

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

LEILANE HARDOIM SIMÕES

NOVA YORK NA HQ DE WILL EISNER: FRAGMENTO, EXÍLIO E MEMÓRIA

**CAMPO GRANDE - MS
Agosto - 2014**

LEILANE HARDOIM SIMÕES

NOVA YORK NA HQ DE WILL EISNER: FRAGMENTO, EXÍLIO E MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.
Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

CAMPO GRANDE - MS

Agosto - 2014

LEILANE HARDOIM SIMÕES

NOVA YORK NA HQ DE WILL EISNER: FRAGMENTO, EXÍLIO E MEMÓRIA

APROVADA POR:

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

RAMIRO GIROLDO, DOUTOR (UFMS)

RAVEL GIORDANO DE LIMA FARIA, DOUTOR (UEMS)

Campo Grande, MS, 21 de agosto de 2014.

In memoriam

Higor Alecssander Castro Shinzato

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES/ CNPq pelo fomento à pesquisa aqui realizada.

Agradeço aos professores e a secretária do Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens, mas especialmente para o professor Geraldo Martins, pela ajuda e atenção, sempre muito simpático. Agradeço ao professor Ramiro Giroldo, quem me deu todo o apoio ao estudar quadrinhos, com discussões interessantes e sugestões acertadas na pesquisa como todo. À professora Maria Adélia Menegazzo, por todos estes anos de ensinamento e por ter me ensinado a amar e odiar Literatura e, principalmente, à minha orientadora professora Rosana Cristina Zanelatto Santos quem acreditou em mim e me deu apoio em momentos difíceis, pela paciência, reuniões e dedicação; sem seu socorro não poderia ter concluído esta pesquisa.

Com todo meu afeto, agradeço à minha família: minha mãe, Dulce Consuelo, pelo colo em momentos de sufoco; ao meu pai, Sávio Rôney por acreditar em mim; e aos meus irmãos, amigos e companheiros de uma vida toda, pelos momentos que passaram ao meu lado, pelas discussões e aprendizado. Marcos Rôney e Caroline Hardoim no quesito irmãos: eu não poderia ter pedido pessoas mais amáveis e carinhosas. Quando penso em minha família, o amor incondicional se torna um pouco mais palpável no mundo.

Italo Calvino, em um dos trechos mais bonitos de **As cidades invisíveis**, diz que:

- O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1990, p.150).

Abro, então, espaço para quem no meio desse inferno eu consegui preservar ao meu lado, meus amigos. De mais longa data, não esqueceria nunca de agradecer imensamente e com muito amor à Ana Paula Revoredo, Laura Revoredo e Marinez Gomes, por estarem ao meu lado desde a graduação, sempre dispostas a prestar socorro, mesmo que o problema não tivesse solução; agradeço imensamente por todas as segundas da irresponsabilidade que passamos juntas. Agradeço ao Eduavison Pacheco e à Leticia Giglio pelas horas perdidas nas noites ébrias, discutindo o que acreditamos ser Literatura e pelo carinho. Não poderia deixar de agradecer ao meu grande amigo e cunhado Rodrigo (Lost) de Aquino, pelas brigas, risadas, aulas enforcadas, as quintas-feiras da improbabilidade e conversas sem nenhum sentido. Ao

Willian Arruda e ao Rodrigo Eiji: guardo um carinho especial pelos bons momentos compartilhados e por todo acolhimento que me deram.

Aos meus amigos mais recentes e desde sempre muito queridos, toda a minha gratidão: Anslei (Caruzo) Barreto, Felipe (Fepo) Zottos, Luan (Mx) Vinicius, Maria (Bonita) Eduarda, Paulo (Delícia) Augusto, Raissa (Raiska) Britts, Renato (Zé) Carvalho, Sophia (Sua linda!) Cardoso. Como colocar em palavras estes últimos meses/ anos que passamos juntos quase que diariamente? Tudo passou tão rápido e foi finitamente maravilhoso. Agradeço os ensinamentos esdrúxulos, as conversas infundáveis, a paciência ao me ouvirem falar incansavelmente de Literatura e quadrinhos, os rolezinhos de domingo que duravam a semana toda, as risadas, as experiências compartilhadas e, claro, o imenso amor e o cuidado.

Por último, gostaria de agradecer com todo carinho ao Daniel Rossi, amigo e companheiro, por me abraçar quando eu entrava em pânico com o Mestrado, por me beijar quando eu reclamava incessantemente, por me ensinar, com cada conversa, mais do que seria capaz de aprender sozinha em anos de leituras, por abrir sua preciosa biblioteca pra mim, por me apoiar nas minhas decisões mais complexas e por me amar de modo tão terno e afetuoso. Obrigada pelos anos de amizade e paciência!

RESUMO

Esta pesquisa buscou estudar duas histórias em quadrinhos do cartunista norte-americano Will Eisner, intituladas *Nova York: a grande cidade* e *Cadernos de tipos urbanos*, ambas publicadas na compilação *Nova York: a vida na grande cidade* (2009). As duas HQ's têm muito em comum: ambas trazem uma discussão sobre a cidade de Nova York, pensando-a através de seus pequenos detalhes, objetos e personagens. Analisamos a fragmentação que marca esses quadrinhos, primeiro por meio de um histórico da fragmentação, para em seguida buscar aproximar esse modo de escrita da obra aqui estudada. Partimos, então, para o estudo de exílio, tendo em vista que Eisner era judeu e como judeu, exilado, nos embasando, para tanto, nas proposições de Douek, Fuks e Foster. Verificamos como tais categorias, quando aliadas, fragmentam ainda mais as HQ's. Por último, pensamos na memória que Eisner constrói da cidade em seus quadrinhos, por meio da leitura de Freud e de Derrida.

Palavras-Chave: Histórias em quadrinhos (HQ's); Fragmentação; Exílio; Memória; Judeidade.

ABSTRACT

This research aimed to study two comic book by the american cartoonist Will Eisner, titled *New York: the Big city* and *City people notebook*, both published in the compilation *New York: Life in the Big City* (2009). The two comics have a lot in common, as the both bring the discussion about the city of New York, thinking about their small details, objects and characters. We discuss the fragmentation that marks these comic books, first by surveying a history of the fragment and then searching to bring together this writing style to the works here analyzed. Last, we bring the subject of exile, given that Eisner was a Jew: the studies of Douek, Fuks and Foster based our conclusions on the theme. Further, we show how this concept (fragments and exile) fragments comics even more. Finally, we bring the discussion of memory, surveying the memory of the city that Eisner builds, relating the works of Eisner with the works of Freud and Derrida.

Keywords: Comic book; Fragment; Exile; Memory; Jewishness.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Ponto de vista da minhoca.....	p. 12
FIGURA 2 – Quem é <i>Spirit</i> ?	p. 21
FIGURA 3 – Espaço superior.....	p. 27
FIGURA 4 – Confinamento	p. 33
FIGURA 5 – <i>Contents</i>	p. 36
FIGURA 6 – Cinema	p. 39
FIGURA 7 – A sarjeta	p. 40
FIGURA 8 – Tempo interno.....	p. 42
FIGURA 9 – Fronteira Final	p. 44
FIGURA 10 – O complô	p. 48
FIGURA 11 – Saída de emergência.....	p.52
FIGURA 12 – Saída de emergência (cont.)	p. 53
FIGURA 13 – 2000, Lousiana,EUA e 2001, San Diego, EUA.....	p. 55
FIGURA 14 – 2001, San Diego, EUA (cont.).....	p. 56
FIGURA 15 – A fonte.....	p. 60
FIGURA 16 – Enobrecimento.....	p. 63
FIGURA 17 – Cenário	p. 65
FIGURA 18 – Rua Vazia	p. 67
FIGURA 19 – Gerhard Shnobble	p. 71
FIGURA 20 – Jericó	p. 74
FIGURA 21 – Astúcia das ruas	p. 77
FIGURA 22 – Cheiros do bairro chique	p. 81
FIGURA 23 – O quarteirão	p. 87

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	p. 9
INTRODUÇÃO.....	p. 11
CAPÍTULO 1 - WILL EISNER E AS HISTÓRIAS DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.....	p. 15
<i>1.1 O estudo do fragmento a partir do romantismo alemão</i>	<i>p. 28</i>
<i>1.2 Histórias em quadrinhos e a fragmentação</i>	<i>p. 34</i>
CAPÍTULO 2 - AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E O EXÍLIO.....	p. 46
<i>2.1 Livro de registro da cidade: o exílio na HQ de Eisner</i>	<i>p. 59</i>
CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS: DO JUDEU E DA CIDADE	p. 70
<i>3.1 As cidades e a memória.....</i>	<i>p. 78</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 85
REFERÊNCIAS.....	p. 89

INTRODUÇÃO



(EISNER, 2009, p. 125)

Esta pesquisa tem por objetivo o estudo de duas histórias em quadrinhos de Will Eisner publicadas recentemente em língua portuguesa (2009) no livro **Nova York: a vida na grande cidade**. O livro é a compilação de quatro narrativas do cartunista publicadas no decorrer dos anos 1980 e 1990 nos Estados Unidos, sendo elas: **Nova York: a grande cidade**, **O edifício**, **Cadernos de tipos urbanos** e **Pessoas invisíveis**. As quatro histórias têm como ponto em comum a leitura e a discussão da cidade de Nova York. Entretanto, optamos por estudar apenas a primeira e a terceira história em quadrinhos da compilação, tendo em vista que as duas se aproximam em muitos níveis, entre eles, o fato de trabalharem mais com as vinhetas, histórias de uma página só, muitas vezes mudas. Esse tipo de escrita, trabalhada com maestria por Eisner, é capaz de revelar a fragmentação da cidade, buscando um jeito de imprimi-las em sua narrativa por meio da leitura dos pequenos detalhes que a cercam e definem: lixo, janelas, tempo, espaço, entre outros aspectos.

A primeira história em quadrinhos traz a leitura mais atenta aos objetos que compõem a cidade grande e a relação deles com os moradores da metrópole, que são tão efêmeros e substituíveis quanto os próprios objetos. Na segunda HQ às situações da vida urbana ganham maior visibilidade e a relação dessas situações com os moradores da grande cidade é igualmente efêmera. Muitas discussões relevantes e críticas são feitas sobre cidade e o cotidiano de seus moradores – porém, mesmo assim, Eisner não perde o humor, um humor ácido em que nos leva a ver a cidade, por exemplo, do ponto de vista da minhoca (FIG. 1) e a

pensar na busca desenfreada das pessoas em manter as aparências. Na obra do cartunista, a grande cidade capitalista e moderna torna-se depositária de todas as paixões e decepções, ambiente de dualidades por excelência.

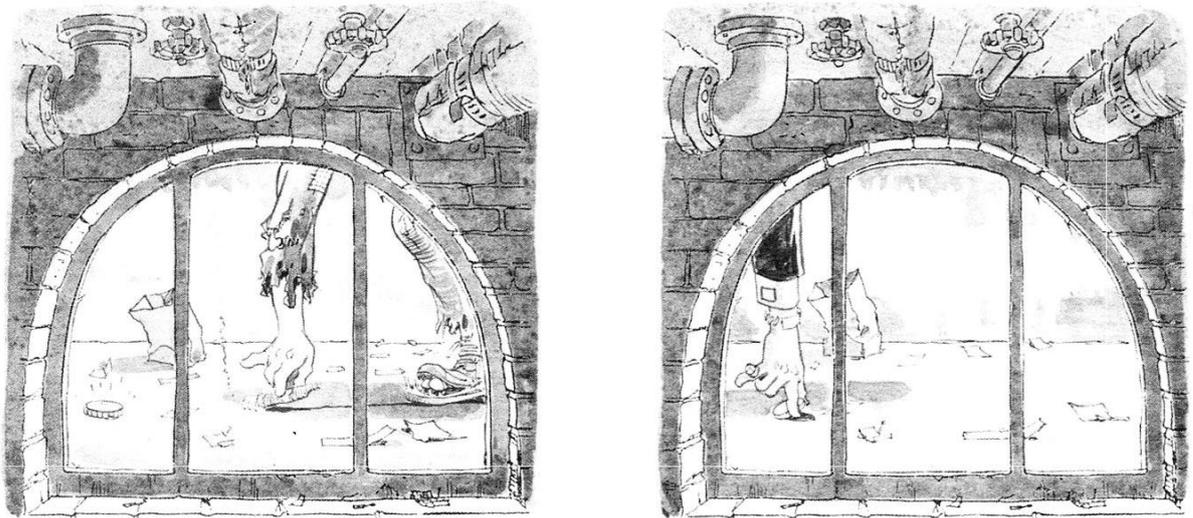


FIGURA 1 – Ponto de vista da minhoca.

Fonte: EISNER, 2009, p. 119.

Will Eisner trabalha Nova York em suas obras como o ponto basilar das histórias e discussões. Portanto, não poderíamos deixar de pensar na cidade no decorrer da pesquisa: assim como nos quadrinhos de Eisner, buscamos fazer da cidade grande o ponto de intersecção dos capítulos da pesquisa.

Para realizar a análise dessa obra produtora de cidades de papel, partimos no primeiro capítulo de um histórico das histórias em quadrinhos para podermos entender como as HQ's são reformuladas pelos imigrantes judeus no decorrer do século XX, até chegar aos quadrinhos que conhecemos nos dias atuais, e por que Will Eisner acaba se tornando um ícone para essa forma de expressão a ponto de o principal prêmio do mundo das histórias em quadrinhos receber o seu nome – *Will Eisner Awards*.

O primeiro capítulo visa analisar as histórias em quadrinhos como fragmentárias. Para tanto estabelecemos um histórico em relação à atividade de fragmentar os textos, que vem desde o romantismo alemão, quando esse exercício ganhou força e mais adeptos. Partindo desse ponto, entendemos a HQ de Eisner como triplamente fragmentária, pois além de trabalhar a cidade, que só pode ser lida e escrita pela fragmentação, é uma HQ que traz em sua essência a fragmentação, sendo o texto de um estadunidense, fragmentado por excelência de acordo com Deleuze.

Para o segundo capítulo, buscamos entender como o exílio também ajuda a fragmentar as histórias em quadrinhos de Eisner. Sabe-se que o exílio e o êxodo são categorias que

acompanham o povo judeu, e Will Eisner, como filho de imigrantes judeus, acaba deixando rastros de sua judeidade nos quadrinhos. Na biografia feita por Michael Schumacher sobre Eisner, podemos entender inicialmente como se dava a relação do quadrinista e sua família com as questões judaicas: “Will Eisner acabaria sendo reconhecido pela maneira como lidou, em suas *graphic novels*, com a herança judaica e o antissemitismo que ele e outros sofreram. Mas o que ele realmente pensava sobre o assunto era bem mais complexo” (SCHUMACHER, 2013, p. 18). Eisner, diferente de diversos outros quadrinistas da época e de seu próprio irmão, não adota um nome não-judeu. Schumacher continua dizendo que ele “Também nunca deixou de lado o orgulho que sentia de sua herança e a raiva despertada pelo desprezo que testemunhava diariamente” (2013, p. 18), mas, que ainda assim, o quadrinista e seus familiares não eram apegados à religiosidade de modo ortodoxo.

Entendemos também como a leitura da Nova York de Eisner acaba ganhando especificidades que brotam do fato de os judeus, historicamente, serem nômades, caminhanes, capazes de não se apegar à terra e, por isso, manter uma leitura da cidade distante o suficiente para ver os pequenos detalhes da urbe que, de tão comuns, são facilmente negligenciados pelos moradores, sendo capazes, porém, de contar histórias e levantar polêmicas.

No terceiro capítulo, discutimos questões referentes à memória. O povo judeu tem em sua tradição a narrativa. Suas festas, principalmente a *Pessach* – festa judaica que comemora a saída dos judeus do Egito –, é celebrada por meio das histórias que os mais velhos contam aos mais moços. Por isso, muitos teóricos, como Douek, acreditam que o povo judeu possui mais memórias do que história, tendo em vista que são as memórias comuns entre os judeus espalhados por todo mundo que os une como povo. Vemos então como essas memórias, de Eisner, como judeu, mesmo não sendo religioso, deixam traços de sua judeidade por toda sua narrativa gráfica; e da cidade de papel construída/ escrita pelo quadrinista, que é transpassada pelas memórias das outras cidades que ela já foi, em uma relação com o palimpsesto, são (des) arquivadas pelas histórias em quadrinhos **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**.

Sendo esta uma pesquisa de cunho bibliográfico, foram realizadas pesquisas e leituras que nos embasaram teoricamente para realizar as discussões propostas. No primeiro capítulo, teóricos como o próprio Will Eisner, Scott McCloud e Gerard Jones nos ajudaram a entender os quadrinhos e sua gênese. Em relação ao fragmento, utilizamos Novalis, Schlegel e um pouco da crítica realizada em relação aos seus trabalhos fragmentários, bem como as teorias de Gilles Deleuze sobre a fragmentação. Para nos apoiar na discussão sobre exílio e judeidade, usamos Sybyl Douek, Betty Fuks e Ricardo Foster. Muitos outros teóricos nos

ajudaram a realizar as ligações necessárias entre uma teoria e outra. Também realizamos a leitura de diversos outros quadrinhos de Eisner que nos ampararam no melhor entendimento da vida e da obra do quadrinista, assim como a sua relação com as HQ's. Por fim, no terceiro capítulo, teóricos como Freud e Derrida ajudaram-nos a discutir a memória, o arquivo e a cidade.

Para além de respostas, esta pesquisa pretende abrir infinitas discussões, seja pelo que aqui foi dito, ou mesmo pela falta do dito, multiplicando os debates teóricos a respeito dos quadrinhos de Will Eisner e da Nova York que ele desenha/ escreve/ constrói.

CAPÍTULO 1 - WILL EISNER E AS HISTÓRIAS DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Esse foi o berço das histórias em quadrinhos: contracultural, inculto, idealista, lascivo, pretensioso, mercenário, de olho no futuro e efêmero, tudo ao mesmo tempo. (JONES, 2006, p. 86)

Falar sobre o início das histórias em quadrinhos ou sobre os cartunistas e personagens que contribuíram para o crescimento da produção dos quadrinhos, não é uma atividade fácil. Muitos mitos envolvem a história das histórias em quadrinhos e sua expansão nos EUA no decorrer do século XX, e a falta de estudos nessa mesma época só contribui para que haja lacunas e várias versões das mesmas histórias. Não há um consenso de quando data a primeira história em quadrinhos, nem o que antes do século XX podemos considerar como HQ (entenda-se: histórias em quadrinhos). Podemos ter na declaração de Will Eisner¹, em seu livro **Narrativas gráficas**, de 1996, um breve histórico da ascensão das HQ's nos Estados Unidos:

A ascensão e o estabelecimento dessa extraordinária forma de leitura que chamamos de revista em quadrinhos se deu ao longo de mais de 60 anos. As revistas em quadrinhos evoluíram rapidamente de compilação das tiras pré-publicadas em jornais para as histórias completas e originais e, depois, para *graphic novels*. Esta última impôs uma necessidade de sofisticação literária por parte do escritor e do artista maior do que nunca. (EISNER, 2008, p. 7)

Eisner esclarece a importância das tiras de jornais para a constituição dos quadrinhos como os conhecemos hoje e informa que: “[...] os quadrinhos se originaram nesta forma. Composto de 3 a 4 quadros, elas são geralmente colocadas em uma página com várias outras tiras. O formato é bastante restrito” (EISNER, 2008, p. 18), mas não chega a citar nomes, ano ou nacionalidade do primeiro cartunista a produzir esse material. Pietroforte, em seu livro **Análise textual da história em quadrinhos** (2009), afirma que na Europa a invenção dos quadrinhos é legada a Rudolph Töpffer (1799- 1846); já nos Estados Unidos é quase unânime a afirmação de que os quadrinhos teriam sido criados com as tirinhas dominicais *Yellow Kid*, publicadas no jornal *World*, de Nova York, por Richard Outcault (1863- 1928).

¹ Interessamos a perspectiva de Eisner sobre a história das HQ's, principalmente pelo fato de o cartunista estar presente durante a expansão dos quadrinhos nos Estados Unidos. Eisner não era apenas um cartunista, mas também empresário da área, o que lhe deu a chance de trabalhar supervisionando vários dos grandes nomes dos quadrinhos, sendo sempre muito procurado pelos historiadores de HQ por fazer parte da história desde os anos 1930, quando abriu seu primeiro escritório e estúdio, até 4 de janeiro de 2005, quando faleceu.

Michael Schumacher (2013), estudioso de quadrinhos e autor da última biografia de Eisner lançada no Brasil **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos**, nos dá informações valiosas sobre o início tempestuoso das HQ's:

A revista em quadrinhos que conhecemos hoje só surgiu nos Estados Unidos em 1929, quando George Delacorte publicou *The Funnies*, tabloide semanal que trazia tiras em quadrinhos que não conseguiram passar no escrutínio dos jornais. Trazia só conteúdo original, mas foi um fracasso de vendas. Antes disso, as revistas em quadrinhos eram apenas reedições, reunindo tiras já publicadas nos jornais, como *Little Nemo in Slumberland*, *Mutt & Jeff* ou *Buster Brown*, em revistas de produção barata que competia com os pulps nas bancas. (SCHUMACHER, 2013, p. 40)

Para entender melhor a conturbada história das histórias em quadrinhos, faremos um breve histórico da vida de Will Eisner. Assim, discutiremos como Eisner acaba ganhando fama, respeito e credibilidade por meio das HQ's, que por muito tempo foram rechaçadas pela crítica.

Willian Erwin Eisner nasceu no Brooklyn, Nova York, em 1917, e assim como tantos outros cartunistas e editores de HQ era filho de imigrantes judeus.

Jerry Siegel, Jack Liebowitz, Joe Shuster, Harry Donenfeld, Charlie Ginsberg, Bob Kahn, Stanley Lieber, Jake Kurtzberg, Mort Weisinger: todos da mesma geração, conhecidos entre si, todos garotos judeus, filhos de imigrantes, muitos à margem de suas próprias comunidades. [...] Em busca de uns trocados fáceis, uma novidade espetacular e um pouco de alívio para seus anseios solitários, inventaram uma forma de cultura que foi como uma revelação para crianças de todas as classes e etnias e iria evoluir a ponto de se tornar parte da fantasia de adolescentes e adultos. Essa cultura sobreviveria por mais de 60 anos após o estouro inicial e estabeleceria a norma de entretenimento em uma época muito diferente daquela que foi criada. (JONES, 2006, p. 19)

A evolução dos quadrinhos que Gerard Jones (2006) nos revela em seu livro **Homens do amanhã: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis** está diretamente ligada ao trabalho de Eisner, desenvolvido ao longo de toda sua vida, assim como de vários outros filhos de imigrantes que fizeram da América a terra da oportunidade e viram nos quadrinhos a chance de trabalho, enriquecimento e mudança da cultura dos Estados Unidos. Essa geração que crescia nos anos 1920 já mantinha uma relação mais próxima com a cultura de mercado. Por conta disso e das tecnologias que surgiam nessa época, a venda de todos os tipos de revistas crescia como nunca. Com Eisner, assim como grande parte da população estadunidense, não era diferente: Jones informa que a leitura de revistas era o principal lazer da população daquela época, e o cartunista desde pequeno lia, escondido de seu pai, a *pulp magazine*

intitulada *Black Mask Detective*, que incluía histórias de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, que mais tarde se tornariam conhecidos como importantes escritores de romance policial.

Em 1936, com a franca expansão dos quadrinhos nos Estados Unidos, Eisner enxergou a chance de também fazer parte dessa indústria e, juntamente com Samuel Iger, cria a *Eisner & Iger Studio* que “[...] dizia contar com uma equipe de cinco artistas, mas esses cinco eram o Will sob diversos pseudônimos” (JONES, 2006, p. 167). Como grande parte do dinheiro das editoras judaicas saía da indústria do vestuário, que também era controlada em sua grande maioria por judeus, as editoras de quadrinhos, assim como a de Eisner, acabaram adotando o meio de produção do vestuário para os quadrinhos, em trabalhos por empreitada. Desse modo, surgem os *syndicates* e os estúdios nos quais os escritores e desenhistas de quadrinhos passavam mais de 12 horas trancados, produzindo histórias em quadrinhos baratas para serem vendidas, por um editor, a jornais, suplementos dominicais e revistas.

Antes de ter seu próprio estúdio, Eisner vendeu alguns trabalhos para uma dessas editoras que publicava a *Wow, what a magazine!*, editada por seu futuro sócio Iger. Nessa época, ele criou alguns trabalhos bem variados como, por exemplo, Shena, a rainha das selvas. Foi nessa mesma época que o quadrinista, ao trabalhar com Victor S. Fox e a *Fox Comics*, foi processado por plagiar um dos quadrinhos mais conhecidos até os dias de hoje, de Joe Shuster e Jerry Siegel, o *Superman*. Sobre o processo, há pelo menos duas principais versões: a versão do próprio Eisner e a versão de Ken Quattro. A experiência do processo e a versão da história do cartunista foi retratada décadas mais tarde na HQ *The dreamer*, que narra o início da vida de Eisner nos negócios de quadrinhos.

As duas versões do processo são bastante parecidas em relação ao início da história em que Victor Fox vai até a o estúdio da Eisner & Iger e encomenda um personagem com as mesmas características do *Superman*, para ser lançado em uma nova revista intitulada *Wonder Comics*. De acordo com Gerard Jones (2006, p. 179),

Em menos de uma semana tinham pronto o primeiro número de *Wonder Comics*, estrelando o *Wonder Man*, um sujeito musculoso de cabelos dourados, vestido com uma malha colante vermelha com um ‘W’ no peito. Ele poderia até ter usado azul também, se Fox tivesse se disposto a desembolsar dinheiro para uma impressão em quatro cores, mas gastar muito era tudo o que ele não queria.

As semelhanças com o *Superman* eram evidentes, causando o processo da DC *Comics* versus a Fox *Comics*, sendo a partir desse ponto que as versões se separam. De acordo com Eisner, Fox o chama para conversar e, com o total apoio de Iger, o cartunista é alertado de que

seria chamado a testemunhar no caso do processo, orientando-o a dizer que a ideia do *Wonder Man* era do próprio Eisner e não uma encomenda. Fox ainda o ameaça de não pagar pelo trabalho caso o quadrinista não siga tal orientação, entretanto, no frígido dos ovos, Eisner não mente no tribunal e fica sem receber o ordenado por seu trabalho com o *Wonder Man*. Essa foi a versão vigente por décadas e narrada em **The dreamer**.

Em 2010 o jornalista especializado em quadrinhos Ken Quattro afirma possuir a transcrição da fala de Eisner sobre o julgamento e que, na verdade, Eisner cede às pressões de Fox e Iger e nega o plágio, mesmo que este seja evidente. O quadrinista relatou ao juiz que a ideia do personagem fora dele e que simplesmente não conhecia o *Superman* quando criou *Wonder Man*, baseando-se muito mais no personagem Fantasma do que em qualquer outro personagem². Schumacher termina seus comentários sobre esse capítulo da vida de Will Eisner, dizendo:

Apesar de ser um ataque forte (e, felizmente para Eisner, póstumo) à sua imagem pública cuidadosamente lapidada, as revelações sobre o perjúrio de Eisner não afetaram a história. Fox perdeu o caso e cumpriu sua promessa. Não pagou um centavo do que devia a Eisner & Iger. (2013, p. 70)

Em uma época em que a indústria dos quadrinhos dependia de cada centavo para se manter funcionando, o não pagamento da dívida de Fox a Eisner, assim como toda a situação humilhante pela qual o cartunista passou indo a julgamento, acarretou no fim da sociedade entre Iger e Eisner. Uma nova fase se inicia para o cartunista ao receber uma proposta de Everett “Busy” Arnold, dono e editor da *Quality Comics*, para a produção de um material novo que dessa vez seria publicado nos jornais e não em revistas em quadrinhos. De acordo com Schumacher (2013), a *Quality Comics* era uma empresa que buscava honrar o nome e que tinha “qualidade”, levando o trabalho com os quadrinhos mais a sério.

Ninguém sabia por quanto tempo os quadrinhos ainda dariam lucro, por isso, a indústria dos quadrinhos sempre buscou atender com maior precisão possível à demanda de seus leitores e ao mercado. Na época de sua expansão, se uma revista em quadrinho ou tirinha não atendia rapidamente ao gosto dos leitores e não tinha saída nas bancas, logo era cancelada e substituída, ainda mais porque o prejuízo com tais HQ’s era sempre da editora que repassava os quadrinhos consignados para as lojas. Por isso os quadrinistas sempre estavam buscando algo novo: personagens eram criados e abandonados com muita rapidez, o que gerava muito trabalho para qualquer cartunista que se dispusesse a produzir muito por pouco

² Gerard Jones (2006) em seu livro **Homens do amanhã: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis** (p. 178-179) e Michael Schumacher (2013) em **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos** (p. 66 – 71) explicam de maneira mais detalhada o processo sofrido por Will Eisner.

dinheiro. Berman nos explica que essa situação pode ser vista em todas as relações de mercado: “Sob pressão, todos os burgueses, do mais humilde ao mais poderoso, são forçados a inovar, simplesmente para manter seu negócio e a si mesmos à tona” (BERMAN, 1986, p. 92). O quadrinista corria o risco de se tornar vítima passiva do mercado caso não buscasse essa constante inovação. Eisner critica o modo como os quadrinhos e o mercado se relacionavam, denunciando os problemas que isso poderia causar para a qualidade das narrativas:

O narrador gráfico não pode fugir do mercado. Uma história em quadrinhos é essencialmente visual, e isso define o produto. O trabalho da arte influencia a venda inicial. [...] Isso encoraja os criadores a se concentrarem mais no formato do que no conteúdo. Portanto, o mercado exerce uma influência criativa. O narrador gráfico em busca de um lugar no mercado, dará supremacia ao trabalho gráfico. O narrador gráfico interessado na captação de leitores manterá a parte gráfica a serviço da história. (EISNER, 2008, p. 163)

Foi no meio desse caos editorial que Eisner, trabalhando com Arnold “Busy”, percebeu a chance de emplacar as vendas de quadrinhos voltando-se para um tipo específico de revistas que desde sua infância sempre vendera muito: as *pulp magazines* de detetive. Surge então sua marcante obra em quadrinhos, o detetive mascarado *Spirit*, que vive e combate o crime na metrópole Nova York, rebatizada de *Central City*. Diferente da maioria das HQ’s que estavam sendo produzidas (super-heróis, histórias na selva ou *westerns*), *Spirit* era um personagem sem nenhum poder, engraçado, que não tinha medo de se tornar alvo de suas próprias piadas, e conquistador. Visionário e sem perder de vista o mercado, Eisner percebeu que, assim como a arte e a literatura, os quadrinhos poderiam emplacar nas vendas por meio de um trabalho que levasse em conta a qualidade da narrativa e da arte, que visasse a um público mais adulto, podendo trabalhar temas diferenciados dos que estavam sendo produzidos e dando-lhe abertura para experimentações em relação à estética dos quadrinhos. Assim, se daria mais atenção ao conteúdo do que à forma, como dito pelo próprio Eisner na citação anterior.

As revistas *pulp* traziam diversas histórias curtas, contos, de um determinado gênero e, de acordo com Schumacher em **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos**, foi por meio de suas leituras dessas *pulps* que Eisner, ainda jovem, começou a se interessar por histórias curtas e as escrevê-las.

Com *Spirit*, Will Eisner começa a criar um estilo particular de quadrinhos que ficaria para sempre marcado como seu: das *pulp magazines*, ele se apropria das *femme fatales* e da escrita rápida e curta; do cinema, principalmente o *noir*, podemos encontrar os *close-ups*, as

histórias mudas, o ritmo de câmera, técnicas inovadoras de ângulos e a preocupação com o *timing*. Não podemos deixar de mencionar que é nessa época que Eisner começa a dedicar grande parte de suas obras à cidade de Nova York, transformando-a em personagem de suas narrativas, sempre presente e marcada.

Em 1948 Eisner publica um episódio de *Spirit* no qual utiliza fotos da cidade de Nova York como cenário de suas narrativas. Schumacher (2013, p. 145) comenta esse feito: “Eisner havia inserido fotografias da paisagem de Nova York como fundo em dois quadros – uma opção ousada e experimental que fez a gráfica reclamar e os leitores aplaudirem. Mais uma vez, resolver um problema levava a uma inovação memorável”. Além disso, outra grande marca de Will Eisner nos quadrinhos é a personalização dos títulos de maneira que eles introduzissem o clima da história e nunca se repetissem, assim como representado pela Figura 2, que também revela outras características já citadas de sua obra.

QUEM É Publicada originalmente em 13 de janeiro de 1946



FIGURA 2 – Quem é *Spirit*.
Fonte: EISNER, 1990, p. 14.

Nos anos 1940, estoura a Segunda Guerra Mundial. Eisner, bem como diversos outros quadrinistas e seus super-heróis (muitas HQ's foram ambientadas na guerra), é convocado. Esse momento acaba por influenciar suas produções: suas publicações pós-guerra se tornam mais reflexivas, o cartunista amadurece suas narrativas e começa a enveredar por outros caminhos ao dar início à criação da *graphic novel*³ (romance ou narrativa gráfica) e adaptar obras clássicas da literatura para quadrinhos. Uma das principais *graphic novels* de Will Eisner, que de acordo com alguns teóricos como Denize Azevedo Guimarães seria a primeira HQ a receber o nome de *graphic novel*, é o **Contrato com Deus: e outras histórias de cortiço**. Em meio às mudanças pós-guerra, Eisner começa a refletir sobre o que estava produzindo. Em prefácio para a *graphic novel* **Contrato com Deus: e outras histórias de cortiço**, ele próprio narra que, no começo de sua carreira, quando começou a publicar *The Spirit* dominicalmente para o jornal *The Detroit News*, não tinha noção da importância do que estava produzindo, mas que depois de algum tempo, quando pôde parar para avaliar, percebeu a magnitude de seu empreendimento:

A realidade da tarefa e suas enormes possibilidades deixaram-me vibrando. E avancei com o entusiasmo eufórico de um explorador aventureiro. Nos doze anos seguintes desbravei esse território virgem em uma orgia de experimentação, fazendo de *The Spirit* uma plataforma de lançamentos para todas as ideias que passavam pela minha cabeça. (EISNER, 2007. p. 5.)

A preocupação teórica de Will Eisner a respeito das histórias em quadrinhos culminou na produção de livros que marcaram a teoria desse meio, como o livro **Quadrinhos e a Arte Sequencial** (*Comics and Sequential Art*) e **Narrativas Gráficas** (*Graphic Storytelling*) que, de acordo com o que afirma o quadrinista e teórico Scott McCloud, “Há muitos anos, o trabalho de Eisner tem sido uma inspiração para mim e para milhares de artistas. A obra *Comics and sequential art* (Quadrinhos e arte sequencial) de Eisner foi o primeiro livro a examinar a forma artística das histórias em quadrinhos” (1995. s/n). Segundo o próprio Eisner na introdução do livro **Quadrinhos e Arte Sequencial**, sua principal motivação para começar a escrever teoria foi o fato de ter percebido a defasagem teórica sobre as HQ's, por isso se dispôs a analisá-las. Em seus dois livros teóricos, o escritor traz, passo a passo, os métodos

³ As *graphic novels* são histórias em quadrinhos com narrativas mais longas, com temáticas geralmente voltadas ao público adulto e elaboradas em formato de livro. Como afirma a pesquisadora Denise Guimarães, *graphic novel* foi um “[...] termo criado por Eisner para um formato que geralmente traz enredos longos e complexos, frequentemente direcionados ao público adulto” (2010, p. 6). Entretanto, é necessário ressaltar que alguns teóricos não reconhecem que esse termo tenha sido cunhado por Eisner, assim também como há pesquisadores que simplesmente não acreditam na diferença entre *graphic novel* e quadrinhos. Essa é uma discussão controversa que não cabe nesta dissertação.

que utilizava para escrever suas histórias, assim como críticas, tudo exemplificado com histórias em quadrinhos e, principalmente, com a sua própria criação escritural.

Nesses livros, Will Eisner traz duas importantes contribuições para as HQ's ao cunhar o termo *sequencial art* (arte sequencial) e ao propagar o termo *graphic novel* (narrativa gráfica). Tais termos foram e serão utilizados com frequência nesta pesquisa.

Eisner e diversos outros teóricos que vieram depois, como Scott McCloud, discutem a dificuldade de se definir o que é história em quadrinhos, por ser essa uma forma de expressão muito ampla em suas características. Por isso, Eisner buscou solucionar tal problema, ampliando ao máximo o termo que define as HQ's e criando o termo arte sequencial que, de acordo com ele, significa “Um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1999, p. 5). Ele continua ao afirmar que a arte sequencial é universalmente empregada nas tirinhas e revistas em quadrinhos. Ainda de acordo com Eisner, a arte sequencial tem que trabalhar de forma igualitária tanto o texto como a imagem, sem nenhuma supremacia de nenhum dos lados, pois “Na arte sequencial, as duas funções estão irrevogavelmente entrelaçadas. A arte sequencial é o ato de urdir um tecido” (1999, p. 122).

Já a narrativa gráfica surge como uma maneira de Eisner se opor à ideia de que a HQ - como existia em sua expansão nos Estados Unidos, no começo do século XX - fosse uma forma de expressão infantil ou de adultos com “pouca inteligência”, sem qualidade estética e barata (tanto na qualidade quanto no valor comercial). De acordo com ele, a diferença da narrativa gráfica para os demais quadrinhos está na escolha de temas que antes eram exclusivos da arte, literatura e cinema:

Autobiografias, protesto sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns temas que começaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos. As *graphic novels* com os chamados ‘temas adultos’ proliferaram e a idade média dos leitores aumentou, fazendo com que o mercado interessado em inovações e temas adultos se expandisse. Acompanhando essas mudanças, um grupo mais sofisticado de talentos criativos foi atraído para essa mídia e elevou seus padrões. (EISNER, 2008, p. 9)

Para dar maior credibilidade à sua obra e expandir o mercado dos quadrinhos para alcançar leitores que ainda descreiam na capacidade das HQ's como leitura capaz de gerar discussões de interesse social e cultural, Eisner tenta aproximar os quadrinhos da arte, literatura e cinema. Entretanto, o que o quadrinista não conseguiu enxergar é que enquanto buscava-se uma aura para que os quadrinhos tivessem maior visibilidade, a própria arte e a

literatura estavam perdendo sua aura. Benjamin (1994), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, primeiro explica o que seria a aura: “[...] uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1994, p. 170), para então discutir que “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (p. 171). Ou seja, a obra de arte perde o sentido de única, religiosa, mágica, enfim, seu *status* aurático, tornando-se reproduzível e acessível, assim como os quadrinhos.

Benjamin fala sobre a transformação social da arte por conta da reprodução, logo, sobre a perda do sentido de aura e de autenticidade. “Mas no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se a produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, p. 172). O que percebemos com as explanações de Benjamin é que a obra de arte contemporânea se aproxima cada vez mais de grande parte do público, por isso a importância da reprodutibilidade, o que a torna mais acessível ao público. Para ele, o cinema propicia uma maior integração entre público e arte, isso porque o teórico não levou em conta os quadrinhos, que também proporciona grande atenção e espaço para a aproximação obra e consumidores.

Podemos afirmar que há considerável interação entre público e histórias em quadrinhos se pensarmos em como as editoras e cartunistas trabalhavam as HQ’s, isso porque se alguma história em quadrinhos ou personagem não agradassem seus leitores era logo tirado de circulação. Principalmente no início da expansão dos quadrinhos, havia sempre análises de mercado para saber a aceitação dos leitores, a participação do público na escolha de quais HQ’s permaneceriam a ser publicadas era evidente, assim como nos informa Jones (2006) e Schumacher (2013).

Assim, acreditamos que não foram as mudanças de nome das histórias em quadrinhos para arte sequencial ou *graphic novel* que conferiram credibilidade às HQ’s, mas sim o que Eisner via como um possível problema dos quadrinhos, ou seja, a participação da massa na arte pode ter sido o que salvou os quadrinhos da frivolidade e o que o aproximou da arte e da literatura. Pois a medida que os leitores entenderam que poderiam se tornar mais criteriosos, abriu-se espaços para quadrinhos diferentes, com narrativas mais consistentes, abrindo assim espaço para, por exemplo, os quadrinhos *underground*. Por fim, percebemos que o que torna a HQ única é sua capacidade de conversar com o grande público e não uma possível aproximação com a arte e a literatura, como ansiava Eisner.

Com o todo discutido até agora, não podemos desmerecer as intenções de Will Eisner em buscar inovações, qualidade e seriedade para os quadrinhos, mesmo porque foi essa visão

em relação aos quadrinhos, adiante do seu tempo, que o tornou um dos principais e mais conhecidos nomes das histórias em quadrinhos. Entretanto, nos deteremos aqui apenas no estudo de uma obra específica de Will Eisner: a *graphic novel* intitulada **Nova York: a vida na grande cidade**, em que, “[...] como em todas as obras de Eisner, a história se passa entre as décadas de 1930 e 1940” (FRANCO, 2012. p. 20), época de expansão das HQ’s, e que trata mais detalhadamente da cidade de Nova York.

A escolha de tal obra de Eisner ocorreu por acreditarmos que nos quadrinhos ali escritos encontramos muitas discussões pertinentes sobre não apenas a cidade de Nova York, mas sobre as cidades em geral, tendo em vista que o cartunista constrói para si uma escrita que não somente narra as histórias locais de uma grande metrópole, mas também questionamentos sociais que permeiam toda a vida urbana. Eisner abre a todos os seus leitores, mesmo àqueles que nunca estiveram na cidade de Nova York, a possibilidade de pensar sobre qualquer grande cidade, por meio da leitura da cidade do outro. Ele põe em cena em sua obra como o narrador insere a cidade de Nova York não só como o cenário de todas as histórias narradas, mas também um personagem central que continuamente interfere na história dos diversos personagens que desfilam nas HQ’s. A cidade aparece como um elo entre as histórias e os personagens, assim como afirma Renato Cordeiro Gomes: “Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas” (2012. p. 23).

Nova York: A vida na grande cidade foi um dos últimos livros de Eisner, publicado postumamente, sendo a edição estadunidense datada de 2006 e a brasileira de 2009. Eisner faleceu em 2005 por complicações pós-operatórias. Essa obra é uma compilação de quatro histórias em quadrinhos antigas feitas em preto e branco, como era comum nos trabalhos do quadrinista: **Nova York - a grande cidade** (1981-1986), **O edifício** (1987), **Caderno de tipos urbanos** (1989) e **Pessoas invisíveis** (1992-1993). A primeira e a terceira história apresentadas no livro são constituídas por pequenas histórias, vinhetas⁴ ou observações, muitas vezes mudas, narrando a relação dos diversos personagens com a cidade de Nova York e como a grande cidade invade suas vidas para mudá-las drasticamente. No decorrer das duas partes supracitadas, o leitor é levado a conhecer histórias por meio de objetos ou pequenos

⁴ Termo utilizado por quadrinistas e estudiosos da área como, por exemplo, Neil Gaiman na introdução do livro **Nova York: a vida na grande cidade**: “**Nova York: a grande cidade** é uma coleção de vinhetas, algumas delas mudas, outras não” (GAIMAN *apud* EISNER, 2009. p. 09). No dicionário Aurélio, lemos sobre a vinheta: “1. Pequena ilustração geralmente decorativa, 2. Sequência curta usada nas rádios e televisões”. Eisner em seu livro **Narrativa Gráficas** denomina essa prática de “enredo curto” ou de “história de uma página”: “O enredo deve ser preservado, e a dramatização paralela é explorada ao extremo. Aqui, o leitor fornece a ação intermediária, seja através da dedução reflexiva ou da experiência de vida.” (2007. p. 137)

detalhes que formam e fazem parte do cotidiano nas grandes cidades, assim como formam a própria cidade, ou seja, uma cidade feita em fragmentos, nunca vista em sua totalidade, como afirma Renato Cordeiro Gomes:

Sabe, no entanto, estar fadada ao fracasso qualquer tentativa de apuração da totalidade. Sabe que decifrar/ler esta cidade é cifra-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra. Oferece um novo teto cuja imagem é necessariamente fraturada, descontínua. Escrever esta cidade é inscrevê-la novamente no livro de registro; é superpô-la a outras cidades sígnicas cujo desenho é, desde a origem, indecifrável. (1994. p. 38.)

Na primeira e na terceira parte da obra, o narrador fragmenta a grande cidade de Nova York, buscando compreender as várias culturas urbanas e representações que ali são proporcionadas. É também pelos fragmentos da cidade, ou seja, por meio das pessoas e dos objetos negligenciados, porém comuns na vida urbana, que o narrador conta a história da vida na cidade de uma maneira tão intimista que uma visão totalizante não daria conta de realizá-lo. **O edifício e Pessoas Invisíveis**, as outras duas partes que completam a obra **Nova York: A vida na grande cidade**, trazem histórias mais longas sobre sete personagens (quatro na primeira e três na segunda) que são tragados pela “brutal e indiferente” Nova York, bem como afirma o também quadrinista britânico e romancista contemporâneo Neil Gaiman na introdução do livro: “Fiquei surpreso com a brutalidade de tantas histórias – tão brutais, tão indiferentes quanto uma cidade” (GAIMAN *apud* EISNER, 2009. p. 08).

Para que a análise da obra de Eisner seja feita com a maior acuidade intelectual possível, selecionamos a primeira e a terceira história do livro para serem discutidas aqui. As duas obras são narrativas muito próximas, tendo em vista que ambas são os trabalhos mais fragmentados do cartunista. Algumas das vinhetas que compõem **Nova York: a grande cidade** foram anteriormente publicadas nas revistas em quadrinhos *The Spirit Magazine*, de 1981 a 1983. **Cadernos de tipos urbanos** são cenas que ficaram de fora da série publicada nas HQ's *Spirit* e de outros trabalhos. Na nota do editor do livro, escrito por Denis Kitchen, agente literário e amigo de Eisner por 25 anos e editor/ dono da *Kitchen Sink Press*, nos é informado que:

O **Cadernos de tipos urbanos**, que se seguiu, foi inicialmente baseado no que Eisner chamava de ‘cenas deletadas’ de ‘um acúmulo de rascunhos, notas e pequenas ilustrações produzidos para *graphic novels* [e] parte para a pesquisa que [ele] fez para **A grande cidade**’. Na superfície, as vinhetas destes dois livros são parecidas quanto à sua natureza. Mas há distinções, incluindo diferentes técnicas de desenho. [...] Outro toque especial distingue o material mais recente: Eisner insere a si mesmo como personagem

recorrente no **Cadernos de tipos urbanos**, abrindo e encerrando seções com o bloco de rascunhos na mão, acompanhado por um transeunte baixinho para efeito cômico. (KITCHEN *apud* EISNER, 2009, p. 13)

Podemos ver isso no quadrinho abaixo:

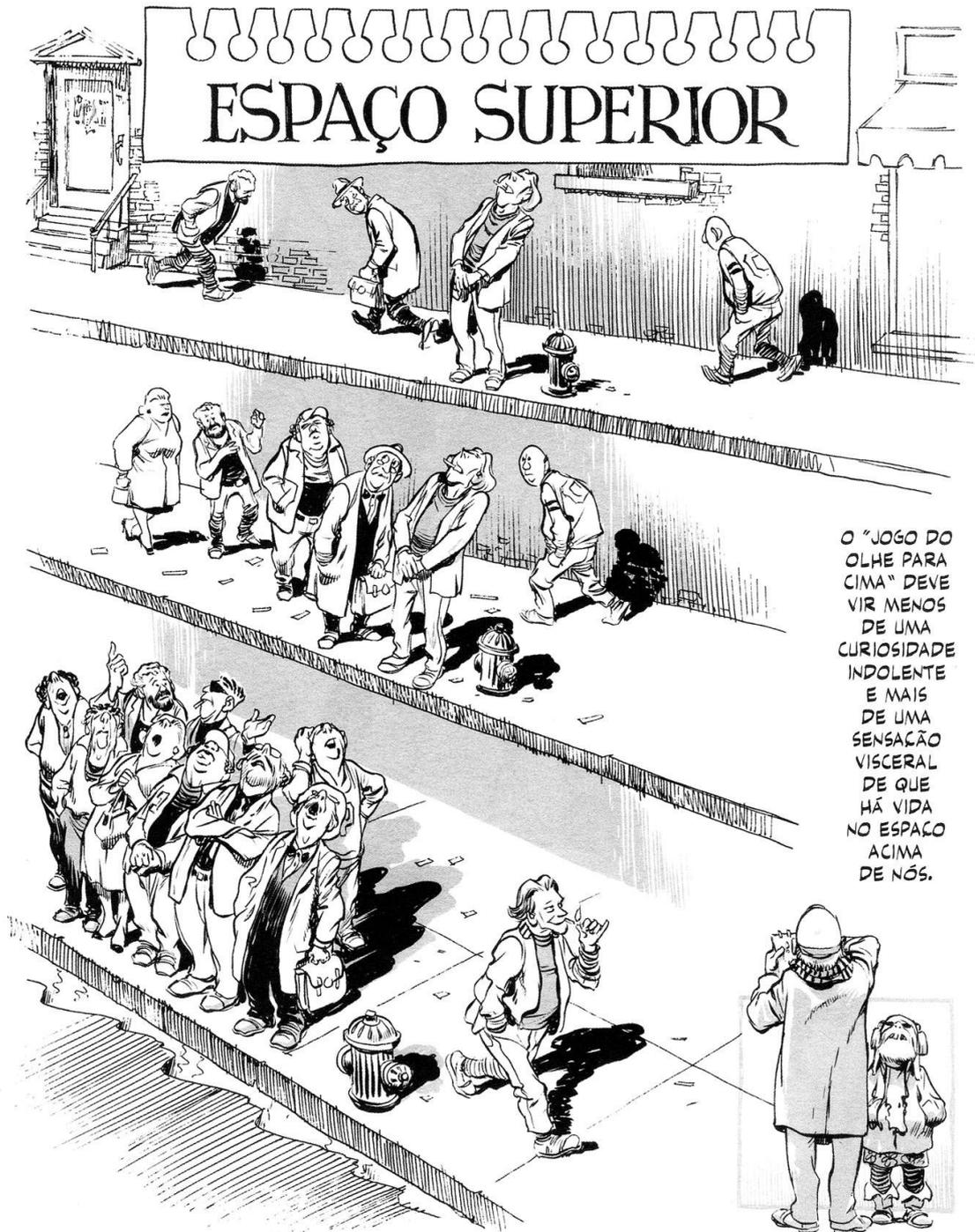


FIGURA 3 – Espaço superior.
Fonte: EISNER, 2009, p. 294.

Ambos os quadrinhos, **Nova York: a grande cidade** e **Caderno de tipos urbanos**, serão estudados no decorrer deste capítulo por meio do fragmento, partindo de um breve histórico que envolve sua expansão na Alemanha com Novalis (2001) e Schlegel (1997), passando pelo teórico brasileiro Renato Cordeiro Gomes (2004), que nos informa que toda escrita sobre a cidade deve ser e é fragmentada, seguindo com Gilles Deleuze (1997), que afirmava ser a escrita fragmentária tipicamente norte-americana, até chegar a Scott McCloud (1995) e o próprio Eisner (1999), que analisam os quadrinhos como uma expressão eminentemente fragmentária.

1.1 O estudo do fragmento a partir do romantismo alemão

Todos os seres humanos são variações de um único indivíduo
(NOVALIS, 2001, p. 164)

Já que a natureza e humanidade se contradizem tão frequentemente e tão incisivamente, talvez a filosofia não possa evitar fazer o mesmo. (SCHLEGEL, 1997, p.127)

A fragmentação não se originou com os alemães em seu romantismo; isso lhes foi dado como herança por franceses e ingleses, porém ganhou força com o movimento literário a partir de Novalis e Schlegel, que buscaram estudá-la incansavelmente. Considerado por teóricos como Vera Lins como o primeiro manifesto alemão do romantismo, **Pólen**, de Novalis (1798), é um livro produzido em fragmentos. De acordo com a introdução da edição brasileira, de autoria de Rubens Rodrigues Torres, Novalis é “[...] o primeiro a ter uma coletânea de fragmentos (*Pólen*) publicada no primeiro número de *Athenaeum*, a revista-manifesto que apresentou ao mundo o movimento romântico” (TORRES *apud* NOVALIS, 2001, p. 14). Mais adiante, ainda na introdução de **Pólen**, Torres esclarece a importância de Novalis ao afirmar que “[...] a tradição de leitura de Novalis veio a ser a história de um grande processo de desfiguramento” (2001, p. 16).

Juntamente com Novalis, Schlegel também utilizava a forma fragmentária para escrever. A escrita desses e de outros românticos alemães da mesma época voltava-se para a crítica e comentários à filosofia clássica alemã, discutindo com frequência filósofos como Kant e Fichte. O romantismo alemão é responsável pela busca interminável da aproximação entre filosofia e literatura. Os românticos criticavam as proposições modernas e por isso era necessário romantizar, uma vez que “Romantizar é pensar poeticamente, e os fragmentos são

experiências de pensamento” (LINS, 2004, p. 113). Vera Lins vê o romantizar como uma outra forma de pensar, um pensar subjetivo feito de uma maneira auto-reflexiva, em que a imaginação é essencial, separando-se do pensamento argumentativo lógico.

A auto-reflexão é comum nos fragmentos de Novalis que, além de criticar e discutir sobre a filosofia, também discutia o próprio romantismo alemão e a escrita fragmentária. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean- Luc Nancy trazem em seu texto **A exigência fragmentária** uma análise dos primeiros românticos alemães e sua escrita fragmentária. É a partir deles que podemos entender a importância do fragmento para Novalis e Schlegel, entre outros:

Mais ainda do que o ‘gênero’ do romantismo teórico, o fragmento é considerado a sua encarnação, a marca mais distintiva de sua originalidade, e o signo de sua radical modernidade. E é bem, de fato, o que reivindicaram ao menos os próprios Friedrich Schlegel e Novalis, se bem que cada um de uma maneira diferente. O fragmento é precisamente o gênero romântico por excelência. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p.69)

O fragmento não chegou a ser exatamente definido pelos românticos alemães, uma vez que diversos teóricos de outros lugares do mundo o utilizaram como um gênero, entretanto para buscar um maior entendimento é preciso partir dos próprios escritos românticos e de textos que se propõem a analisá-los, para podermos discutir o tema. No decorrer de sua explanação, os teóricos supracitados enfatizam a diferença entre fragmentação e o simples inacabado ao afirmar que: “Deixamos assim, em uma penumbra propícia, o essencial do que o gênero implica: o fragmento como propósito determinado e deliberado, assumindo ou transfigurando o acidental e o involuntário da fragmentação” (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 2004, p.70).

Na introdução de **Pólen**, Rubens Rodrigues Torres informa que o próprio Novalis diferencia seus fragmentos prontos das suas produções inacabadas, que precisariam de muito mais estudos e correções para se transformar em fragmentos. Nessa mesma introdução o teórico informa que Novalis chamava seus fragmentos de “sementes literárias” ou “pensamentos soltos” e ainda “começos de interessantes sequências de pensamentos – textos para o pensar” (NOVALIS, 2001, p. 20). Lacoue-Labarthe e Nancy concordam com esse posicionamento de Novalis, mostrando a capacidade dos fragmentos em criar diálogos:

O motivo da reunião do Antigo e do Moderno, tal como podemos vê-lo, circular tão freqüentemente nos fragmentos, consiste sempre na exigência de fazer renascer, segundo a poesia moderna, a antigüidade ingênua. O que reconduz ao fragmento: o fragmento é apenas em germe já que ele não é inteiramente completo (Athenäum 77), e o fragmento é um germe, uma semente; segundo o último Pólen de Novalis: ‘Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles –

mas contanto que alguns brotem.’ A fragmentação não é portanto uma disseminação, mas a dispersão que convém à sementeira e às futuras colheitas. O gênero do fragmento é o gênero da geração. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p.80-81)

Para os românticos o fragmento era o modo de expressarem o mais profundo, o individual, pois ele se individualiza como texto, fazendo-o em semelhança com a fragmentação do ser. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean- Luc Nancy explanam ao fim de seu artigo: “Como o indivíduo, e porque é Indivíduo, o gênio é sempre-já perdido, e, como a Antigüidade, existe apenas como fragmentos” (2004, p. 87). O gênio aparece aqui como a individualidade de cada autor, o que no romantismo alemão é bastante marcado na escrita, principalmente no que tange ao fragmentário. Novalis, em seu fragmento-manifesto, nos mostra a importância do individual para que por meio dele possamos entender o todo:

A suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu. Tanto menos estranhável é a falta de sentido e entendimento completos para outros. Sem auto entendimento perfeito e acabado nunca se aprenderá a entender verdadeiramente a outros. (2001, p. 55)

Na fragmentação, o ‘eu’ e o ‘todo’ se aproximam para se distanciarem, assim como podemos depreender pela afirmação de Novalis na primeira epígrafe eleita para este capítulo, no qual ele afirma que “Todos os seres humanos são variações de um único indivíduo (NOVALIS, 2001, p. 164)”. Voltando à citação de Novalis supracitada, entendemos que não é à toa que o escritor alemão dá ao seu livro o título de **Pólen**, pois o que seriam os fragmentos se não a capacidade de multiplicar e se expandir em uma infinidade de interpretações e de leituras? Novalis o faz sem excluir do texto o que há de totalizante, porém ultrapassando-o, para poder tirar do texto o que há de exaustivo e abri-lo a diversas interpretações.

O fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à ideia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado). (...)O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p.73)

O inacabado citado por Lacoue-Labarthe e Nancy é diferente do que anteriormente os mesmos teóricos chamaram de inacabado e que não seria próprio da escrita fragmentária, isso porque o significado do segundo “inacabado” relaciona-se a um texto simplesmente não acabado, enquanto o primeiro simula uma impossibilidade de término para que haja uma multiplicação infinita do texto. Nesse caso o inacabado funciona se pensarmos o fragmento-projeto como capaz de projetar e executar, ao mesmo tempo, algo que não pode ser

terminado, que permanece inacabado e que é por si a maior característica do fragmento. Por ser inacabado, fica complicada e contraditória uma busca por definições.

Construído com base em contradições e dualidades, como nos diz Schlegel na segunda epígrafe deste capítulo, o fragmento é um gênero complexo e controverso no qual o inacabado dá o tom de totalidade e o todo nos ensina sobre o individual, como nos esclarece Lins: “[...] o mundo é o que afeta o sujeito, assim consciência do mundo é consciência do eu, que, por sua vez, é produtividade, um centro produtivo, atividade. Tudo é essencialmente um produto da atividade do eu” (2004, p.115). Percebemos mais uma vez essa contradição do fragmentário na citação a seguir, que continua discutindo a individualidade e a infinitude que permeia a fragmentação para aquela geração do romantismo alemão:

Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. Da mesma forma é a totalidade plural dos fragmentos que não compõe um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e ‘para cada indivíduo há infinitas definições reais’ (Athenäum, 82. DF, p.59). Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude. (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2004, p.74-75)

Por fim, é possível entender o fragmento como miniatura de uma obra, complexa e dual, por ser projeto do inacabado e, ainda assim, possuir uma proposição de totalidade enquanto fragmento, como uma “pequena obra” (in)acabada. O fragmento não despedaça a obra, mas a complementa enquanto produtora de infinitas outras obras, dando-lhe uma infinitude potencial de leituras. O fragmento como miniatura de uma obra pode ser visto nos quadrinhos. Quando lemos cada quadrinho ou “*frame*” em separado, percebemos que carrega em si essa completude do fragmento, permitindo-nos ler em cada imagem, separadamente, uma infinidade de histórias.

Em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, Umberto Eco (1994) brinca ao dizer que o livro que levaria para uma ilha deserta seria uma lista telefônica, para poder inventar muitas histórias com aqueles nomes. Os quadrinhos propõem um jogo parecido com o de Eco, isso porque cada *frame*, assim como cada nome da lista telefônica, nos abre para diversas leituras (não as escancarando, vale a pena ressaltar), tendo em vista que, de acordo com Calvino, “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza em uma forma,

adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido em uma imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (1990b, p. 84).

Pensemos, pois, separadamente no primeiro *frame* da Figura 4, uma *splash page* ou quadrinho de uma página só que faz parte de **Nova York: a grande cidade**. Podemos, apenas com esse quadrinho, realizar várias leituras, como por exemplo, a do confinamento no qual vivemos enquanto moradores de uma grande cidade, presos em apartamentos, por medo da insegurança ou mesmo pela correria do dia a dia, ainda pelo conforto e pela comodidade de nossa residência diante da cidade.



CONFINAMENTO

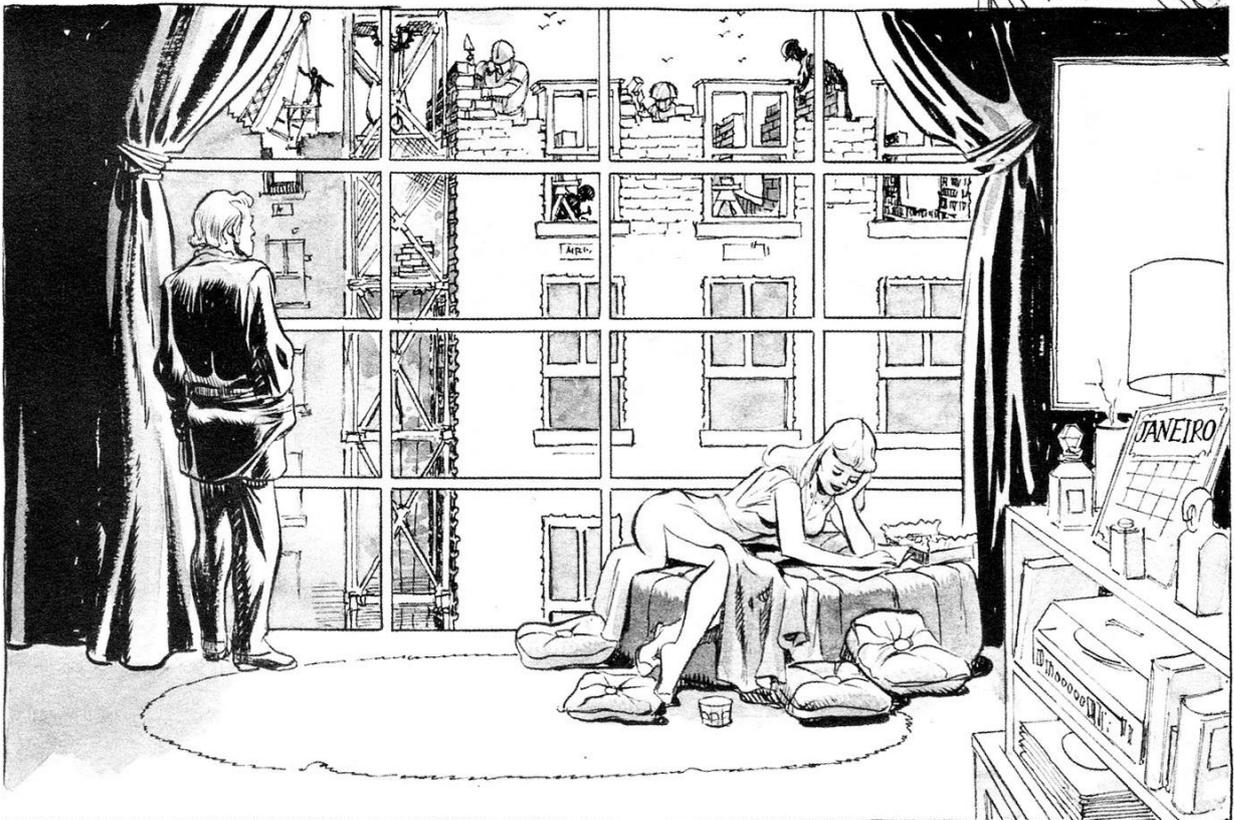


Figura 4 – Confinamento.
Fonte: EISNER, 2009, p. 135.

Ao lermos a história completa, ou seja, a página como uma única história, teremos outras interpretações pela continuidade que o segundo *frame* dá ao primeiro. Mesmo assim, a leitura fragmentária de apenas um *frame*, no caso o primeiro, nos permite criar discussões completas a respeito do tema central de que trata o quadrinho de Eisner: a cidade grande e sua estrutura em fragmento, sugerida pela união dos *frames* e do título – confinamento.

1.2 Histórias em quadrinhos e a fragmentação

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes (CALVINO, 1990. p. 18).

Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas (GOMES, 1999. p. 23).

As duas histórias em quadrinhos que propomos estudar, **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, têm em comum a escrita sobre as grandes cidades modernas. Desde *Spirit* e sua cidade a ser protegida, *Central City*, passando pelas histórias em quadrinhos sobre a Nova York que começou a ser representada ali, a *graphic novel* **Contrato com Deus: e outras histórias de cortiço** e, por fim, a compilação de mais de quatrocentas páginas feitas por Eisner, **Nova York: a vida na grande cidade** discute a cidade em cada quadrinho.

Em **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, as histórias em quadrinhos tomam uma forma bem diferente das tradicionais. Eisner evita os enredos longos e chega ao máximo de, em alguns casos, trazer para a cena histórias mudas de uma página só. A fragmentação fica evidente nesses casos e é dada em vários níveis das histórias, como veremos a seguir.

As cidades modernas, iluminadas por luz elétrica, com seus edifícios, que são representadas por Eisner se aproximam de maneira inevitável das histórias em quadrinhos, pois ambas surgem na mesma época, no fim do século XIX, e sempre estiveram bem próximas. As cidades construídas pelos quadrinhos são tão marcantes quanto seus

personagens: *Batman* e *Gotham City*; *Superman* e *Metrópolis*; *Spirit* e *Central City* – todas versões estilizadas de Nova York. Por isso, iniciaremos a discussão sobre a fragmentação dos quadrinhos de Will Eisner, debatendo a fragmentação da urbes.

A fragmentação das cidades na literatura ocorre pela incapacidade da totalização da cidade textual ou cidade de papel. Em seu livro **Todas as cidades, a cidade: literatura e a experiência urbana**, Renato Cordeiro Gomes nos informa que é necessário construir os registros e as literaturas das cidades a partir dos cacos, dos fragmentos. Ele afirma que as cidades escritas são compostas por “[...] pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de textos que jamais serão recompostos na integra” (GOMES, 2008, p. 24). Gomes ainda assevera que essa leitura da cidade de papel sempre será infinita, pois a escrita, sendo fragmentária, produz diversas cidades com o mesmo nome.

Nos quadrinhos de Eisner, percebemos como o cartunista fragmenta a cidade de Nova York ao tomar como ponto de partida de construção de sua cidade textual pequenos detalhes aparentemente descontextualizados. Em **Nova York: a grande cidade**, a história é construída em torno de nove objetos e situações, que dão título aos capítulos, tão comuns em uma cidade grande, mas que passam despercebidos na vida cotidiana, sendo eles: o tesouro da avenida ‘C’, metrô, degraus, lixo, música de rua, sentinelas, janelas, paredes e quarteirão, como podemos ver na Figura 5, que traz o sumário da publicação estadunidense (2000) e que contempla apenas a HQ **Nova York: a grande cidade**.

CONTENTS

THE TREASURE OF AVENUE 'C'



7

SUBWAYS



15

STOOPS



25

GARBAGE



39

STREET MUSIC



51

SENTINELS



65

WINDOWS



85

WALLS



105

THE BLOCK



123

Na primeira epígrafe eleita para este subtítulo do capítulo 1, a cidade Tamara de Italo Calvino se confunde com um texto no ponto em que é construída sobre conceitos, “[...] nomes com os quais ela define a si própria” (CALVINO, 1990, p. 18). também Eisner constrói sua cidade textual sobre os nomes e objetos que definem a cidade, como podemos ver na Figura 5 – *Contents*.

Em **Cadernos de tipos urbanos** também podemos ver isso acontecer, pois a HQ está dividida em quatro partes: tempo, ritmo, cheiro e espaço. Por meio dessas separações em “capítulos”, é possível entender como Eisner fragmenta a cidade para tentar lê-la e compreendê-la. Gomes ajuda-nos a sustentar essa perspectiva, reafirmando a fragmentação da cidade:

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de texto, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade. (2008, p 24)

Para confirmar e dar força teórica a nossa discussão sobre o fragmentário na obra de Will Eisner, recorreremos a Deleuze, que em **Crítica e clínica** tece comentários sobre a escrita fragmentária do poeta Whitman, introduzindo-o no extenso grupo de escritores estadunidenses que mantém essa forma de escrita:

O fragmento está dado, de uma maneira irrefletida que precede o esforço [...]. O próprio da América não é, portanto, o fragmentário, mas a espontaneidade do fragmentário: ‘espontâneo e fragmentário’, diz Whitman. Na América, a escrita é naturalmente convulsiva: ‘São apenas pedaços do verdadeiro enlouquecimento, do calor, da fumaça e da excitação dessa época’. Mas a ‘convulsividade’, como o precisa Whitman, caracteriza a época e o país, não menos que a escrita. Se o fragmento é o inato americano, é porque a própria América é feita de Estados federados e de diversos povos imigrantes (minorias): por toda parte há coleção de fragmentos, assediada pela ameaça da Secessão, isto é, da guerra. A experiência do escritor americano é inseparável da experiência americana, mesmo quando ele não fala da América. (DELEUZE, 1997. p. 67)

Deleuze defende a escrita fragmentária como modo de escrita comum entre os escritores norte-americanos e segue essa defesa, afirmando que esse tipo de escrita exerce sobre a obra um sentido de enunciação coletiva. Para o filósofo, não há uma escrita privada, tendo em vista que as escritas norte-americanas passam por questionamentos públicos, políticos e populares, escritas do povo, para o povo (e nada mais popular, feita para o povo e

com a participação ativa da aprovação do povo do que uma história em quadrinhos), sendo então os espaços abertos no meio do fragmento os momentos próprios desse coletivo, pois são o espaço de inserção das discussões. Ou seja, na falta de fala do escritor, no silêncio é que as outras vozes tornam-se audíveis no texto.

O mesmo se pode perceber na obra de Eisner, na qual não é apresentado um personagem ou uma história central, porém fragmentos de vida, uma escrita sobre o que Deleuze afirma ser “uma colcha de retalhos infinita” ou um “mundo como mostruário” (1997, p. 68), com amostras (espécimes) de casos, de vidas, de cenas, que por definição são singulares, nunca totalizantes. Podemos notar tais situações por toda a história em quadrinho, tendo em vista que o leitor é levado a conhecer histórias por meio de objetos ou pequenos detalhes que formam o cotidiano nas grandes cidades, assim como formam a própria cidade, pois “[...] é no fragmento que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco” (DELEUZE, 1997, p. 69).

Na Figura 6, podemos ver essa colcha de retalhos e o mundo como mostruário. A história em quadrinho em questão é composta por uma única página muda, que na falta de palavras e no espaço entre um quadro e outro fragmenta ainda mais a narrativa, abrindo-a para diversas leituras. Em uma análise rápida, é possível ver pelo menos quatro histórias se abrindo nesses nove quadros: a do personagem no metrô, a do casal na janela, a do livro na mão do personagem e a dos quadrinhos como um todo.

CINEMA



FIGURA 6 – Cinema.
Fonte: EISNER, 2009, p. 48.

Scott McCloud defende em sua HQ de teoria sobre quadrinhos que as histórias em quadrinhos são espaços fragmentados por excelência, por conta de um aspecto técnico usado para se produzir os quadrinhos: a sarjeta. McCloud compara os quadrinhos com o cinema (assim como Eisner faz no quadrinho da Figura 6), por serem produzidos de maneira parecida, com sequência de imagens. Entretanto, no cinema a sequência entre uma imagem e outra é muito mais curta, sendo a passagem entre as imagens mais rápida, o que dá ao telespectador a sensação de movimento, legando às histórias em quadrinhos a característica maior do fragmentário. Em tempo: as sarjetas são os espaços deixados entre um quadro e outro nas HQ's, a parte não contada da história, o não dito.



FIGURA 7 – A sarjeta.
Fonte: MCCLOUD, 1995, p. 67.

Em sua discussão sobre a sarjeta, McCloud debate a questão do espaço em branco, o silêncio significativo das sarjetas. Para o teórico, o quadrinista apenas trabalha com a sugestão da história, enquanto é o leitor que completa, pela conclusão e pela imaginação, o que está sendo narrado. Eisner também discute a relação do fragmento com os quadrinhos e o cinema, entretanto ele pensa mais na questão técnica das histórias em quadrinhos e nas dificuldades que os novos cartunistas podem sentir ao ter que trabalhar com essa característica que exige, nas palavras de Will Eisner, “[...] certo refinamento por parte do leitor (ou espectador). A experiência comum e um histórico de observação são necessários para interpretar os sentimentos mais profundos do autor” (1999, p. 24). Mais adiante, ele prossegue:

A arte sequencial, tal como é praticada nas histórias em quadrinhos apresenta um obstáculo técnico que só pode ser superado com a aquisição de uma certa habilidade. O número de imagens é limitado, ao passo que no cinema uma ideia ou emoção podem ser expressas por centenas de imagens exibidas numa sequência fluida, numa velocidade capaz de emular o movimento real. No meio impresso esse efeito só pode ser simulado. (EISNER, 1999, p. 24)

As sarjetas também servem para encurtar ou alongar o tempo que se passa entre um *frame* e outro, dando o ritmo da narrativa. Para Eisner, um cartunista deve saber acima de tudo controlar o ritmo de suas histórias, para que o leitor não perca o interesse em virar a página da HQ ou mesmo se perca na passagem de tempo que se dá entre um quadro e outro. O uso da sarjeta para marcar o ritmo da narrativa se dá de maneira simples: ao aumentar a sarjeta, diminui-se o ritmo da história, e ao diminuir a sarjeta, aumenta-se seu ritmo. Sendo assim, são o enquadramento e a sarjeta que dão o ritmo e o *timing* da narrativa.

Em todo seu trabalho, mas nesta dissertação especificamente em **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, Eisner maneja seus enquadramentos⁵ de cenas de forma diferenciada, mesmo porque pela leitura de sua HQ notamos que dificilmente se encontram quadros delimitando uma cena. O cartunista, em seu livro teórico **Quadrinhos e arte sequencial**, explica que esse modo de não enquadramento dá uma maior sensação de infinito, de espaços amplos. Por ser a obra em questão voltada para a discussão da cidade de Nova York, Eisner acaba quase sempre abrindo seus quadros em cenas maiores, causando no leitor a impressão do infinito caótico que uma cidade pode proporcionar.

Outro artifício utilizado por Eisner é o uso constante de *frames* amontoados, nos quais é suprimida a sarjeta, atribuindo aos seus quadrinhos o mesmo ritmo acelerado de uma grande cidade. Podemos ver como se dá o efeito de infinito na Figura 8, em que aparecem vários personagens andando em fluxo pela grande cidade. Ainda que a cena seja cortada pelos limites do papel, temos a sensação de que as imagens poderiam se estender *ad infinitum*.

Mesmo a sarjeta não aparecendo em todos os quadrinhos de Eisner, podemos notar que não há como a HQ fugir dessa condição de fragmento, tendo em vista que, mesmo mais delicadamente, como na Figura 8, há nos quadrinhos de Will Eisner o espaço do silêncio, espaço da narrativa em que o leitor é obrigado a participar por meio da interpretação, e a fragmentação própria dos quadrinhos em relação ao seu limite de imagens citado pelo próprio cartunista. É como nos lembra Umberto Eco em sua obra **Seis passeios pelos bosques da ficção** ao afirmar que “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (1994, p. 9). Toda essa discussão evidencia-se se pensarmos que

⁵ Neste subcapítulo, o termo enquadramento se refere a colocar entre quadros e não a composição do quadro.

se não houvesse esse espaço, o quadrinho seria como diversas cenas seguidas, muito mais próximas uma da outra, como em um filme, quando há várias fotos em sequências curtíssimas de tempo, formando uma imagem em movimento, o que não ocorre nem mesmo nas HQ's que não tenham uma sarjeta delimitada.



FIGURA 8 – Tempo interno.
Fonte: EISNER, 2009, p. 262.

Mesmo que não haja o enquadramento das cenas e ainda que as sarjetas não sejam definidas, o sentido da sarjeta permanece, pois nas histórias em quadrinhos, assim como na cidade de papel, a fragmentação é o que as define.

Gomes afirma que o livro de registro sobre a cidade é uma metáfora que busca resistir a possíveis totalizações da grande cidade, que sempre será tão fragmentada que se encaminha para o ilegível e “Inventar a possível leitura é contrapor-se à violência da desorientação dos sentidos em labirinto” (GOMES, 2008. p. 28). Eisner também discute a desorientação da cidade fragmentária, uma vez que para ele quanto maior a cidade mais fragmentada, à medida que a urbes sempre está se reinventando, não permanecendo estática, de modo semelhante à leitura de uma cidade escrita, que em cada leitura revela-se uma nova cidade. A escrita fragmentária é plural, multiplicando o texto para várias leituras.

À medida que fui envelhecendo e acumulando recordações, passei a me sensibilizar mais e mais com o desaparecimento de pessoas e referências urbanas. Para mim eram especialmente perturbadoras as inexplicáveis demolições de prédios. Eu sentia como se de alguma forma eles tivessem alma. [...] É impossível pensar que, ao fazerem parte da vida, não tenham absorvido as radiações provenientes da interação humana. E eu me pergunto sobre o que resta depois que um edifício é demolido. (EISNER, 2009. p.159-160)

Eisner busca escapar da desorientação de uma grande cidade em movimento, criando para si sua própria Nova York, tão fragmentada quanto uma cidade de concreto pode ser. A constante mudança da cidade acaba se tornando tema de diversos quadrinhos e vinhetas nas duas histórias em quadrinhos que estudamos. Em a *Fronteira final* (Figura 9), podemos perceber como Eisner discute essa questão não só pelo conteúdo das imagens, no qual se apresenta uma senhora que ainda consegue manter uma pequena plantação em meio a Nova York, mas que em breve dará lugar a uma “unidade habitacional de 34 andares”, conforme aparece escrito na placa. São os enquadramentos que melhor lançam a discussão: nas três primeiras imagens em que aparece a senhora cuidando de sua plantação, há um enquadramento estreito, que dá um *close-up* no personagem que trabalha tranquilamente em sua horta, criando uma sensação de confinamento e nos prendendo, enquanto leitores, na atividade realizada, levando-nos a concluir que a cena é campestre.

Eisner informa em seu livro **Quadrinhos e arte sequencial** que quanto menor o quadrinho menor a imagem que nos mostra e maior a participação do leitor na interpretação. No fundo e embaixo dos quadrinhos iniciais da Figura 9, podemos ver a cidade e o terreno em que a senhora trabalha que, na verdade, é um canteiro de obras. O quadrinista, ao abrir mão do enquadramento na última cena, lança ao leitor o efeito de infinito, pois “[...] os quadrinhos

abertos têm o intuito de implicar o espaço ilimitado e a ambientação sugerida. [...] levando o leitor a completar o fundo” (EISNER, 1999, p. 45), confinando o personagem em um pequeno espaço enquanto a cidade cresce infinitamente ao seu redor.



FIGURA 9 – Fronteira Final.
Fonte: EISNER, 2009, p. 142.

Na introdução de *Nova York: a grande cidade*, Will Eisner reflete sobre a fragmentação de seus quadrinhos e explica isso por meio dos nove elementos nos quais se encontram divididos os capítulos de *Nova York: a grande cidade*, bem como os quatro elementos/ capítulos de *Cadernos de tipos urbanos*: “Propus-me a compor, aqui, uma série de vinhetas construída ao redor de nove elementos que, reunidos, são o meu retrato de uma grande cidade... qualquer cidade” (2009, p. 19). Ele nos mostra que pela fragmentação de sua própria cidade de papel buscou a pluralidade que apenas uma cidade fragmentada pode propor, possibilitando que a sua Nova York se transforme em mil cidades com o mesmo nome e em outras cidades grandes também: “O retrato é uma coisa muito pessoal e, portanto, esse esforço reflete minha própria perspectiva. (...) Mas também conheço muitas outras grandes cidades, e aquilo que mostro pretende ser comum a todas elas” (EISNER, 2009, p. 19). Isso nos faz lembrar o que os românticos alemães chamavam de fragmento, pois para aqueles escritores e filósofos a fragmentação era responsável por uma individualização – como a Nova York escrita e construída em papel por Eisner – que é totalizante, ou seja, a capacidade dessa Nova York em refletir qualquer outra cidade. Por seu turno, Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*, também discute essa característica própria do fragmentário, tendo em vista que inscreve em sua obra fragmentos de cinquenta e sete cidades vistas pelo personagem Marco Pólo

[...] que, quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá, e reconstituía as etapas de suas viagens e aprendia a conhecer o porto de onde havia zarpado, e os lugares familiares de sua juventude, e os arredores de casa, e uma pracinha de Veneza em que corria quando era criança. (CALVINO, 1990. p 28)

Por fim, podemos ver que a obra de Eisner é triplamente fragmentária, pois, além de ser uma história em quadrinhos, ele é um escritor norte-americano que discute a cidade e em *Nova York: a grande cidade* e *Cadernos de tipos urbanos* a fragmentação cria um imaginário urbano coletivo, traçando várias histórias e críticas capazes de englobar as mais diversas situações de um cotidiano urbano comum em qualquer grande cidade, tão cruel com seus habitantes. Entretanto, uma outra característica, desta vez, pessoal do quadrinista pode, ainda, expandir a fragmentação em suas histórias em quadrinhos: Willian Erwin Eisner, assim como tantos outros cartunistas de sua época, era filho de imigrantes judeus exilados. Esse será o foco do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E O EXÍLIO

Fragmentos de nossa memória vão se dispersaram pelo mundo e alimentam a cultura do Ocidente (FOSTER, 1999, p. 14, tradução livre⁶).

Como dito no começo do primeiro capítulo, a indústria do entretenimento dos Estados Unidos e principalmente a indústria dos quadrinhos possuem fortes vínculos com os judeus. Filhos de imigrantes judeus fugidos dos diversos *pogroms* na Europa (palavra em iídiche que designa os massacres de judeus) e que cresceram nos Estados Unidos, falando inglês, estão entre os editores, os cartunistas e os roteiristas que disseminaram as histórias em quadrinhos como as conhecemos nos dias atuais.

Gerard Jones embasa nossa discussão ao afirmar que “[...] em nenhum lugar a influência judaica foi maior que na cultura popular norte-americana” (2006, p. 156). William Erwin Eisner foi mais um dentre tantos outros meninos judeus que cresceram atulhados com diversos outros imigrantes no Bronx e no Brooklyn na época da Grande Depressão (1929), longe do país de seus pais, país este onde seus pais já viviam em condição de exílio, e um pouco mais afastado das tradições judaicas, como o quadrinista afirma em 2004 no prefácio da sua última *graphic novel* **O complô: a história secreta dos protocolos dos sábios do Sião:**

Meus pais eram imigrantes judeu-americanos (esta, por sinal, não é a única razão por que continuo judeu). Meu pai pintava o interior de igrejas católicas em Viena, e, quando veio para os Estados Unidos, pintou cenários no teatro iídiche de Manhattan. Meus pais não eram nem ortodoxos nem reformados, mas eram ‘fiéis’, o que pode explicar minha *neshuma* (alma) iídiche. (EISNER, 2006, p. 1)

Por mais que Will Eisner não declarasse ser muito fiel às tradições e à religião judaica, assim como seus pais, ele sempre teve que lidar com sua herança judaica e o antissemitismo. Quando criança no Bronx, era atacado de forma verbal e física por ser judeu, ainda mais morando em meio a outros imigrantes, como os irlandeses (católicos e protestantes). Isso é o que nos informa Michael Schumacher na biografia **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos.**

O quadrinista não chega a escrever quadrinhos no modo da literatura de testemunho ou de memória, como o **Maus** de Art Spiegelman, nem literatura de exílio propriamente dita.

⁶ *Fragmentos de nuestra memoria se han esparcidos por el mundo y han alimentado la cultura de Occidente.*

Entretanto, suas *graphic novels* se aproximam de uma discussão pós-guerra que nos mostra a busca do homem pelo equilíbrio “[...] que, através de uma retórica particular, procurou exprimir seus sentimentos sob a forma de denúncias e silêncios, dúvidas e certezas, erros e acertos, tensão e alívio. Enfim, cada uma das obras publicadas é, também, testemunho das nossas inquietações existenciais” (CARNEIRO, 1997, p. 151). Mesmo que Eisner não tenha lutado na Segunda Guerra Mundial, ele foi convocado e trabalhou no exército, fazendo quadrinhos de instrução e de motivação.

Por outro lado, ocorre uma significativa mudança pós-guerra em suas HQ’s. Eisner para de trabalhar exclusivamente com super-heróis e se embrenha nas *graphic novels*, tratando de diversos temas, como “[...] autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos” (EISNER, 2008, p. 9), trazendo suas experiências de judeu, não como testemunho, mas como ponto de partida para discussões de temas mais amplos em seus quadrinhos. Um exemplo é **O complô: a história secreta dos protocolos dos sábios do Sião**. Para criá-la, ele realizou uma pesquisa (o quadrinho possui referências bibliográfica) sobre os falsos documentos antissemitas que circularam o mundo todo e ficaram conhecidos como “Protocolo dos sábios do Sião”. Nesse quadrinho, o quadrinista narra a origem do documento e seus impactos na sociedade até 2004, um ano antes da publicação nos Estados Unidos. Assim como em diversas outras HQ’s, inclusive **Cadernos de tipos urbanos**, o próprio Eisner torna-se personagem da narrativa. No caso de **O complô**, o personagem Eisner aparece realizando as pesquisas que deram origem aos quadrinhos em questão. Duas páginas dos quadrinhos, em especial, nos chamam bastante a atenção – a primeira está a seguir (Figura 10) e a segunda veremos mais adiante.



Figura 10 – O complô.
Fonte: EISNER, 2006, p. 104.

Eisner nasceu em 1917 e era apenas uma criança quando em 1922 meio milhão de cópias do “Protocolo dos sábios do Sião” foram vendidas nos Estados Unidos. O documento infame ganhou visibilidade, e grupos extremistas e radicais o usaram como motivo para perseguir judeus. Não era uma época fácil para uma criança judia e o crescimento do antissemitismo só aumentava. Em **O complô**, Eisner mostra alguns problemas que teve em relação às pessoas que ainda acreditavam nos Protocolos, deixando-nos o questionamento de como deve ter sido para o pequeno e tantos outros garotos judeus que mais tarde se tornariam grandes quadrinistas, ter crescido em meio ao preconceito e como isso afetou sua relação e o posicionamento de seus pais ao fato de ser judeu e aos costumes e às tradições judaicas.

Para entendermos o alcance que as questões e as discussões sobre o judaísmo, incluindo o fato de Eisner ser judeu, teve nas histórias em quadrinhos do cartunista será necessária uma discussão em relação a essas questões e, logo, ao exílio.

O êxodo e o exílio são, para os judeus, condições tão antigas quanto a origem da história de seu povo, tornando-se elementos da estrutura da identidade judaica. De acordo com Sybil Safdie Douek, no livro **Memória e exílio**, é a libertação dos judeus do Egito que

marca a sua constituição como povo, celebrada até hoje como a festa de *Pessach*, Passagem ou Festa da Liberdade, que sinaliza as experiências mais marcantes dos judeus: a criação e o exílio. Entretanto, no decorrer de sua discussão, Douek embasado em Maurice Blanchot, nos informa que não são apenas uma separação, a saída dos judeus do Egito, e o recebimento da **Torá** que marcam a criação do povo judeu, mas também outras duas separações que os moldaram desde o mais remoto início: “[...] o judeu é marcado por três rupturas: é a elas que remontam suas origens” (DOUEK, 2003, p. 177), sendo as outras duas: quando Abraão começa sua peregrinação ao sair da casa de seus pais, dando início aos Hebreus; e quando Jacob luta com um Anjo pelo direito a sua benção, ocorrendo a troca de seu nome para Israel, o que acarreta no surgimento dos israelitas, hebreus e finalmente judeus.

Foram sempre a partida, a diáspora, o nomadismo e o exílio que marcaram o povo judeu. Douek nos informa, ainda baseada leitura de Blanchot, que o êxodo e o exílio reafirmam o nomadismo. Os judeus, desde os hebreus, tiveram uma relação diferenciada com a terra onde habitam: a terra não lhes pertence, Deus dá e Deus tira, assim também como a fé na provisão divina os mantém em constante movimento. Essa relação com a terra habitada não é uma simples rejeição ao mundo terreno ou uma fuga de algo que os persegue, porém, de acordo com Douek, “[...] a ênfase dessa verdade nômade recai sobre o movimento de sair, do ir para fora, movimento este que inaugura um novo modo de relacionar-se com a exterioridade” (2003, p. 178). Manter-se em movimento mudou o jeito que aquele povo se relacionava com o de fora, o estrangeiro. A própria **Torá** ordena o bom relacionamento e o respeito com o outro, quase uma ironia se pensarmos como os judeus foram recebidos em terras estrangeiras no decorrer dos milênios de êxodo e de exílio que define esse povo, como vemos no texto de Ricardo Foster intitulado *La diáspora: la batalla contra el olvido*:

Quando em uma reportagem perguntaram para George Steiner o que queria dizer ser judeu hoje, respondeu com uma frase breve e cheia de significados que continua dando voltas na minha cabeça: “É, na entrada ter preparado as malas”. Estar pronto para partir, para abandonar o que até um instante atrás considerávamos nosso lugar. (1999, p. 13, tradução livre⁷)

Com o êxodo e o exílio, os judeus se espalharam por todo o mundo, entrando em contato com diversas línguas, culturas e leis, o que não os fez deixar de ser um povo. Douek parte das discussões de Rosenzweig para afirmar que são a memória e as tradições que mantêm os judeus como um povo. Foster também vem embasar essa discussão ao afirmar

⁷ Cuando en un reportaje le preguntaron a George Steiner que quería decir ser judío hoy, respondió con una frase breve y cargada de significación que todavía sigue dando vueltas en mi cabeza: ‘Es, de entrada haber preparado el equipaje’. Estar listos para partir, para abandonar lo que hasta un instante atrás considerábamos nuestro hogar. (1999, p. 13)

que: “Como judeus enfrentamos o anacronismo de uma identidade construída com fragmentos do passado, uma identidade que só pode ser pensada como emergindo da memória” (1999, p. 18, tradução livre⁸). É a memória e não a história, nem a essência, que torna os judeus um povo, as “memórias menores”, que geralmente são apagadas, dando lugar à grande História, com “h” maiúsculo, que conseguem dar conta de unir um povo tão fragmentado como os judeus. A relação entre memória judaica, Will Eisner e histórias em quadrinhos será melhor discutida no terceiro capítulo.

Foster discute que na atualidade os judeus, como povo, possuem três pátrias: a primeira é a tão ansiada terra de seus textos sagrados; a segunda é aquela construída para que os judeus habitassem, Israel, “(...) uma pátria que renasce do sofrimento e a esperança, uma pátria sempre em tensão consigo mesma” (1990, p. 22, tradução livre⁹), que foi construída para representar os anseios do povo judeu; e por último, o que mais nos interessa, o exílio como pátria. Falamos dos diversos países pelo mundo onde os judeus buscaram fazer sua terra, “(...) essas pátrias onde aprendemos outras línguas e onde também construímos sonhos e derrotas, essas pátrias que dão conta de uma identidade aberta e fragmentada” (FOSTER, 1990, p. 22, tradução livre¹⁰)

Eisner nunca viveu em nenhuma das duas primeiras pátrias, adotando os Estados Unidos como seu lar e como tema de diversas de suas histórias em quadrinhos, nas quais a relação do quadrinista com aquela terra aparece. Na introdução da coletânea **Nova York: a vida na grande cidade**, Neil Gaiman explica um pouco do sentimento de Will Eisner pela metrópole ao nos informar que:

Seria fácil e desonesto ver as histórias deste livro como declarações de amor à cidade grande, a Nova York. Entanto, se é assim, são declarações de amores peculiares – uma concatenação de desejos não realizados, de amores desencontrados, de destinos evitados e inevitáveis, de pessoas feridas e machucadas, por sorte ou sem esperança a caminho do túmulo, com ou sem umas às outras. (GAIMAN *apud* EISNER, 2009, p. 9)

Esse “amor peculiar” de que nos fala Gaiman pode ser mais facilmente compreendido se pensarmos na situação que os imigrantes judeus encontraram quando chegaram aos Estados Unidos. Gerard Jones nos oferece um panorama da condição em que os judeus viviam em bairros como o Bronx e principalmente no Lower East Side. De acordo com ele, quando no

⁸ “*Como judíos nos enfrentamos al anacronismo de una identidad construída con fragmentos del pasado, una identidad que sólo puede ser pensada como emergiendo de la memoria*” (1999, p. 18)

⁹ “[...] *una patria que renace del sufrimiento y la esperanza, una patria siempre en tensión consigo misma*” (1999, p. 22)

¹⁰ “[...] *esas patrias donde aprendimos otras lenguas y donde también construimos sueños y derrotas, esas patrias que dan cuenta de una identidad abierta y fragmentada*” (FOSTER, 1999, p. 22).

final do século XIX milhares de imigrantes judeus vieram fugidos das centenas de *pogroms* que assolavam a Europa, o Lower East Side já era o bairro mais populoso da história de Nova York, com cerca de meio milhão de pessoas em 2,5 quilômetros quadrados. A maioria da população era de imigrantes, não somente judeus. Aqueles bairros nova-iorquinos não eram exatamente uma bela terra de oportunidades, como na esperança de muitos, pois a violência era excessiva, pouquíssimos eram os encanamentos, nenhuma era a luz elétrica, o lixo era jogado nas sarjetas e os esgotos corriam pelos becos.

Os garotos judeus tiveram que construir as suas oportunidades. Eles eram os homens do amanhã aos quais Jones se refere no título de seu livro. De acordo com o teórico, “Esta foi a tarefa assumida por uma geração inteira de jovens imigrantes: criar um novo ‘eu’, um novo tipo de jovem judeu” (JONES, 2006, p. 25), enfatizando que “[...] as crianças ouviam muitas vezes com toda clareza: não estavam vivendo para o hoje, mas para o amanhã” (p. 26). Não era uma situação fácil para nenhum deles, o que nos torna possível lançar a hipótese de por que Will Eisner tenha um sentimento dual pela Nova York onde cresceu e viveu.

Nos quadrinhos de **Nova York: a grande cidade**, Eisner não cita os judeus, porém podemos reconhecer situações descritas por Jones e que foram vivenciadas pelos judeus imigrantes, como por exemplo, no capítulo “Sentinelas”, em que há um quadrinho intitulado “Hidrante” (p. 85-86), no qual a única fonte de água de uma mãe e seu bebê é um hidrante que um dia é fechado pelos bombeiros. Outra tirinha que, apesar de trazer como personagens duas mulheres e um bebê latinos, também remete à situação dos imigrantes judeus. Ela está no capítulo “Janela” e é intitulada, com uma ironia trágica, “Saída de emergência”.

Gerard Jones nos informa que no fim do século XIX e início do século XX, os judeus começaram a tomar conta do ramo do vestuário; qualquer pequeno espaço era uma fábrica de roupas em que seus chefes e empregados eram judeus de todas as idades, trabalhando horas seguidas sem nenhuma condição apropriada para isso. Jones relata um incêndio que naquela época matou dezenas de mulheres e meninas que trabalhavam trancadas pelo patrão em uma fábrica de roupa. Vejamos os quadrinhos de “Saída de emergência” (Figuras 11 e 12):

SAÍDA DE INCÊNDIO



Figura 11 – Saída de emergência. Fonte: EISNER, 2009, p. 111.



Figura 12 – Saída de emergência.
Fonte: EISNER, 2009, p. 112.

Mesmo não se referindo diretamente aos judeus, Eisner nos mostra que ser imigrante nos Estados Unidos nunca foi, como se ansiava, viver na terra das oportunidades e dos sonhos. E para os judeus ainda era pior, porque não tinham para onde voltar, não havia uma terra propriamente deles à qual pudessem regressar se as coisas não dessem certo nos outros países. Isso nos leva a pensar nos judeus como um povo fragmentado. De acordo com Douek, para um povo ser considerado uma nação são necessários três aspectos fundamentais: “[...] a terra, a língua e a lei” (2003, p.162). Detentores de língua e leis próprias, faltava aos judeus da época de Eisner a terra e como isso lhes era negado, os judeus tinham que procurar em terras de estrangeiros um lugar para viver. Ao morar em terras estrangeiras, os judeus vindos do leste europeu mantinham ainda o iídiche como língua e suas leis, tradições e culturas, mas também eram obrigados a obedecer e conviver com a do outro. Logo, a eles era legado um entre-meio: eles não eram nem somente judeus, nem norte-americanos, se pensarmos no caso específico de Eisner.

Os quadrinhos modernos, feitos pela geração da década de 1920, eram produzidos em grande velocidade e sob demanda, para satisfazer o maior público possível de leitores. Eram histórias de super-heróis, de detetives, de terror e ficção científica. As mais diversas narrativas eram inventadas para alcançar números recordes de venda; personagens eram criados e evanesciam muito facilmente, porém uma característica que sempre marcou os quadrinhos, desde a sua gênese, seja ela qual for, foi a fragmentação.

As histórias em quadrinhos e os judeus eram/são fragmentados por excelência. Eisner, ao criar um termo tão aberto como “arte sequencial” para conseguir enquadrar todos os tipos de HQ’s, pôde sugerir uma solução para um problema que também acomete os pesquisadores que tentam definir o povo judeu. Isso porque ambos, na condição de fragmentados, não cabem em conceitos fechados, sendo uma alternativa a criação de algo maior e que abrangesse o “pólen”, o multiplicador fragmentário que são os judeus e as HQ’s. Eisner nos mostra o judeu como ser fragmentado em sua *graphic novel* **O complô: a história secreta dos protocolos dos sábios do Sião**.

Como sabemos, Eisner, no começo da carreira, trabalhara com quadrinhos de super-heróis e de detetives, assim como a grande maioria dos quadrinistas da época. Depois da Segunda Guerra e de seu trabalho com o exército, ele muda suas HQ’s. A partir de então, começa a trabalhar outros temas. A inserção do autor como personagem na obra pode nos dizer algo a respeito do ser judeu, e é assim que depois de uma certa idade o quadrinista encontra um modo de discutir questões sobre a judeidade em suas HQ’s. Em **O complô: a história secreta dos protocolos dos sábios do Sião**, o personagem Eisner vai a uma

universidade em San Diego, Estados Unidos, para realizar sua pesquisa sobre os Protocolos dos Sábios do Sião e é recebido com preconceito, por ser contra os protocolos e por ser judeu (Figuras 13 e 14):

2000 Louisiana, E.U.A.

DESCOBRI
QUE AQUI A
"LIGA DE DEFESA
CRISTÃ" DISTRIBUI
CÓPIAS DE "O JUDEU
INTERNACIONAL",
QUE HENRY FORD
PUBLICOU ANOS
ATRÁS!



NÃO SÓ AQUI!!
AGORA MESMO NO
LÍBANO O IRMÃO
DO FALECIDO
PRESIDENTE NASSER,
DO EGITO, PUBLICOU
UMA EDIÇÃO
LIBANESA DOS
"PROCOLOS"!

2001 San Diego, E.U.A.

COM LICENÇA,
ONDE VOCÊ
ARRUMOU
ESSE
PANFLETO?

POR QUÊ?

OH!
ISSO TEM A
VER COM UMA
MANIFESTAÇÃO
ESTA SEMANA, AQUI
NA UNIVERSIDADE,
DE UMA
ASSOCIAÇÃO
ESTUDANTIL
ÉTNICA!

BEM, É QUE ELE
DEFENDE A LEITURA DOS
"PROCOLOS DO SIÃO"
PARA SABER A VERDADE
SOBRE OS JUDEUS.



Figura 13 – 2000, Louisiana, EUA, e 2001, San Diego, EUA.
Fonte: EISNER, 2006, p. 122.



Eisner discute, ainda que indiretamente, a fragmentação dos judeus, criando o Eisner personagem que, mesmo sendo reconhecido como quadrinista na narrativa e tendo nascido nos Estados Unidos, nunca deixou de ser judeu, sendo rechaçado pelos seus próprios conterrâneos estadunidenses, por possuir “dupla identidade”, para usar um termo que nos remete aos quadrinhos. Outro ponto forte dos quadrinhos supracitados é quando Eisner traz para a discussão o que é o ser judeu no senso comum, uma definição embasada nos Protocolos e que foi criadora do ódio contra todo um povo. Mesmo depois que o Eisner personagem informa aos outros que os Protocolos não passam de invenção, um personagem afirma que: “Mesmo se for falso! As pessoas devem ler o livro porque ele **explica os judeus**” (EISNER, 2006, p. 122. Grifos do autor).

O ser judeu de Eisner é uma presença que marca seus quadrinhos, mesmo que por vezes de forma implícita. Gerard Jones nos informa que Will Eisner afirmava que sempre soube que era judeu, da mesma maneira que qualquer estadunidense sabe que tem um pouco de imigrante no sangue. Ainda nas palavras do quadrinista: “[...] isso me influenciou por ter crescido ouvindo as histórias contadas pelas famílias judias, mas nunca pensei no fato de ser judeu quando fazia meu trabalho” (EISNER *apud* JONES, 2006, p. 158). Ele pode e afirma que não pensava no fato de ser judeu para escrever suas *graphic novels* e podia até não pensar mesmo, mas tanto em suas falas quanto em seus quadrinhos a judeidade é algo que brota explícita ou implicitamente, conscientemente ou não.

Em seu livro **Freud e a judeidade: a vocação do exílio**, Betty Fuks (2000) pensa o judaísmo em Freud muito próximo do que acreditamos ser o judaísmo em Will Eisner, isso porque, assim como o quadrinista, Freud nunca fora ligado a religião judaica, mas mesmo assim a judeidade acaba ajudando-o a pensar a psicanálise. Para ler Freud, Fuks discute essa aproximação do psicanalista a partir do que ela denomina de judeidade. Diferentemente da condição judaica, definida pela filiação, pela origem e pelo culto religioso, a judeidade é uma construção permanente que recusa uma identidade fixa e a busca do não-idêntico. Fuks (2000), ao falar de Freud, nos ajuda a pensar também em Eisner:

É como se fosse possível surpreender em Freud um para-além da identidade judaica, isto é, uma judeidade infigurável e inominável, que se traduz pela busca permanente de um outro em si mesmo. Dito de outro modo, a expressão da judeidade em Freud foi seu êxodo permanente de uma identidade fixa e imutável, espelhada em qualquer mimética religiosa e política. (2000, p.74)

Os quadrinhos de Eisner, assim como a psicanálise de Freud, não foram frutos simplesmente do judaísmo, mas da relação do judaísmo com a cultura ocidental, no caso de Eisner especificamente, com a cultura pop dos Estados Unidos. A judeidade, diferentemente do judaísmo, permitiu que Eisner pudesse ler o judeu criticamente, como um outro que também é ele mesmo, criando questionamentos que o judaísmo como religião não permitiria. Em **O complô**, ele não está propagando uma religiosidade judaica, porém discutindo permanentemente a relação do judeu com a cultura ocidental, utilizando o poder de aproximação e de sensibilização dos quadrinhos com o grande público – como discutido no primeiro capítulo, com suporte teórico de Walter Benjamin –, a fim de discutir o antisemitismo (em **O complô**) ou a relação dos judeus com a fé e a cultura ocidental (em **Um contrato com Deus: e outras histórias de cortiço**).

A situação de Freud e a psicanálise se aproximam mais uma vez da de Eisner e os quadrinhos. De acordo com Fuks (2000), Freud via no exílio o melhor lugar para depositar suas teorias e seus conhecimentos:

A psicanálise não é, portanto, de ninguém, o que não possa dizer que não possa ter marcas de outros saberes. Mas o rigor deverá estar em qualquer lugar e, ao mesmo tempo, buscar no exílio sua cidadania. Freud buscava conferir uma mobilidade à psicanálise de tal modo que ela pudesse transporta-se, bem como a seus conceitos, para outros campos do saber. Preocupava-se em manter sua descoberta como uma causa errante, ao mesmo tempo que estabelecia sua relação de proximidade com os outros campos, para não condená-la a clausura. (2000, p. 29)

Os quadrinhos também se encontram nessa condição de exílio, nem arte, nem literatura, e ao mesmo tempo sendo capazes de emplacar qualquer discussão e serem lidos por pessoas de diversas classes, idades e gostos. Os quadrinhos, que têm em sua história grande participação de judeus, não poderiam ocupar outro lugar a não ser esse, pois, ainda de acordo com Fuks, mesmo perante as dificuldades provenientes da modernidade, “[...] o judeu, que já não pode mais voltar para o gueto e ambiciona conquistar um novo espaço na cidade do Ocidente, conta apenas com a capacidade em transformar os obstáculos à sua emancipação em instrumento de combate” (FUKS, 2000, p. 35). Eisner assume essa postura não só para sua vida em Nova York, mas também em relação aos próprios quadrinhos, por meio dos e pelos quais ele lutou em busca de credibilidade enquanto material artístico, escrevendo-os, realizando experimentações e estudando-os até o fim de sua vida.

2.1- Livro de registro da cidade: o exílio na HQ de Eisner

É o agricultor sedentário Caim que mata o pastor nômade Abel, e desse sangue derramado é fundada a primeira cidade. Portanto, o homicídio está na origem da cidade, esse é o nosso pecado original. (LABBUCCI, 2013, p. 96-97)

Na literatura, a cidade tem sido assunto frequente de discussões, reflexo das paixões e angústias que intelectuais e escritores citadinos sofrem em relação ao seu espaço cotidiano. As escritas sobre cidade na literatura começaram a ganhar destaque com o dito, escolarmente, romantismo. Escritores como Lord Byron, Charles Baudelaire, Eça de Queirós, Joaquim Manuel Macedo e Machado de Assis trabalharam a cidade dando destaque para a vida burguesa. Desde então, as cidades e a vida urbana foram ganhando mais força no meio literário, como uma tentativa de salvação de alguma memória da cidade¹¹, que vive em constante mutação em direção ao “progresso”. Entretanto, desde o século XIX até hoje, aconteceram diversas mudanças no modo de escrever e de ler a cidade, como no modernismo, com seus olhares nada condescendentes sobre os espaços urbanos. Se anteriormente as cidades eram escritas nos livros românticos sob um ar de utopia e beleza plena, isso há muito deixou de ser a principal característica da vida urbana na literatura, como notamos no poema de Carlos Drummond de Andrade, na qual o sujeito citadino padece sob a pressão da vida urbana:

Estou na cidade grande e sou um homem
Na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés
que retinam xícaras e anedotas,
como não olho o muro do velho hospital em sombra.
Nem os cartazes. Tenho pressa. (1980, p.113)

São essas cidades, “reais”, palpáveis, verificáveis no mundo (Nova York, São Paulo, Buenos Aires), e principalmente as imaginárias, escritas, de papel (a Tamara de Calvino, a Uqbar de Borges), inscritas no e pelo caos urbano, pelas quais nos interessamos neste trabalho. Elas são espaços de tensão e de fragmentação da vida cotidiana que, assim como no poema de Drummond, mostram que a literatura da cidade não contempla mais os centros urbanos vistos dos cafés em estilo europeu, mas sim de uma realidade opressora e cruel, como no quadrinho de Eisner “A fonte”, que faz parte de um subcapítulo maior intitulado “Lixo” e que traz para a discussão, em vários quadrinhos e vinhetas, a relação da cidade com o lixo; a

¹¹ A questão da memória será tratada mais detidamente no terceiro capítulo deste trabalho.

vida ambígua produzida pelas grandes cidades por meio do lixo como metáfora; uma cidade do descartável causada por suas riquezas e pelo reutilizável para a sobrevivência, enfim, os dois lados da mesma moeda do desenvolvimento e do consumo desenfreado.

Berman (1986), ao analisar a obra de Baudelaire, traz para a discussão essa dualidade presente nas cidades narradas na literatura moderna, esclarecendo que na narrativa moderna o idílico perde lugar para a realidade reprimida, resumindo toda a discussão em uma frase, ao afirmar que “[...] a presença dos pobres lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada” (1986, p. 149). Vejamos a fala de Berman transformada em quadrinho (Figura 15):

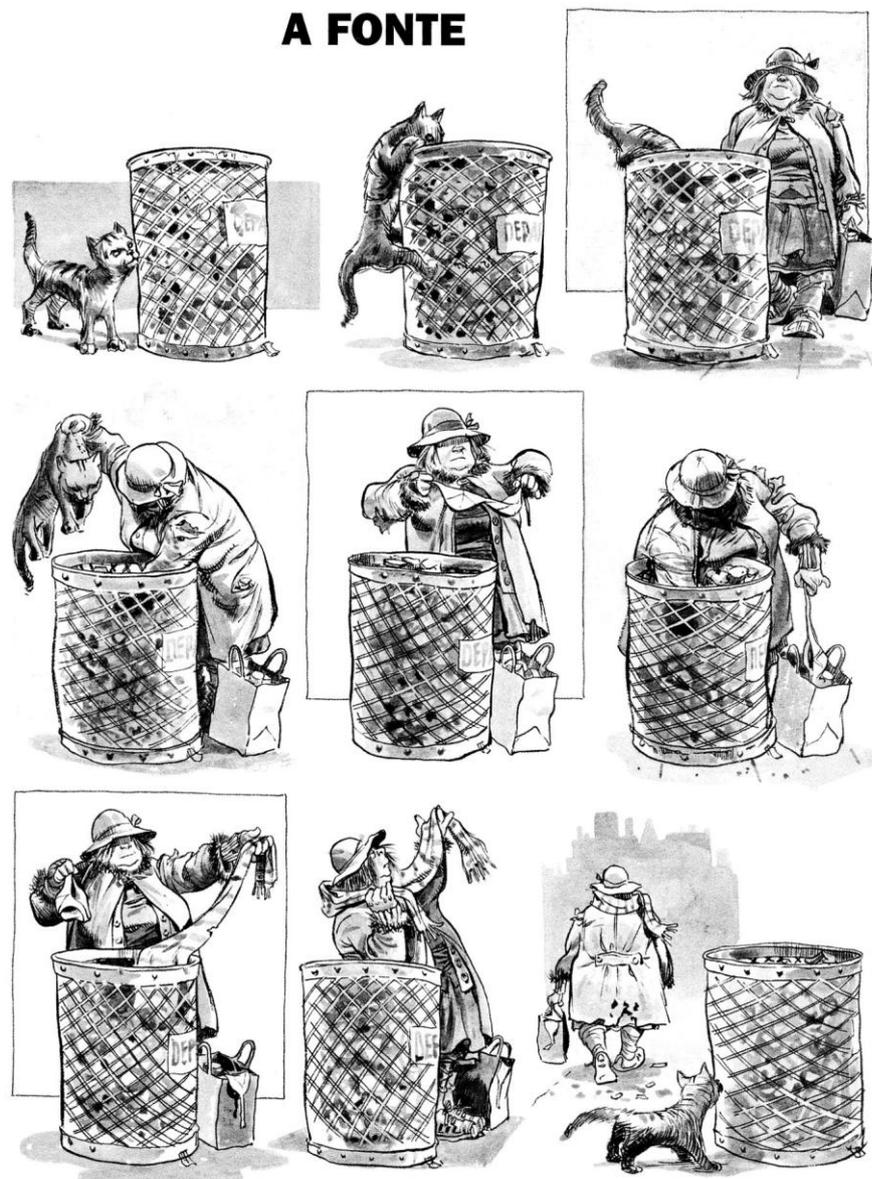


FIGURA 15 – A fonte.
Fonte: EISNER, 2009, p. 62.

Para estudar a cidade narrada por Eisner em sua obra **Nova York: a vida na grande cidade**, inicialmente discutiremos que tipo de cidade é esta que o quadrinista expõe aos seus leitores. Entendemos que todas as cidades escritas na literatura não são cidades reais, pois a cidade narrada na literatura pode ser a representação de uma cidade real, existente no mundo, como no caso de Eisner, que trabalha com a Nova York que nos remete à Nova York localizável geograficamente nos Estados Unidos, porém ambas nunca serão as mesmas cidades. Vejamos: a segunda trata-se de uma cidade real, construída de asfalto e edifícios, e a primeira é uma cidade escrita, uma cidade de papel, construída por um arquiteto/escritor a partir de suas leituras e de fragmentos de suas lembranças da segunda cidade que foi vista e vivida. No caso de Eisner, a cidade vista e vivida já era fragmentada, como nos informa Jones:

Apenas seguindo adiante, tentando sempre estar um passo à frente, reunindo os fragmentos culturais que encontravam no Lower East Side, em Glenville e no Bronx e transformando-os em algo que poderia ser vendido de forma barata e rápida. Tudo isso feito depois de banir da consciência o ontem e ocupá-la com o sonho das riquezas que acumulariam amanhã. (2006, p. 20)

E esse lugar “[...] era também uma cáustica colcha de retalhos étnica feita às pressas” (JONES, 2006, p. 157). Ángel Rama em seu livro **A cidade das letras** reafirma o que buscamos explicar aqui:

Toda cidade pode parecer-nos um discurso que articula variados signos-bifrontes de acordo com leis que evocam as gramaticais. Mas há acordo onde a tensão das partes se agudizou. As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem. (1982, p. 53)

O que Rama denomina de cidade simbólica é o que aqui definimos como cidade de papel ou cidade escrita, sendo esta aquela que só pode ser conhecida na/pela leitura. Ainda que ela seja uma referência a uma cidade física, sua leitura como escrita não dependerá de uma visita àquela material. A cidade física pode servir como base para a cidade escrita, tanto para reafirmá-la como para ir contra ela, contudo as duas cidades não se anularão, uma vez que pertencem a meios diferentes. É por isso, por exemplo, que mesmo que Frank Sinatra cante *New York, New York*, que Jack Kerouac escreva **Cenas de Nova York: e outras**

histórias, que Will Eisner nos apresente **Nova York: a vida na grande cidade** e que Woody Allen filme **Tiros na Broadway**, que todos nos falem da mesma cidade, referente ao mesmo espaço de tempo, essas quatro cidades criadas na música, na literatura, nos quadrinhos e na cinematografia, todas elas são completamente diferentes.

Por mais que afirmemos que a cidade escrita é feita de lembranças e de memórias, entendemos que a cidade pensada, assim como a cidade real, elas são apenas passíveis de leituras, de serem vividas e apreendidas no presente, da forma como Beatriz Sarlo propõe: “A cidade é tempo presente, inclusive seu passado só pode ser vivido como presente. O que conserva-se do passado nela fica incrustado no que ela mostra como pura atualidade” (2009, p. 148, tradução livre¹²).

A cidade, principalmente a contemporânea, sofre de um mal constante de melhorias para atingir um progresso, para atender à exigência da novidade do mercado, sendo esse um dos principais fatores para o caos urbano. Na cidade onde se vive, as mudanças passam mais facilmente despercebidas: quando menos se espera, a pequena banca de jornal deu lugar a uma loja de conserto de aparelhos celulares. Entretanto, no olhar de um turista, esse fato pode lhe custar a desorientação, característica própria das cidades contemporâneas; em um espaço de tempo considerado curto, tudo pode mudar. O tempo da cidade não poderia ser outro sem ser o instante-já: no momento em que se registra a cidade, aquela cidade escrita deixa de existir no plano real, tudo mudou, deixando como legado a cidade de papel que, assim como a real, por mais que seja uma referência ao passado, também só pode ser lida e visitada no presente. No momento que se lê a cidade escrita, esta também deixa de existir, tendo em vista que o leitor passa a ser outro.

Eisner realiza a leitura da cidade física para escrever sua cidade de papel. Ele escreve sobre a cidade na qual morou quase a vida toda, desde sua infância até o verão de 1983, quando se mudou para Flórida a contragosto, de acordo com Schumacher (2013). Entretanto, Eisner não abandona por completo sua cidade: com negócios pendentes em Nova York, costumava voltar com muita frequência para ela. A saída do quadrinista de Nova York faz com que seu olhar sobre a cidade mude. Ele próprio afirma que: “Fiquei obcecado pelo fato de os prédios da Nova York na qual eu cresci estarem sendo derrubados. Cada vez que eu retornava à cidade, mais um havia sumido, e colocavam um novo prédio de vidro no lugar” (EISNER *apud* SCHUMACHER, 2013, p. 282). Foi seu olhar de fora que lhe permitiu realizar a leitura da cidade enquanto um organismo vivo com expectativa de vida determinada. Vislumbramos isso no quadrinho abaixo (Figura 16):

¹² “*La ciudad es tiempo presente, incluso su pasado sólo puede ser vivido como presente. Lo que se conserva del pasado en ella queda incrustado en lo que ella muestra como pura actualidad*” (2009, p. 148).



Figura 16 – Enobrecimento.
Fonte: EISNER, 2009, p. 156.

Vale ressaltar que nos dias atuais muitos escritores escrevem sobre cidades onde nunca habitaram, nem sequer visitaram. Por outro, não nos atrevemos a dizer se Eisner poderia ou não ter escrito a HQ que escreveu sem nunca ter vivido na cidade física de Nova York. Aliás, isso pouco nos interessa, pois o que buscamos é a leitura que o cartunista faz dessa cidade e, para tanto, nos valem da leitura de Beatriz Sarlo sobre a cidade de Buenos Aires:

Para quem vive na cidade, a realidade se conhece por estatística: frente a um acontecimento, intui, sem pensa-lo duas vezes, se se trata de algo relativamente excepcional ou comum. [...] O habitante local possivelmente tenha imagens muito estereotipadas da cidade, mas não busca construir a partir do zero, suas imagens, porque elas acumularam através de uma experiência tão distraída para alguns feitos como alerta para outros. (2009, p. 185, tradução livre¹³)

O estrangeiro anda pela cidade, um “caminhante puro”, de acordo com Beatriz Sarlo, pois não há interferências. Tudo lhe interessa, causando-lhe a fascinação pela diferença. No andar, o estrangeiro percebe a cidade de uma forma completamente diferente; as atitudes, os objetos, a arquitetura mais banal ganha um ar renovado. Já o morador, em face do cotidiano e da pressa da vida na grande cidade, tende a ignorar os detalhes, deixando-os passar despercebidos. Eisner, ao se mudar para a Flórida, distancia-se o suficiente de sua cidade para ter essa visão de estrangeiro sobre fatos e objetos, mantendo, contudo, uma história e uma relação com a cidade. Isso pode ser analisado sob o ponto de vista de sua dupla identidade, de judeu e de norte-americano, sendo um exilado e um nômade por excelência. Labbucci (2013), em seu livro **Caminhar, uma revolução**, nos explica detalhadamente o que é para ele o nomadismo:

Nômade, portanto, não aquele que, impelido por um irrefreável e incontrolável impulso, se move por mover-se; pelo contrário, seu movimento é ditado por razões precisas e por períodos e formas quase inflexíveis. Consequentemente, aquilo que acontece é admitido por costume, como é o caso específico do nomadismo, ou entra novamente na esfera da lei, que o reivindica. Aqui estamos ligados a uma primeira revelação: o nômade e a lei estão juntos, são ligados. (2013, p. 95)

¹³ *Para quien vive en una ciudad, la realidad se conoce por estadística: frente a un acontecimiento, intuye, sin pensarlo dos veces, si se trata de algo relativamente excepcional o común. [...] El habitante local posiblemente tengan imágenes muy estereotipadas de la ciudad, pero no busca construir, desde cero, sus imágenes, porque las ha ido acumulando a través de una experiencia tan distraída para algunos hechos como alerta para otros.* (2009, p.185)

O teórico afirma que a etimologia da palavra nômade tem uma raiz em comum com a palavra lei. Pensamos Eisner por meio desse nomadismo, não por não habitar lugar nenhum, mas como um novo jeito de habitar sem ser sedentário, em um movimento nômade de ocupação do território. Percebemos que Eisner habita sua cidade de forma estrangeira, capaz de manter sobre ela um olhar estrangeiro. Desse modo, ele consegue entender e discutir os pequenos detalhes da vida urbana que comumente passam despercebidos de um morador – o lixo, os sons, os degraus do Brooklin –, mas principalmente as dualidades, que se tornam maiores em grandes cidades e, ao mesmo tempo, mais facilmente ignoradas pela população, que se acostuma com imagens desconcertantes pela frequência com que as encontra. Berman, (1986), ao aproximar Baudelaire e Marx, afirma:

O oceano que os separa corresponde ao passo que vai da calçada à sarjeta. Na calçada, pessoas de todas as classes se reconhecem comparando-se umas às outras segundo o modo que sentam ou caminham. Na sarjeta pessoas são forçadas a se esquecer do que são enquanto lutam pela sobrevivência. A nova força que os bulevares trazem à existência, a força que arranca o halo do herói, conduzindo-o a um novo estado mental, é o *tráfego* moderno. (1986, p. 153)

Páginas depois, Berman (1986) ainda nos alerta ao dizer que “[...] o ‘mau poeta’, nesse mundo, é aquele que espera conserva intata a sua pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do *tráfego*” (1986, p. 155). Eisner não ignora o *tráfego* moderno, não deixando passar despercebidos o feio, o caótico e o anárquico constituintes da cidade, expondo-os e tentando apreendê-los, discuti-los e entendê-lo de um jeito único: com histórias em quadrinhos em que o cenário esboça uma ambiência dual, como na Figura 17.



CENÁRIO

Figura 17 – Cenário.
Fonte: EISNER, 2009, p. 140.

Acreditamos que o que faz Eisner conseguir enxergar essa dualidade e a dureza com a qual a cidade trata seus moradores é sua condição de estrangeiro, de viajante, de peregrino, de nômade e exilado e, para além disso, por ser ele judeu. Recorremos então ao judeu errante como explicado por Sybil Safdie Douek:

A imagem do judeu errante, viajante, peregrino não é simples metáfora, mais expressão de uma realidade histórica e, para além dela, constituinte da identidade judaica: é o que revela a feliz expressão de Rosenzweig: *‘Être juif, c’est être en exil’*, expressão que tanto pode ser traduzida por: ‘ser judeu é estar no exílio’, quanto de maneira menos elegante, mas talvez mais fiel: ‘ser judeu é ser no exílio’ (2003, p. 162)

Em **Cadernos de tipos urbanos**, Eisner se coloca exatamente na situação de um olhar misto de estrangeiro e de morador local, um exilado. O cartunista cria uma *persona* dele mesmo para andar pela cidade de papel, desenhando curiosidades da vida urbana, com pequenos detalhes que nas HQ’s ganham grandes dimensões. Na condição de nômade que utiliza a caminhada como forma de pensamento crítico sobre a cidade, ele é capaz de enxergar a Nova York onde nasceu sempre com um olhar novo, minucioso, captando no comum vários

significados, tornando-os metáforas da própria existência, tudo isso como um passatempo prazeroso, mas que não exclui a crítica. Ele é o filho problemático e solitário que “não está em paz com o mundo”, como no quadrinho abaixo (Figura 18).

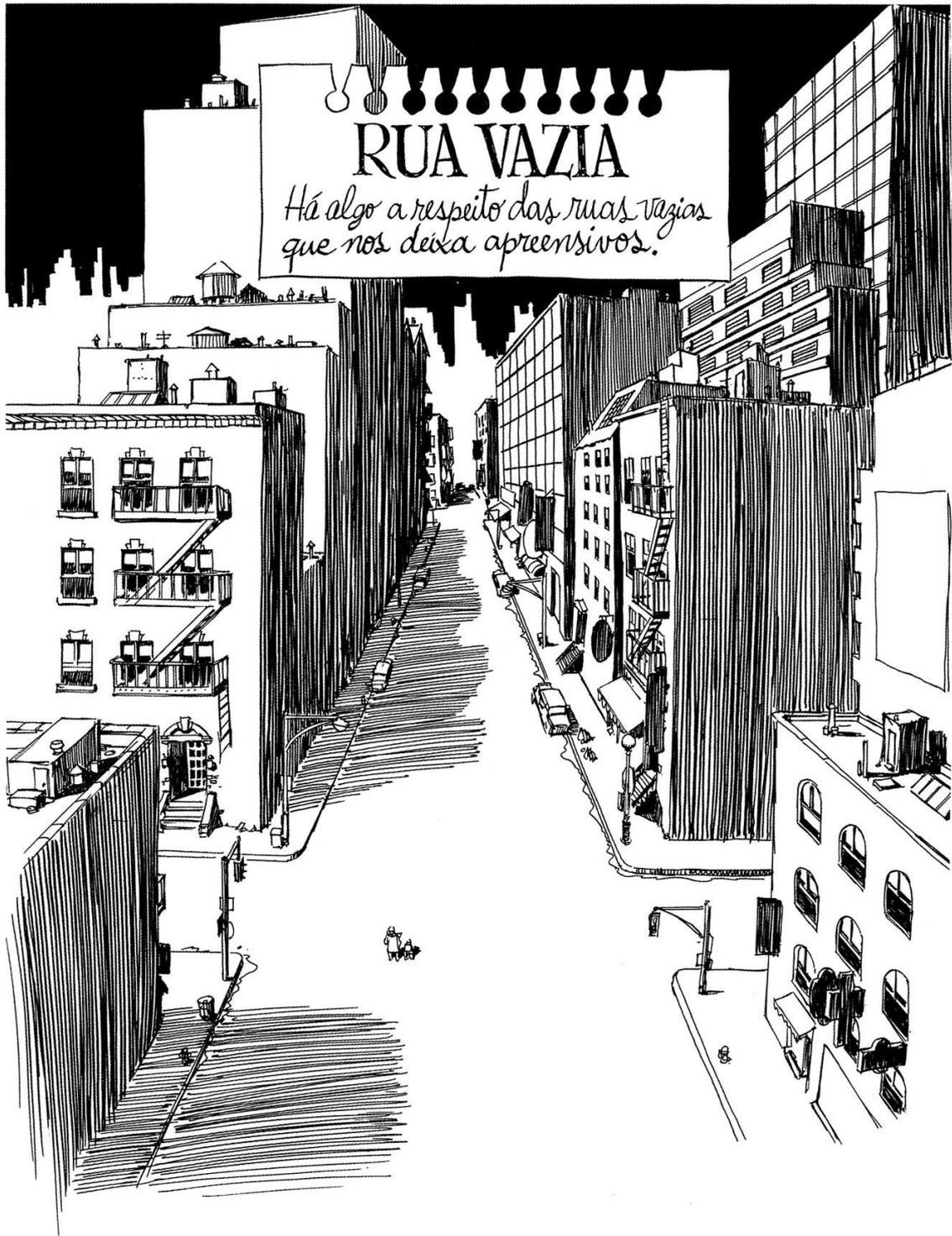


Figura 18 – Rua vazia.
Fonte: EISNER, 2009. p. 317.

Detendo-nos no **Cadernos de tipos urbanos** e **Nova York: a grande cidade**, podemos discutir como a obra de Eisner cria um “livro de registro da cidade” e como o escritor/ construtor dessa narrativa acaba sendo introduzido no seu próprio imaginário de cidade. Sobre o registro, Renato Cordeiro Gomes dirá que:

O ‘livro de registro’ faz o assentamento escritural da cidade, de que se quer conservar a lembrança [...] é levar para trás, transcrever, consignar; e ainda reter na memória. O livro de registro da cidade conserva-se, por conseguinte, como livro do tombo, que guarda a memória dessa cidade. O funcionário, o escriba (scriptor) que a inscreveu nesse livro, preserva-a do esquecimento – o que possibilita seu resgate enquanto texto. A assinatura é autenticação e apaga a autoria do texto. [...] O sujeito que enuncia, escreve (desenha/ pinta), dramatiza seu enunciado e volta a cena textual a *título de convidado*, como personagem da festa da escritura, segundo a formulação de Barthes. Ficcionaliza-se no escriturário que lavra a inscrição da cidade no livro do tombo. (2008. p. 39)

O crítico nos explica que a expressão “livro de registro da cidade” é o que tenta tornar possível o registro da cidade, pelo menos de uma cidade, ou melhor, o registro da cidade de quem escreve o livro. De acordo com Gomes, “Esse sujeito (re)constrói a cidade enquanto texto e se inscreve nele, engendrando, em meio a esse amontoado de signos da superfície da folha pergaminho, um traçado de uma possível legibilidade” (2008. p. 39). Pensamos então, assim como Gomes, que o livro de registro capaz de reter as lembranças de / sobre uma cidade, ainda que nunca de forma totalizante, tendo em vista a incapacidade de tal atividade, o que acaba por gerar cidades possíveis, ou ainda, a cidade de quem se atreveu a escrever sobre ela.

Vemos a HQ de Eisner como um livro de registro da cidade, não importando se a cidade que ali está registrada é física ou simbólica, tendo em vista que podemos ler a proposição de Renato Cordeiro Gomes como uma metáfora da leitura da(s) cidade(s). Nos quadrinhos de Eisner, percebemos a característica própria do livro de registro da cidade, que de acordo com Gomes é a inscrição do arquiteto da cidade de papel registrada no livro. Em vários quadrinhos do **Cadernos de tipos urbanos**, há um personagem que aparece de prancheta na mão, desenhando a cidade e que muito se assemelha com os desenhos que Eisner fazia de si.

Eisner se inscreve / desenha em seu livro de registro da cidade tornando-se também parte daquele espaço. Não somente no **Caderno de tipos urbanos**, mas também em toda a compilação do quadrinista, cujo título em inglês é *Will Eisner's New York: life in the big city*, que em tradução livre ficaria **A Nova York de Will Eisner**, a cidade que lemos não é

apenas Nova York, mas a Nova York de Eisner, a cidade arquitetada, planejada e (re)formulada pelo cartunista, vivendo em eterna simbiose com sua urbe escrita.

CAPÍTULO 3 – MEMÓRIAS: DO JUDEU E DA CIDADE

Para efeito desta discussão, uma ‘imagem’ é a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho) (EISNER, 2008, p. 19).

O que mais impressionou Neil Gaiman ao conversar com Will Eisner foi perceber que o que ele pretendia fazer com suas HQ’s, Eisner já fazia há muito tempo, ou seja, transformar seus personagens em máquinas de contar história (SCHUMACHER, 2013). Eisner, acima de tudo, era um grande contador de histórias. Já com *Spirit*, no começo de sua carreira, o quadrinista inovou ao não se prender aos personagens principais da HQ, trazendo-os, muitas vezes, apenas como elo entre uma história e outra. Um exemplo disso é um dos episódios da HQ *Spirit* de 5 de setembro de 1948, com o título de “A história de Gerhard Shnobble” (Figura 19).

Nessa história, Shnobble descobre, ainda criança, que pode voar, contudo guarda esse segredo para si. Quando adulto, ele decide revelar ao mundo o seu dom, sendo morto segundos antes de sua confissão. Schumacher comenta que para Eisner essa era sua história predileta de *Spirit*, apesar de o herói quase não aparecer na narrativa. O quadrinista teria ficado impressionado ao perceber o “[...] quanto se podia dizer, de maneira divertida, em tão pouco espaço” (2013, p. 145).



E ENTÃO... SEM VIDA ...
GERHARD SHNOBBLE DESCEU
AO CHÃO.

MAS NÃO CHORE
POR SHNOBBLE...

ANTES, DERRAME UMA LÁGRIMA
POR TODA A HUMANIDADE...

POIS, NINGUÉM, EM TODA A
MULTIDÃO QUE VIU
O CORPO SER REMOVIDO... SOUBE,
OU SEQUER SUSPEITOU, QUE
NESSE DIA GERHARD SHNOBBLE
TINHA **VOADO**.



Figura 19 – Gerhard Shnobble.
Fonte: EISNER, 1999, p. 9.

Multiplicador de histórias e de interpretações e com sua escrita fragmentária e de exílio sobre a cidade, Eisner deixa transparecer sua judeidade por meio do gosto por narrar histórias. É por seu modo de narrar e pelo gosto da narrativa que Eisner melhor pratica sua judeidade, para além dos significantes religiosos. Para os judeus, contar histórias faz parte da tradição e da religião, como na *Pessach*, a páscoa judaica, festa tradicionalíssima em que as famílias se reúnem e os anciões narram as histórias de libertação do povo hebreu do Egito. Elas são narradas incansavelmente, para que os judeus nunca se esqueçam de seu passado.

Eisner sempre gostou de histórias, tanto de lê-las, de assisti-las, quanto de narrá-las. Como nos informa Schumacher (2013), desde pequeno ele era incentivado por seu pai a trabalhar seu lado artístico e principalmente a contar histórias. Esse foi seu principal elo com a judeidade e a maior herança que Shmuel Eisner poderia ter dado como judeu ao filho. Em discussão com os textos de Yerushalmi, Derrida nos explica a diferença entre judeu e judeidade:

Mas Yerushalmi marca claramente que se o judaísmo (judaism) é terminável, a judeidade (jewishness) é interminável. Ela pode sobreviver ao judaísmo. Pode sobreviver a ele como herança, isto é, de todo modo, não sem arquivo, mesmo se esse arquivo ficar sem suporte e sem atualidade. Para Yerushalmi, há uma essência determinante e irreduzível da judeidade: ela já está dada e não espera o futuro. E esta essência de judeidade não se confunde com o judaísmo nem com a religião, nem mesmo com a crença em Deus. Ora, a judeidade que não espera o futuro é exatamente a espera do futuro. (2001, p. 93)

Ainda lendo Yerushalmi, Derrida afirma que a judeidade em si já está calcada na historicidade e na obrigação da memória. Narrar e repetir para não esquecer: eis o mandamento da *Zakhor* (em ídiche, a obrigação da memória), palavra de grande força tanto para o judaísmo quanto para a judeidade. O lembrar é o verbo imperativo para um povo que só existe pela memória.

Em seus quadrinhos, Eisner lembra-se de onde veio, da Nova York que conheceu na infância, das dificuldades pelas quais passou enquanto crescia, pobre, vivendo no Bronx: ela é **Nova York: a grande cidade**. Ele se lembra da morte de sua filha e da discussão sobre a existência de Deus em **Um contrato com Deus: e outras histórias de cortiço**. Lembra-se ainda da tradição judaica, de sua judeidade e dos preconceitos sofridos em **Fagin, o judeu e O complô**. Entretanto, vale ressaltar que, para Derrida, nenhuma memória é inocente, pois ela, como rememoração do passado no presente, carrega consigo um caráter de interpretação, de ficção, o que se aplica à obra de Eisner.

O modo como se realiza a leitura da **Torá** pelo povo judeu também nos ajuda a entender um pouco mais sobre como a narrativa de Eisner e sua carga de judeidade. De acordo com Fuks:

No judaísmo, a Torá é considerada uma fonte inesgotável de aprendizado e de sabedoria, na qual o sujeito joga sobretudo com a textualidade, fazendo multiplicarem os sentidos. O leitor das histórias sagradas na cultura judaica é instruído a navegar no rio da polissemia, a desconstruir o texto, a dispensar os centros de interesse e a introduzir questões sempre lacunares. (2000, p. 65)

Nas histórias em quadrinhos de Eisner, além da narrativa ser multiplicada pelos motivos listados anteriormente (fragmento, exílio e cidade), o cartunista também trabalha as vinhetas e as histórias mudas que pelo silêncio, um tanto incomum nos quadrinhos antes de Eisner, causam lacunas significativas. Seus quadrinhos mudos costumam ser os mais brutais, com a falta de diálogo e com seus sons (representados graficamente), tão comuns em uma grande cidade. Para os judeus, o silêncio, assim como a palavra, possui grande relevância, pois ambos são multiplicadores de interpretação. Fuks (2000) nos ensina que o não-dito é tão significativo quanto o dito: “[...] o povo judeu soube fazer da interpretação uma prática de deixar às letras a possibilidade de serem letras e de aproveitar os brancos dos textos como uma reserva de sentido sempre disponível para o leitor /intérprete” (2000, p 118). Não é à toa que, ainda de acordo com Fuks, o judeu ficou conhecido como *aquele que sabe ler*.

Percebemos no quadrinho a seguir (Figura 20) como Eisner não encontra problemas em narrar uma história inteira sem o uso das palavras, causando no leitor uma sensação de silêncio e de estranhamento, tendo em vista que uma grande cidade nunca é silenciosa. Apenas pelo silêncio imposto por ele ao quadrinho, podemos ter uma multiplicidade de questionamentos e discussões: em relação ao movimento orgânico da cidade, que sempre está buscando inovação; na indiferença com que a grande cidade trata seus moradores; ou ainda na solidão, tudo isso com o silêncio como trilha sonora.

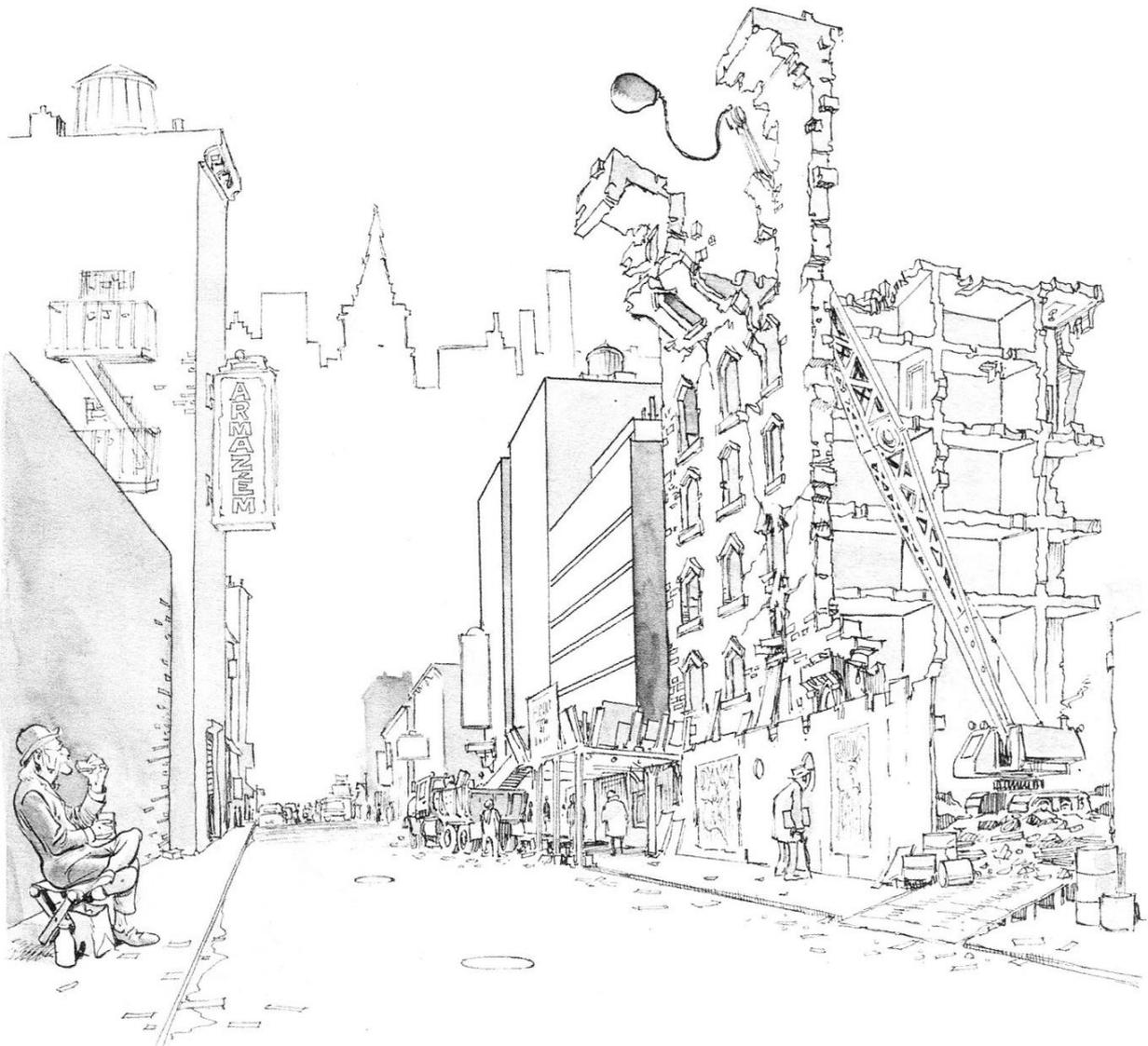


Figura 20 – Jericó.
Fonte: EISNER, 2009, p. 141.

A linguagem é uma marca forte para os judeus. Por outro lado, o silêncio também o é. Ele é o indizível. Assim como o nome de Deus, YHVH, o silêncio guarda o Estranho, o Outro, que só poderá ser revelado pela leitura e pela escritura, assim como Eisner faz ao trabalhar o Outro. Isso porque ler / escrever é: “[...] *querer saber*, é querer conhecer o que não tem nome nem admite deciframento” (FUKS, 2000, p.126). No silêncio e na lacuna da narrativa, Eisner faz um contrato de desvelamento com seu leitor, obrigando-o a ver além, a decifrar o oculto. Vale ressaltar que o dito e o não-dito não se excluem, mas se complementam. O que nos remete o silêncio da sarjeta que também é o não-dito, que dita o ritmo e complementa os ditos dos quadrinhos que ela separa. O silêncio, que do mesmo modo é um modo de fragmentar a narrativa, é mais um elo firme que une a judeidade, Eisner e os quadrinhos de modo inseparável.

As possibilidades de leituras e interpretações se multiplicam ainda mais com o nome intrigante que o cartunista confere à história em quadrinho (Figura 20): “Jericó”. Jericó é referência à cidade bíblica destruída por Josué pela ordem de Deus, narrativa esta que se encontra no sexto livro da **Bíblia** cristã e não na **Torá**, que é constituída pelo Pentateuco, ou seja, apenas pelos cinco primeiros livros da Bíblia cristão. Por que Eisner dialogaria com a tradição cristã? E por que não? Na história bíblica, Deus manda seu povo, liderado por Josué, dar sete voltas por sete dias ao redor das muralhas de Jericó e no final do sétimo dia, após o soar da sétima trombeta, as muralhas caíam, e o povo de Deus poderia tomar a cidade, desde que não poupasse a vida de nenhum dos idólatras que ali viviam.

Na epígrafe deste capítulo, utilizamos um trecho de **Narrativas Gráficas**, de autoria do próprio Eisner. Podemos ler as imagens como memória se pensarmos em consonância com Derrida, que a memória não é dada nunca no passado, mas sim como recuperação, renovação de um passado no presente. Assim, é possível ler os quadrinhos como arquivo¹⁴, na medida em que a HQ procura congelar, armazenar em si vários acontecimentos importantes que remetem a uma série de lembranças que nunca se encerram nelas mesmas, porém multiplicam-se em um plural de lembranças e interpretações.

De acordo com Schumacher (2013), Will Eisner dizia não ser religioso e ter uma crença agnóstica em relação a Deus, principalmente depois da morte prematura de sua filha Alicie Eisner. Anos mais tarde, o quadrinista acionaria suas experiências traumáticas para escrever a primeira história, do livro homônimo **Um contrato com Deus**. Tanto em “Jericó”

¹⁴ O arquivo em Derrida (2001) vem do grego *arkheion*, expressão pela qual era chamado o endereço dos arcontes, magistrados superiores guardiães dos documentos oficiais. Logo, ao arquivo é legada a submissão a regras, a uma situação política de poder, conferindo-se à memória um lugar externo, um princípio de reunião, ligando-se a memória pela falta originária da memória.

quanto em **Um contrato com Deus** percebemos o questionamento a respeito de Deus e sua insensibilidade em relação aos humanos.

Esses questionamentos em relação a Deus são permitidos a Eisner, mesmo que sua escritura seja transpassada pela judeidade, pois assim, como já citado anteriormente por meio da referência a Derrida, ela vai para além da religiosidade judaica e sua crença divina. Fuks (2000) utiliza o termo “ateísmo da escritura” para explicar que na judeidade a obra é aberta, pois não é religiosa, imutável, evitando a idolatria, mesmo em relação à **Torá**. A partir do momento em que o texto se torna religioso, idólatra, não há mais a necessidade de leitura e de interpretação. Ora, se os textos são decodificáveis, não sendo totalizáveis, sem religiosidade e plenos na fragmentação, logo, a leitura e a escritura tornam-se atéias.

Por fim, se a escritura é atéia, abrindo-se a uma multiplicidade de leituras e interpretações, permitindo-se uma amplitude que não se fecha nem nas organizações das palavras, conforme nos assegura Fuks (2000), e sendo a memória um contraste, uma relação indissociável entre passado e presente, Eisner, ao abrir seu arquivo, suas memórias, seus quadrinhos de Nova York, o faz por meio da escrita do ateísmo, não legando a cidade narrada a um passado esquecido, mas renovando-a a cada leitura. Sua cidade não está presa a tempo algum, nem aos dias do passado, nem ao presente, possibilitando que o leitor surja por meio da leitura da HQ e reconheça como sua a cidade narrada / desenhada por Eisner. Vejamos a Figura 21.

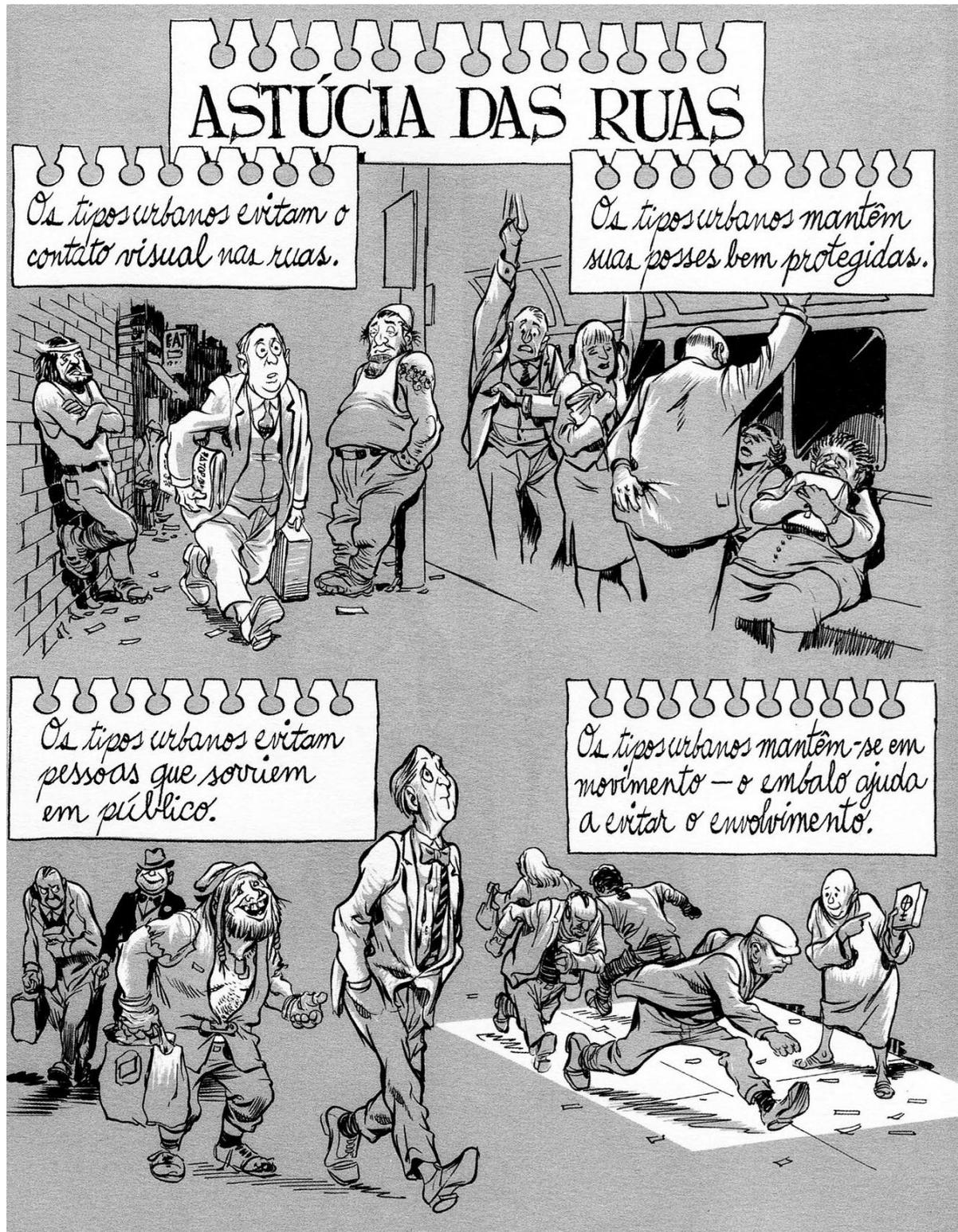


Figura 21 – Astúcia das ruas.
 Fonte: EISNER, 2009, p. 309.

A figura 21, “Astúcia das ruas”, nos serve como exemplo da escrita enquanto atéia e arquivo. Will Eisner (2009), em **Cadernos de tipos urbanos**, propõe uma análise dos moradores e objetos comuns em uma grande cidade. O quadrinista então nos abre seu arquivo, seu individual, no qual também nos encontramos enquanto leitores cidadãos, isso porque as

memórias de Eisner não ficaram no passado, porém foram renovadas no presente, permitindo-nos sentir algo de familiar. A Nova York de Eisner também se torna a nossa cidade. Tudo parece tão próximo e reconhecível, o arquivo se torna tão múltiplo que encerra nele todas as grandes cidades do mundo. Os tipos urbanos e a astúcia das ruas continuam tão vivos quanto nos anos 1930 e 1940 representados nos quadrinhos ou os anos 1980, quando Eisner escreve sua HQ. A cidade ali (des)arquivada está para além da temporalidade e da espacialidade como veremos com mais atenção no próximo tópico, no qual nos determos na relação entre memória e cidade.

3.1 As cidades e a memória

Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade que por acaso também se chama Maurília (CALVINO, 1990, p. 30).

Em **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, Eisner narra histórias da Nova York do seu passado – a cidade dos anos 1930 e 1940 –, com pequenos detalhes da vida cotidiana de qualquer grande cidade: lixo, janelas, cheiros, sons, entre outros aspectos. O relevante nessas narrativas é a atenção do quadrinista aos detalhes, aos pequenos e quase sempre não vistos: são crianças brincando perto de sarjetas; é o ponto de vista da minhoca; nada escapa à sensibilidade do quadrinista.

Analisamos anteriormente a relação da obra de Eisner com o fragmento e a judeidade, em uma etapa de suma importância para procedermos à discussão do papel da memória em sua obra.

Ao tratar da conservação das lembranças em **O mal-estar na civilização**, Freud utiliza uma analogia entre a cidade de Roma e suas várias configurações e reconstruções como forma de comparação com uma entidade psíquica. Em sua explicação, enumerando as várias épocas de Roma desde seus primórdios, Freud sugere que imaginemos que todas as fases da cidade ainda existem justapostas à Roma metrópole e não apenas enquanto sítios arqueológicos ou permanências arquitetônicas, como se no

[...] local ocupado pelo Palazzo Cafarelli, mais uma vez se ergueria – sem que o Palazzo tivesse de ser removido – o Templo de Júpiter Capitolino, não apenas em sua última forma, como os romanos do Império o viam, mas também na primitiva, quando apresentava formas etruscas e era ornamentado por antefixas de terracota. (2014, p. 5)

Com essa ilustração, Freud busca confirmar suas teses sobre a memória e o esquecimento:

Desde que superamos o erro de supor que o esquecimento com que nos achamos familiarizados significava a destruição do resíduo mnêmico – isto é, a sua aniquilação –, ficamos inclinados a assumir o ponto de vista oposto, ou seja, o de que, na vida mental, nada do que uma vez se formou pode perecer – o de que tudo é, de alguma maneira, preservado e que, em circunstâncias apropriadas (quando, por exemplo, a regressão volta suficientemente atrás), pode ser trazido de novo à luz. (2014, p. 5)

Pouco depois, Freud abandonará essa analogia com a cidade e buscará outras formas de ilustrar sua tese. No entanto, gostaríamos de reter essa primeira formulação freudiana, pois, a nosso ver, ela introduz a ideia de memória como palimpsesto: a experiência de um presente sobre várias camadas de passado, mais ou menos possíveis de serem lembradas e jamais totalmente destruídas. A ideia de uma cidade coexistindo, ou *com*-existindo, com seu passado é sedutora, uma vez que se aproxima sobremaneira do próprio método que Will Eisner utilizou na composição de **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**.

De acordo com Sandra Pesavento (2014), a palavra palimpsesto começou a ser empregada tempos antes da era cristã, quando os gregos começaram a utilizar o pergaminho para a escrita. Assim, o palimpsesto reconhecia o reaproveitamento dos pergaminhos ao se apagar o que estava escrito para que uma escrita nova pudesse ocupar o lugar, em um processo de sobreposição. Gerard Genette se apropria do termo palimpsesto para criar uma teoria de análise do texto literário, com base no conceito de Julia Kristeva de intertextualidade. Ele defendia o hipertexto como um palimpsesto, ou seja, todas as obras literárias seriam construídas umas por cima das outras, por meio da invocação e da transformação de outras obras literárias.

Para escrever suas histórias em quadrinhos sobre a cidade, Eisner não utilizou fotografias, pois, de acordo com Schumacher (2013), tinha receio que seus desenhos ficassem muito realistas, que suas cenas urbanas se tornassem precisas demais, acarretando a perda do que o cartunista chamava de “tom”, chamando mais atenção para o trabalho gráfico do que para o conjunto da obra. Sem a ajuda visual de fotografias, Eisner municiava-se de sua caderneta em suas andanças pela cidade, fazendo esboços e anotando informações que julgava

relevantes “[...] como o número médio de degraus na escada de um prédio” (SCHUMACHER, 2013, p. 251).

A principal preocupação de Eisner era que seus esboços dependessem mais de sua memória do que de uma pesquisa extensa, recorrendo a detalhes como “o número médio de degraus”, utilizados como ligação entre a cidade atual, seus esboços e sua memória. Lembremo-nos de que Eisner buscava desenhar / escrever sobre a Nova York de sua memória. Temos, então, quatro níveis identificáveis coexistindo na obra de Eisner no que tange à cidade:

- I. A cidade lembrada por Will Eisner, suas memórias da cidade em um passado não tão distante, quase totalmente rasurada pela cidade presente;
- II. A cidade presente, como se apresenta a Eisner em suas andanças à cata de detalhes que dessem força à sua recriação quadrinística de Nova York;
- III. Os esboços que Eisner faz em suas andanças, buscando imprimir seu “tom” nos desenhos que cria a partir da arquitetura que vê;
- IV. A obra como a conhecemos, criada a partir dos três elementos anteriores.

O resultado da relação entre os quatro níveis, importantes para o entendimento da memória em Eisner, é uma obra que se apresenta como justaposição de vários elementos. O resultado final é a Nova York de **Nova York: a grande cidade e Cadernos de tipos urbanos**, justamente um palimpsesto de memória, passado, presente e estilo (ou “tom”, como prefere Eisner). *Com*-existindo com a Nova York de papel há a Nova York das andanças do quadrinista, a Nova York de suas memórias e aquela que seu estilo transforma, para não cair no realismo. Entretanto, tratamos apenas do lado pictórico da memória e de sua estruturação. Cabe-nos agora nos aproximar de outras possibilidades abertas pelo quadrinista.

O caráter fragmentário da obra de Eisner também surge quando tratamos da memória: além de todas as pesquisas e dos esboços da arquitetura, outros elementos se juntarão ao palimpsesto eisneriano: cheiros, sons, brincadeiras de criança. Povoando a cidade de sua memória, Eisner nos traz uma nova Nova York, inaudita em seus fragmentos, narrativas e memórias. Em **Caderno de tipos urbanos**, há uma história que ilustra bem essa característica fragmentária da memória de Eisner e como a questão sensível se coloca a seus personagens. Vejamos a Figura 22.

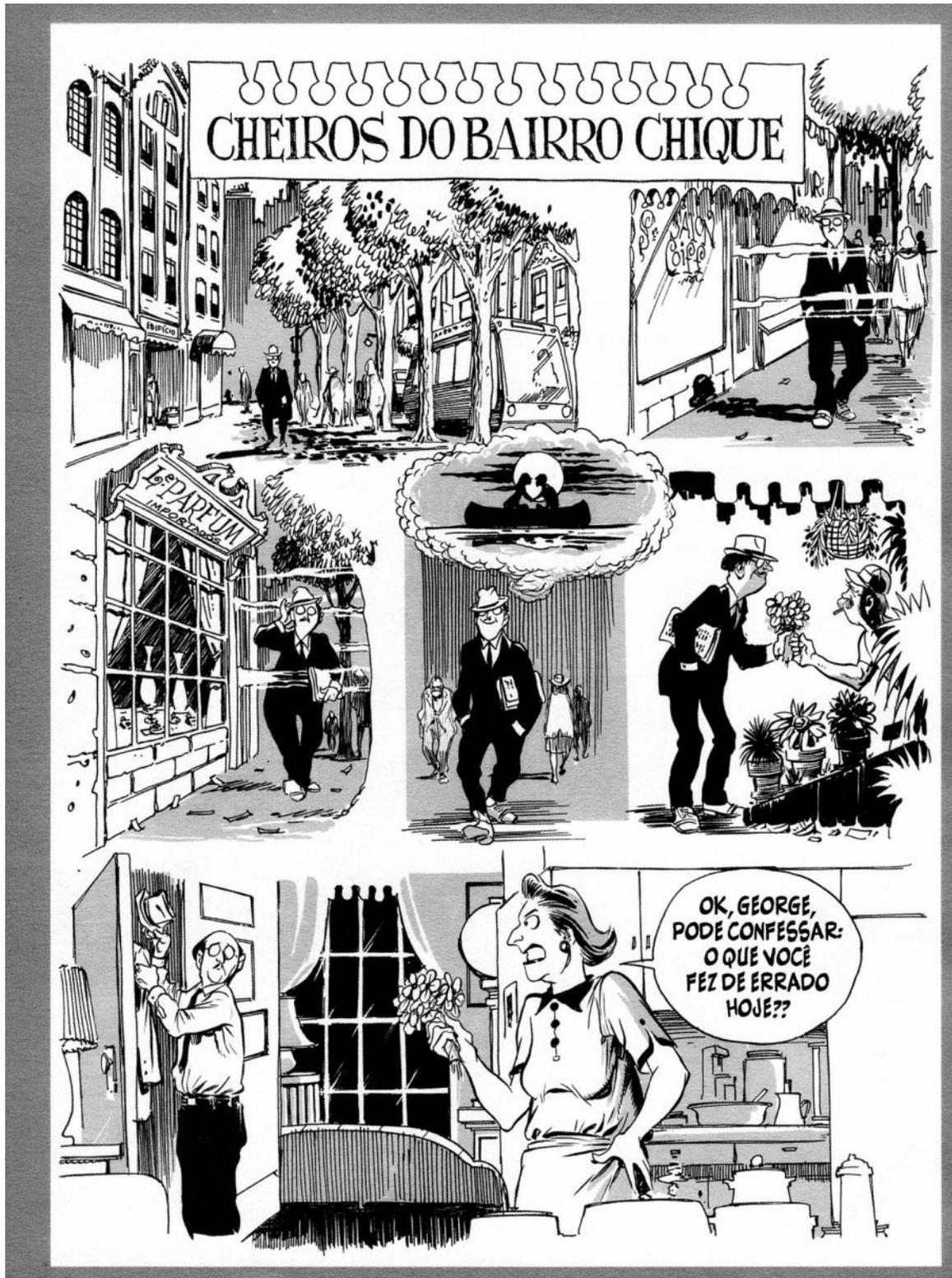


Figura 22 – Cheiros do bairro chique.
 Fonte: EISNER, 2009, p. 272.

O bairro chique da história afeta primeiramente o homem que ali caminha: inebriado pelos aromas vindos da perfumaria, que concluímos serem agradáveis, ele se imbuí de uma ideia romântica: parar em uma banca de flores e levar algumas para sua mulher. Ela, por sua

vez, não entende o gesto do marido, faltando a ela a experiência do sensível. Muito dessa história é sintomático do palimpsesto eisneriano: por meio de seu “tom”, de sua criação de uma Nova York a partir da memória, da evocação de um cheiro ou de atitude por meio de desenhos e palavras, ele tenta levar o leitor a experienciar a “sua” Nova York. A desconfiança da mulher, que não entende a atitude do marido, é análoga à nossa enquanto leitores: não sabemos qual é essa Nova York de Eisner, em qual época ela está, se é factível, se realmente houve tanta vida e variedade em suas ruas, edifícios. Apenas a partir de um retorno ao que não foi explicitamente dito ou desenhado é que podemos chegar a entender a atitude de Eisner.

Ao partir de sua identidade judia e de uma relação tão próxima às narrativas e a uma cultura da palavra e da textualidade, utilizando o fragmento como forma de arte e de trabalho, Eisner nos surpreende com uma Nova York construída sobre várias versões anteriores, em um palimpsesto em que as rasuras não excluem as memórias anteriores, mas as fazem conviver, e *com-viver*, entre a multiplicidade de estruturas arquitetônicas, os cheiros, os sons e as pessoas.

Sandra Pesavento (2014) resume a aproximação da cidade com o conceito de palimpsesto ao falar da relação do historiador com a cidade. Podemos nos apropriar da discussão da autora se pensarmos no historiador como o leitor da cidade construída / escrita por Eisner em **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, por meio de suas memórias.

Mas, nesta busca dos tempos e espaços perdidos, o historiador deve olhar o passado em palimpsesto da urbs em busca não só das formas e funções que sobreviveram e que se apresentam, explícitas e visíveis, ao pesquisador. É preciso ressuscitar o implícito e o invisível à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente. (PESAVENTO, 2014, p. 27)

O lacunar e o ausente nos remetem a outra característica da escrita de Eisner, já discutida anteriormente: o não-dito como marca da memória e da judeidade nas narrativas gráficas do cartunista. O lacunar aparece, então, como dupla característica dos quadrinhos de Eisner no momento em que: 1) aparece como traço de sua judeidade e 2) é característico da cidade enquanto palimpsesto, construída com a sobreposição das memórias sobre as memórias, dos textos sobre os textos, dos prédios sobre os prédios. Sendo assim, o tema da “grande cidade” é certo: seu tamanho não é apenas extensivo, mas também intensivo no mergulho que o quadrinista faz no próprio cerne de suas experiências e memórias, na comparação entre o que vê o que desenha em seu estilo particular, no pequeno detalhe tantas vezes esquecido e que agora é restabelecido ao lado de outros elementos mais lembrados, não tantas vezes rasurados. Mais uma vez, Pesavento (2014) nos ajuda a entender a relação do

palimpsesto com a cidade ao ressaltar a importância dos pequenos detalhes que se acham no cotidiano:

Ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário, eis a chave para poder chegar às camadas mais profundas do palimpsesto. Postos em relação com elementos de outras camadas — ou de outras cidades em palimpsesto —, cada caco do passado pode revelar-se, ele também, em fonte de entendimento para uma época. [...] Este esforço do olhar já fora apontado por Richard Sennett, quando advogava um exercício do olhar para resgatar, na descaracterização do passado presente em uma cidade tão moderna como New York, a possibilidade de fazer uma leitura não só das outras cidades que ela encerra, mas mesmo de considerá-la como um hipertexto, à la Genette, dando a ler, por exemplo, a Paris de Baudelaire. É só com uma atitude de decifração que a cidade se oferece à leitura, decifrando seus significados. (2014, p. 29-30)

Podemos confirmar, pelas proposições de Pesavento, o que desde o começo das discussões sobre a cidade neste trabalho viemos afirmando, que são os pequenos detalhes pelos quais Will Eisner norteia sua narrativa de Nova York e que fazem com que a cidade mostre sua multiplicidade máxima, trazendo ao leitor algo de familiar com sua própria cidade, seja ela qual for. Assim, por meio do palimpsesto como forma de leitura da cidade, percebemos que nenhuma cidade é tão pequena e isolada a ponto de não poder ser encontrada nos quadrinhos de Eisner, pois todas as cidades contêm outras cidades em si passíveis de leituras e interpretações.

Will Eisner criou uma cidade tão ampla e tão fragmentária que é capaz de abrigar qualquer cidade. Por fim, as memórias do quadrinista sobre Nova York se confundem com a memória coletiva sobre ele e com a memória de cada leitor. Schumacher (2013) amarra essas discussões ao afirmar que

Eisner importava-se muito em situar as histórias num ambiente em que seus leitores pudessem se identificar. Havia poças d'água nas ruas, papel e lixo nas calçadas, pistas elevadas e vagões de metrô representando o movimento constante da cidade e pessoas por todos os lados [...] Essa era a cidade *de Eisner*, a cidade na qual crescera, assim como aquela em que ele criara para as suas histórias, mas também era a cidade de seus leitores, residissem eles em Baltimore, Filadélfia, Nova York ou Chicago. (2013, p. 80. Itálico do autor)

Retomemos a epígrafe deste tópico, uma citação à cidade de Maurília d'**As cidades invisíveis** de Italo Calvino. Em “As cidades e a memória 5”, o último capítulo de Calvino, em que se aproximam as cidades e a memória, deparamo-nos com Maurília, uma cidade que convida o turista a visitá-la ao mesmo tempo em que observa cartões-postais que mostram o

que a cidade havia sido em seu passado provinciano: “[...] o coreto no lugar do viaduto” (CALVINO, 1990, p. 30).

Em uma alusão ao palimpsesto, a Maurília metrópole e a Maurília provinciana coexistem. Entretanto, Calvino, ao discutir em sua narrativa a frenética mudança pela qual as cidades passam, causadora mesmo do palimpsesto, faz um alerta a respeito das cidades de Maurília e dos cartões-postais. Nós nos apropriamos desse alerta para a Nova York de Eisner. O narrador pede para que não as confundamos, pois enquanto a cidade Maurília metrópole (presente) nos permite ler a Maurília provinciana (passado), que é representada pelos cartões-postais, ainda assim essas três cidades não são as mesmas, ainda que tenham o mesmo nome. E que, por fim, os cartões-postais são apenas o arquivo da Maurília provinciana presente na Maurília metrópole, que tenta emergir da falta originária de memória da memória, sendo esta ficcional, assim como os quadrinhos de Will Eisner, dependendo do narrador/ construtor e de seus moradores/ leitores para existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 1990, p. 40).

Ao iniciarmos a pesquisa a respeito da *graphic novel* de Will Eisner **Nova York: a vida na grande cidade**, especificamente com suas histórias intituladas **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, tínhamos como objetivo central discutir a cidade de papel construída/escrita pelo cartunista em sua HQ. Pesquisariamos, então, como Eisner transforma a cidade em personagem principal de seu trabalho. Entretanto, a pesquisa nos levou para discussões muito mais amplas: percebemos que em seus quadrinhos Will Eisner trabalha com maestria a fragmentação e que nenhuma cidade escrita pode ser lida em sua totalidade. A fragmentação foi responsável pela multiplicação de leituras e discussões nas narrativas desde muitos séculos, sendo grandemente disseminada pelo romantismo alemão.

A fragmentação trabalhada por Eisner cumpriu seu papel e abriu a obra em várias miniaturas de cidades completas em si e geradoras de reflexões. Aos poucos, a judeidade e a memória foram emergindo enquanto questionamentos relevantes para a pesquisa, sempre tendo como fio condutor a perspectiva da cidade fragmentada. Pudemos então perceber que, assim como na cidade/sonho da epígrafe de Calvino, a cidade de papel de Eisner permanecia o foco para todas as discussões que foram levantadas nesta dissertação. E que o quebra-cabeça das cidades fragmentadas, que são ao mesmo tempo a Nova York de Eisner e diversas outras, esconde muitas outras coisas, como a memória ora de Eisner, ora da cidade, e traços da judeidade do cartunista. Para compreender, mas, acima de tudo, problematizar e realizar uma das diversas leituras possíveis a respeito da HQ, dividimos esta dissertação em três capítulos, trazendo como temas: fragmento, exílio e memória.

Iniciamos este trabalho com um breve histórico das histórias em quadrinhos, a fim de entendermos como se deu a expansão dessa expressão artística nos Estados Unidos e como ela era vista pelos contemporâneos de Eisner e pelo mercado cultural. Will Eisner aparece nesse histórico com papel fundamental: quadrinista, empresário e pesquisador de HQ, o autor buscava alcançar maior credibilidade e respeito para os quadrinhos. No histórico, pudemos observar que, desde o início dos trabalhos de Eisner com os quadrinhos, a cidade sempre teve papel fundamental nas narrativas, chegando a se tornar inovação no mundo da HQ ao ser

representada por fotografias em cenários dos quadrinhos de *Spirit*. Em face do início da problematização sobre a cidade nos quadrinhos de Will Eisner, passamos a uma breve discussão sobre a forma fragmentária na literatura e sua expansão por meio do romantismo alemão para, bem embasados teoricamente, podermos então ler os quadrinhos **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos** como fragmentários por excelência. Primeiro, por se tratar de obras feitas em quadrinhos, que já trazem no cerne de sua existência a leitura fragmentária, tendo em vista que as HQ's são cenas em pequenos quadros separados pela sarjeta. Segundo, porque os quadrinhos em questão podem ser lidos na completude de um quadro só ou na junção de todos como uma única narrativa sobre a cidade escrita e que sempre se mostrará fragmentária para seus leitores.

No segundo capítulo, pudemos acompanhar mais uma vez a cidade de papel, o livro de registro da cidade na HQ **Nova York: a vida na grande cidade**, que se abre em múltiplas leituras fragmentárias. Ao tratar da judeidade de Will Eisner, vimos como um cartunista judeu, assim como a grande maioria dos quadrinistas da mesma época, deixa traços de judeidade em sua obra, mesmo que declare não ser um judeu ortodoxo. Percebemos, então, que Eisner é duplamente exilado: primeiro, por não ter nascido na terra de seus pais; segundo, porque seus pais também eram exilados na terra onde nasceram – pensamos aqui nos judeus enquanto povo sem um espaço geográfico para si.

Por meio dessa visão de exilado, nômade que foi legada a Eisner por ser judeu, o cartunista fragmenta a cidade que narra ao lê-la por intermédio dos pequenos acontecimentos e objetos negligenciados pelos moradores de uma grande cidade e melhor visto por um olhar de fora, de exilado. Assim como Marco Polo em **As cidades invisíveis**, Will Eisner narra/constrói sua cidade por meio dos sentidos, dos objetos, dos símbolos, dos emblemas, de miniaturas de cidades que contêm toda uma essência de cidade, o que faz com que o leitor não apenas leia a cidade escrita pelo quadrinista, mas todas as cidades que visitou em leituras ou viagens até chegar à Nova York de Eisner. Com isso, Eisner fragmenta mais uma vez sua obra, multiplicando-lhe os sentidos e as possibilidades de leitura. Como um último exemplo, temos no quadrinho abaixo (Figura 23), intitulado “O quarteirão”, no qual o cartunista trata o quarteirão como a miniatura do mundo todo através de uma imagem vista de cima – rara nos quadrinhos de Eisner aqui estudados – a sensação de que aquele espaço pode ser lido como a miniatura de uma cidade inteira.

O QUARTEIRÃO

NA CIDADE GRANDE,
UM VALE
FORMADO PELA INTERSEÇÃO
DE CAVERNAS
DE CONCRETO E AÇO
É CHAMADO DE QUARTEIRÃO.
PARA OS SEUS MORADORES
É UM MUNDO INTEIRO!

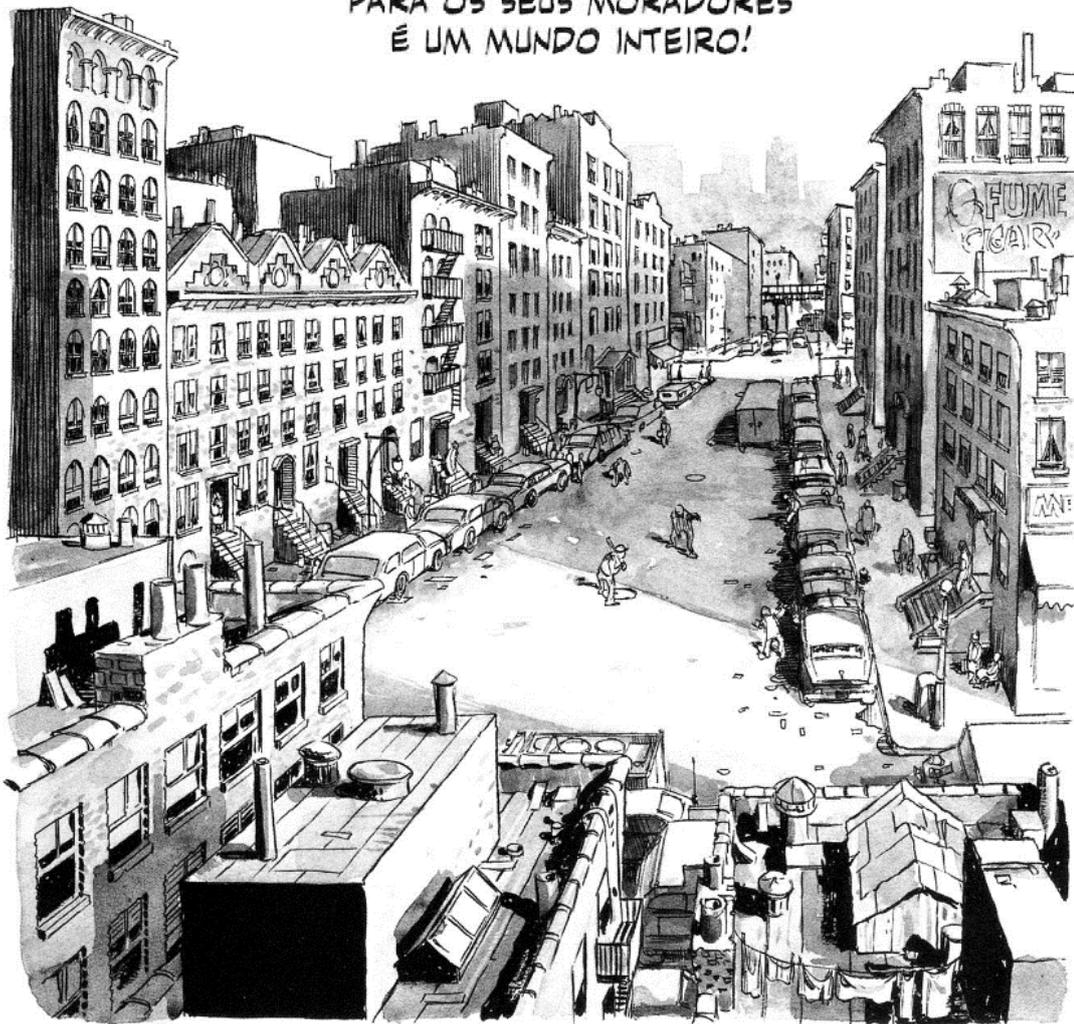


Figura 23 – O quarteirão.
Fonte: EISNER, 2009, p. 145.

No terceiro capítulo, realizamos a leitura de **Nova York: a grande cidade e Cadernos de tipos urbanos** por meio da discussão sobre a memória como posta por Freud e Derrida. Enquanto judeu, Eisner tem como obrigação a memória, o repetir para não esquecer. Eisner busca construir/escrever sua Nova York através da memória: ele a repete para não esquecer,

não o fazendo com o auxílio de fotografias, mas sim com o que consegue recuperar da cidade de seu passado, criando seu próprio livro de registro da cidade ou mesmo a sua própria cidade. Ao narrar sua história sobre a cidade de Nova York pela memória, ele abre seu arquivo pessoal da cidade e deixa emergir, por meio da narração e da memória, o principal traço de sua judeidade.

Eisner o faz como Marco Polo que, mesmo ao descrever outras cidades, parte de seu próprio lugar, sua cidade para fazê-lo: “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza. [...] Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza” (CALVINO, 1990, p.82). Ainda na leitura de **As cidades invisíveis** de Calvino, o Grande Khan acusa Marco Polo: “Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória! [...] É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe!” (CALVINO, 1990, p. 93). De forma semelhante, podemos acusar Eisner de construir sua própria Nova York de papel e em quadrinhos para também se desfazer dessa carga de nostalgia.

Por fim, pudemos ver que Will Eisner não só narra a história da cidade, trazendo-a apenas como um cenário, mas também tratando-a como o grande símbolo capaz de abrigar diversas reflexões e experiências, os desejos e os medos, seja do cartunista, dos moradores de uma grande cidade, ou dos leitores das HQ's. Isso porque Eisner fragmenta tanto sua narrativa – o que, no entanto, não significa a perda do sentido como um todo – que faz da cidade de papel e fragmentária um grande depósito de pensamento, de memórias e de outras cidades. Eisner vê na cidade a capacidade de multiplicar suas narrativas, uma máquina de narrar histórias e não se acanha em trazer para suas HQ's uma cidade tão ampla, que faz transbordar histórias das mais inocentes e belas, até as mais cruéis, sem nenhuma hierarquia.

Eisner, que buscou alçar as histórias em quadrinhos para um lugar de visibilidade e de reflexões pertinentes à contemporaneidade, viu na cidade o símbolo capaz de gerar *graphic novels* de qualidade, multiplicadoras de debates e que pudessem trabalhar com maestria a junção da imagem e do texto sem que nenhum sobressaísse ao outro. Em **Nova York: a grande cidade** e **Cadernos de tipos urbanos**, assim como em suas outras HQ's sobre cidade que compõe o livro **Nova York: a vida na grande cidade**, Eisner conseguiu trazer para a discussão não só a cidade como o grande símbolo da fragmentação, mas também os próprios quadrinhos como símbolo de fragmentação e sua capacidade de narrar histórias complexas, capaz de alcançar diversos públicos, mesmo os mais críticos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

AUSTER, Paul. **Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **Roland. Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARNEIRO, Maria L. T. Literatura de Imigração: memórias de uma diáspora. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 10, n. 02, jul./dez. 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e Exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. **Nova York:** A vida na cidade grande. Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas:** princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. Trad. Leandro Luigi del Manto. 2. ed revisada e ampliada. São Paulo: Editora Devir, 2008.

EISNER, Will. **Um contrato com Deus:** e outras histórias de cortiço. São Paulo: Editora Devir, 2007.

EISNER, Will. **O complô:** a história secreta do protocolo dos sábios do Sião. Trad. Andre Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

EISNER, Will. **New York:** The big city. New York: D C Comics, 2000.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. **Spirit:** 50 anos de luta contra o crime. São Paulo: Editora Abril Jovem S.A., 1990.

FOSTER, Ricardo. *Borges y Benjamin: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria.* In: ENTRALGO, Pedro Lain; ROSALES, Luis; MARAVALL, José Antonio (Orgs.). **Cuadernos Hispanoamericanos.** Homenaje a Jorge Luis Borges. n. 505 / 507. Madrid: Gráficas 82, julio – septiembre, 1992. p. 507-523.

FOSTER, Ricardo. *La diáspora: la batalla contra el olvido.* In: _____. **El exilio de la palabra.** En torno a lo judío. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999. p. 13 – 29.

FRANCO, Edgar Silveira. **História em quadrinho e arquitetura.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização.** Rio de Janeiro: Ed. Imago. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/malestar.html>>. Acesso em: 25 maio 2014.

FUKS, Betty B. **Freud e a judeidade:** a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2000.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. The Spirit, de Frank Miller: A opção estética e o domínio técnico na transcrição fílmica da obra de Will Eisner. **Revista Eletrônica Compós**. Disponível em: <http://compos.com.pucrio.br/media/gt8_denise_avezevedo_duarte_guimaraes.pdf>. Acesso em: 05 set. 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v.3, n. 2, 1999, p. 19-30. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

_____. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e a experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis. Trad. Guilherme da Silva Beth Vieira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

LINS, Vera. Novalis, negatividade e utopia. **Terceira margem** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, UFRJ, ano VIII, n. 10, 2004.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. Trad. Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. A exigência fragmentária. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, UFRJ, ano IX, n. 10, p. 67-94, 2004.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hécio de Carvalho. São Paulo: Makron Books, 1995.

NOVALIS. **Pólen**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboço**: Dôssie cidade e memória, Florianópolis, UFSC, n. 1, p. 25-30. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/47showtoc>>. Acesso em: 31 maio 2014.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise textual da história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

RAMA, Angel. **A cidade das Letras**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SARLO, Beatriz. **La ciudad vista: mercancías y cultura urbana**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos**. Trad. Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.