de outro mais longo. O estilo do desenho e as cores são diferentes. Vemos uma criança-rato conversando com a mãe, que usa uma máscara de gás. O ratinho, que acabara de cair da cama, conta à mãe o pesadelo que tivera: “Então o John Ashcroft¹² levantou a burca e me jogou pela janela, e...”; e é consolado pela mãe: “Calma. Você caiu da cama, querido”. No rodapé do quadro, vemos a assinatura “McSpiegelman”. Trata-se de uma paródia das tirinhas *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, publicadas a partir de 1905, que retratam um garoto que viaja todas as noites para um país de sonhos onde perambula até acordar, aborrecido, geralmente, por ter caído da cama, e é sempre acalmado pela mãe. Na segunda parte do livro, em que Spiegelman reproduz várias histórias em quadrinhos antigas, temos uma página de *Little Nemo* de McCay, na qual vemos o quadro que serviu de inspiração para Spiegelman. Em “Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem”, Márcia Arbex explica que os surrealistas empregaram abundantemente a colagem como processo paródico,

¹² John David Ashcroft, procurador-geral dos Estados Unidos durante o governo Bush, foi o responsável pelo Ato Patriótico promulgado logo após os atentados de 11 de setembro. O USA PATRIOT – acrônimo de Uniting (and) Strengthening America (by) Providing Appropriate Tools Required (to) Intercept (and) Obstruct Terrorism (Unindo (e) fortalecendo a América fornecendo as ferramentas apropriadas necessárias (para) interceptar (e) obstruir o terrorismo) – foi duramente criticado por autorizar a investigação por parte do FBI de uma ampla quantidade de dados e materiais pessoais, que configuraria invasão de privacidade.

no qual “o modelo é designado e ao mesmo tempo ridicularizado; um sentido novo é atribuído a um discurso antigo de forma lúdica, irreverente e muitas vezes subversiva”.¹³ Assim, de maneira lúdica, mas também crítica, Spiegelman retoma o trabalho de McCay. A diferença é que o garoto, que é judeu (e por isso é representado como rato, em um retorno a *Maus*), tem pesadelos relacionados aos ataques terroristas e suas consequências na vida dos americanos.

Na página 9, outra paródia se destaca. Enquanto o desenho de uma torre conecta verticalmente toda a prancha e estabelece o caráter de “tela”, temos, no meio da página, à direita, a reapropriação da capa de uma revista em quadrinhos antiga da EC Comics, juntamente com um pedido de desculpas a essa editora e a Wally Wood. A *Entertaining Comics*, ou simplesmente EC Comics, fundada em 1944, publicou dezenas de títulos de quadrinhos e se destacava por suas revistas de histórias de terror, crimes e eventos sobrenaturais. Na imagem parodiada, vemos em um estilo mais realista a mão de um esqueleto segurando cartas do baralho “Os arquitetos do Armagedom”, além da frase, em um tom profético, “Por sua face os reconhecerás”. Nas cartas, além da típica numeração do baralho, temos os nomes de John Ashcroft, Donald Rumsfeld e George W. Bush (que é o coringa do baralho) e, em vez de seus respectivos rostos, vemos figuras alienígenas da série *Mars Attacks!*, de Wally Wood. Ao final, no lugar da tradicional frase “Colecione antes que acabe!”, temos, em referência ao Armagedom – o fim do mundo causado pelas disputas entre os americanos e os islâmicos –, “Colecione antes que seja tarde!”. O colecionador, segundo Benjamin, é o *chiffonnier* que coleta os fragmentos e as ruínas da história. Ao adquirir algo novo, ele busca, antes de tudo, “renovar o mundo velho”,¹⁴ e seu ato se aproxima da colagem: “Faz parte deste ato tanto o *arrancar* do contexto original, como também a *inserção* em um novo meio: a coleção ou – no caso da coleta de fragmentos de textos, de citações, realizada pelo historiador ‘materialista’ – o novo texto/montagem”.¹⁵

Carregadas de simbolismo, a capa e a contracapa de *À sombra das torres ausentes* nos impactam por sua condição de ausência. Concebida para a revista *New Yorker*, a capa mostra “uma imagem em preto sobre preto das torres depois do ataque, publicada seis dias após 11/9”, com apenas a silhueta das duas torres. É como se elas tivessem sido recortadas dali; delas sobrando somente os vestígios, a sombra daquilo que um dia foi presença. Na contracapa, a mesma técnica revela o contorno de pessoas caindo – as que pularam das torres gêmeas e que agora estão ausentes (FIG. 3).



Figura 3 - Contracapa de *À sombra das torres ausentes*

¹³ ARBEX. *Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem*, p. 223.

¹⁴ BENJAMIN. *Teses sobre o conceito da história*, p. 229.

¹⁵ SELIGMANN-SILVA. *Walter Benjamin e os sistemas de escritura*, p. 206. (Grifos do autor).

É interessante a escolha de Spiegelman de utilizar abundantemente – muito mais do que em *Maus* – o procedimento da colagem em *À sombra das torres ausentes*. Como vimos, três características principais da colagem são: o efeito de estranhamento que provoca no leitor ao se aproximar dois objetos distintos; o caráter fragmentário, essencial à colagem; o fato de retomar e transformar o antigo. Essas três características se relacionam intimamente à essência da obra de Spiegelman e nos fazem considerar que esse talvez tenha sido o procedimento mais adequado para representar os eventos nela narrados.

Primeiramente, um dos efeitos pretendidos pela colagem, ao aproximar objetos distintos, é causar o estranhamento no leitor. Seja pela mudança do conjunto estético, seja pela quebra no estilo de narrativa de uma obra, a colagem deve fazer-se notar. Assim, é necessário um sinal de desajuste, de inadequação do fragmento ao conjunto da obra, que gera um desconforto no leitor. Michel Butor reflete sobre essa característica essencial da colagem da seguinte maneira: “Quando um sinal de estranheza aparece, ele me revela em geral que aquilo que eu tinha lido não era o texto, mas sua sombra”.¹⁶ Assim, o texto posterior vai retomar o anterior, iluminando-o, por meio da atribuição de um novo significado. Essa relação do objeto anterior com a sombra ecoa de maneira perfeita o título da obra de Spiegelman, pois é através de seu texto que lembramos a sombra das torres, hoje ausentes. Pode-se afirmar que, à medida que o autor “processava lentamente a [sua] dor e a dispunha em quadros”,¹⁷ ele atribuía significado ao ataque, para que as pessoas e ele próprio pudessem melhor compreendê-lo.

O segundo atributo da colagem é seu caráter essencialmente fragmentário. Afinal, é preciso que haja o recorte e a inserção dos trechos em um novo texto para que a colagem seja identificada como tal pelo leitor. Caso contrário, se um texto for colado em sua totalidade, não será possível reconhecê-lo como recorte ou como colagem, e ele nos parecerá um plágio. Para Rosalind Krauss,

O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento e fragmenta a realidade da representação.¹⁸

Ao afirmar que o elemento colado ressalta a qualidade de ausência, temos, novamente, a conexão com a obra de Spiegelman. Segundo Krauss, através da colagem, é possível transformar a ausência em presença, mesmo que seja apenas uma representação fragmentada, reduzida, que se assemelha, mas não é. Da mesma forma, podemos dizer que a colagem em *À sombra das torres ausentes* representa uma tentativa de transformar a ausência em presença, ainda que se saiba que essa realidade nunca se estabelecerá de maneira integral como antes, mas será sempre fragmentada. Os Estados Unidos – e mais especificamente Nova York – nunca mais serão como antes do ataque. Por mais que se construam outros edifícios, sempre sobrarão as cicatrizes daquele fatídico dia. A ideia de uma realidade fragmentada tem especial significação para o povo judeu, para quem, em um mundo em pedaços, os indivíduos seriam incumbidos de ajudar a juntar os cacos. Essa “santa missão” se traduz pela expressão hebraica *tikkun olam*, que significa “reparando mundo”, sugerindo a corresponsabilidade do homem com Deus em curar

¹⁶ BUTOR. *Repertório*, p. 197.

¹⁷ SPIEGELMAN. *À sombra das torres ausentes*, [s.p.].

¹⁸ KRAUSS. Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem, p. 167.

e transformar o mundo.¹⁹ Na visão da tradição judaica, tal prática deve ser seguida não apenas por se tratar de uma recomendação religiosa, mas porque ajuda a evitar o caos social. Também em Walter Benjamin, a imagem de pedaços, vidros, ruínas e do processo de juntar esses cacos é recorrente. Em seu ensaio “A tarefa do tradutor”, Benjamin utiliza a metáfora da reconstituição do vaso quebrado para ilustrar questões relacionadas ao processo de tradução.²⁰ Em “Teses sobre o conceito da história”, Benjamin descreve um quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*, em que um anjo aparenta querer afastar-se das ruínas do passado, que se acumulam incansavelmente e alcançam o céu.²¹

Finalmente, a terceira propriedade da colagem é a possibilidade de retomar e transformar o objeto antigo. A colagem empreende a restauração deste a partir da retomada dos fragmentos e, ao final, produz novos sentidos. O processo de restauração do passado é também extremamente relevante em situações de trauma, como a descrita em *À sombra das torres ausentes*, já que, como explica Jeanne Marie Gagnebin, o movimento de restauração “indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda, a recordação de uma ordem anterior e a fragilidade dessa ordem”.²² Há aqui, portanto, a aproximação entre a ideia de restauração no procedimento da colagem e no âmbito psicológico, ressaltando que ambas denotam a busca pelo preenchimento de uma ausência, a tentativa de recompor/reconstruir uma situação anterior, afetada por uma perda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizando a mídia dos quadrinhos – carente até então de legitimação cultural – e de animais como personagens, *Maus* inaugura o gênero do romance gráfico testemunhal ou autobiográfico e surpreende por lidar com as atrocidades do nazismo de uma maneira profunda e crítica. Retomando a temática do medo e da guerra, *À sombra das torres ausentes* chama a atenção por seu formato, mas também pela maneira como tece uma severa crítica política ao regime Bush. Além disso, o autor se volta às histórias em quadrinhos antigas, reservando uma grande parte do livro à reprodução exata de várias páginas de jornais do final do século XIX, em busca de alívio cômico e da rememoração de tempos outros. De *Maus* até *À sombra das torres ausentes*, observamos uma diferença no modo como Spiegelman emprega o procedimento de colagem, procedimento intertextual e intermediário por natureza, relacionado ao “prazer nostálgico do jogo de criança” de recortar e colar.²³ Na primeira, temos, na maior parte das vezes, o uso da “colagem sem cola” em mapas, croquis e fotos que ilustram e fornecem detalhes a respeito da história que é contada por Vladek. Em *À sombra das torres ausentes*, a gama de objetos que são colados é mais variada, com páginas inteiras de jornais, pôsteres, figurinhas, cartazes, capas de revista, histórias em quadrinhos antigas, dentre outros. Nesta última obra, constata-se que a técnica extrapola o objetivo realista e passa a desempenhar uma função metafórica e parodística. Faz-se necessário esclarecer, no entanto, que não se trata de um progresso ou uma evolução nas habilidades do artista, mas, simplesmente, a maneira como este decidiu utilizar a colagem a fim de alcançar os efeitos pretendidos, de acordo com o caráter e o propósito de cada obra.



¹⁹ JACOBS. The History of “Tikkun Olam”.

²⁰ BENJAMIN. A tarefa do tradutor.

²¹ BENJAMIN. Teses sobre o conceito da história.

²² GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 14.

²³ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 12.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of the process of collage in Art Spiegelman's comics, specifically in *Maus* (1973-1991) and in *In the Shadow of No Towers* (2004). By examining these two works, it can be said that, for Spiegelman, collage is both an intertextual and an intermedial practice, since several media are involved in that process. This article aims to demonstrate the difference in the use of collage in each of the two works, in the second of which it has become more a poetic procedure rather than a technique with a simple realistic intention, using the pasted object in its denotative meaning.

KEYWORDS

Collage, Art Spiegelman, intermediality

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Exílio, performance, fronteiras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 207-226.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Maria Filomena Molder. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2013.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras escolhidas, 1).
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios, v. 58).
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, 1997.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry. Tendances contemporaines de la mise en page. *Neuvième Art*, n. 13, CNBDI-L'An 2, p. 44-51, janvier 2007.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX, Márcia (Sel. e Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários; Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

JACOBS, Jill. The History of “Tikkun Olam”. *Zeek Net*, 7 June 2007. Disponível em: <<http://www.zeek.net/706tohu/>>. Acesso em: 24 July 2012.

KRAUSS, Rosalind. Sobre os nus de Irving Penn: a fotografia como colagem. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 160-168.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. *Remate de Males*, Campinas: Unicamp, n. 22, p. 181-211, 2002.

SPIEGELMAN, Art. *À sombra das torres ausentes*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.