

## **Encontro sógnico entre texto, desenho e fotografia documental no mangá “O Vento do Oriente”**

Prof<sup>a</sup> Lícius da Silva (UESA)

### **Resumo:**

*O artigo discute a produção do mangá O Vento do Oriente – Uma viagem através da imigração japonesa no Brasil – publicação do IBGE que fez parte das comemorações oficiais aos 100 anos da imigração japonesa no Brasil, ilustrada pelo presente autor (nome artístico Lícius Bossolan) em parceria com Martha Werneck. Durante o processo de construção, os ilustradores se depararam com um problema artístico e ético inusitado: como criar uma visualidade coerente com fatos históricos dramáticos numa publicação de caráter mais lúdico e – o fato mais inquietante para os criadores – condizente com a linguagem visual característica dos mangás, tão disseminada globalmente? A solução encontrada pelos ilustradores e aprovada de imediato pelos roteiristas André Uesato e Renata Corrêa foi criar uma visualidade de ruptura da narrativa central através do encontro entre três campos lingüísticos: a literatura, o desenho e a fotografia documental.*

**Palavras-chave:** mangá, fotografia, desenho, semiótica.

### **Introdução**

Para comemorar os 100 anos da Imigração Japonesa no Brasil o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) publicou o mangá<sup>1</sup> *O Vento do Oriente – Uma viagem através da imigração japonesa no Brasil*<sup>2</sup> direcionado para o público infanto-juvenil. Esta publicação possui o objetivo de divulgar fatos históricos do Japão e do Brasil, enfocando diversos aspectos contrastantes sócio-culturais desse movimento migratório, bem como as diversas dificuldades encontradas pelos imigrantes japoneses durante sua adaptação, tais como a sua difícil aceitação pela população local e a exploração do seu trabalho pelos contratantes.

Durante a produção do mangá, os ilustradores encontraram um inusitado problema artístico: como representar imagetivamente parte do roteiro composto por fatos históricos de grande carga dramática numa publicação que tem como objetivo geral ser divertida e orientada para a educação? Como solução a essa questão os ilustradores optaram pela utilização da fotografia documental, o que gerou um novo questionamento, mais complexo que o primeiro, por remeter a uma discussão ética: como utilizar a fotografia analógica – compreendida genericamente como registro documental de um fato passado – dentro dos objetivos educacional e lúdico pretendidos pelos autores e pela instituição? Desta forma, esse artigo pretende fazer uma análise dessas passagens onde há o encontro de três campos sógnicos – texto, desenho e fotografia documental – e de possíveis leituras dentro da narrativa pretendida.

### **Processo de criação a oito mãos: retro-alimentação entre texto e imagem**

Conforme toda história em quadrinhos, um dos objetivos mais desafiadores para os ilustradores foi o de traduzir o texto fornecido pelos roteiristas em imagens narrativas sequenciais, ou seja, transformar texto descritivo e narrativo em imagens carregadas de signos tradutores e reveladores desse outro campo lingüístico.

Nesse processo de ilustração do roteiro, a construção da visualidade foi definida por várias etapas distintas, no entanto, não constituíram modos operatórios de criação herméticos e isolados dos operados pelos roteiristas, possibilitando diálogos construtivos e ampliando as formas criativas de interação entre texto e imagem. Mas como se deram essas etapas no processo criador de uma publicação que possui relação tão íntima entre texto e imagem?

Para se obter uma inter-relação satisfatória e coerente entre o texto – fornecido pelos roteiristas André Uesato e Renata Corrêa – e as imagens produzidas pelos ilustradores Lício Bossolan e Martha Werneck, foi estabelecido um franco diálogo entre os autores e adotada uma metodologia que pretendeu respeitar o roteiro como eixo central e condutor da criação da visualidade.

Num primeiro momento, ficou estabelecido que o *concept-art* e a visualidade da ação sequencial seriam desenvolvidos pelos ilustradores e guiados pelo roteiro que, por sua vez, era dividido em duas colunas informativas: ações executadas pelos personagens e seus respectivos diálogos. Desta forma, a pesquisa estabelecida pelos ilustradores definiu o estilo de desenho adotado para os personagens e os cenários, ou seja, o estilo que confere identidade autoral ao mangá através da linha contorno e da retícula que define o claro-escuro. Também foi definido pelos desenhistas o estilo estrutural que articula sequencialmente os ‘quadrinhos’ propriamente ditos, os balões de diálogos entre outras configurações espaciais.

No entanto, toda produção visual dos personagens principais e secundários, os cenários, a diagramação narrativa, ou seja, a ‘quadrinização’ e a paginação das sequências ilustradas, por assim dizer, sempre estiveram abertos às opiniões e conselhos dos escritores.

O sentido inverso também interferiu na produção do mangá, ou seja, como nenhuma etapa do processo de criação ficou hermética em fórmulas previamente estabelecidas pelos roteiristas ou ilustradores, as imagens também interferiram no roteiro, havendo mútua influência criativa entre o texto e a imagem durante a ‘materialização’ do mangá.

Um exemplo marcante dessa retro-alimentação entre texto e imagem foi a ocasião que definiu visualmente o personagem ficcional e secundário Manabu<sup>3</sup>, japonês adulto e experiente, pintor e tradutor que teria desembarcado do navio Kasato Maru com o primeiro grupo de imigrantes japoneses no Brasil, mais especificamente, no porto de Santos em 1908. De início, Manabu foi concebido pelos roteiristas como personagem mais velho para transmitir sabedoria. No entanto, desenhado de forma consciente por Werneck como um jovem galante, definiu novo rumo da história.

Os roteiristas se entusiasmaram com um quadro em que a menina Tatá – personagem principal em parceria com o garoto Bruno – lançava olhares de carinho em direção a Manabu. A concepção jovial do personagem e essa imagem criada por Werneck instigou os roteiristas a modificarem aquela passagem do texto, sugerindo que Tatá se mostrasse apaixonada. Bruno, por sua vez, eterno apaixonado por Tatá, ficaria com ciúmes daquela situação, dando margem a novas situações engraçadas. Essa pequena diferença no traço caracterizador de Manabu conduziu, portanto, à nova orientação textual e, por sua vez, nova orientação imagética<sup>4</sup>.

Esta relação retro-alimentadora entre texto e imagem é caso extremo da relação entre estes dois campos sógnicos e amplia o entendimento da relação entre a narrativa da história e a identidade das imagens criadas utilizando estilos distintos para reforçar a carga do texto.

## **Encontro sógnico entre texto e fotografia documental como quebra da narrativa central**

Durante o desenrolar da narrativa central do mangá aparecem pequenas narrativas secundárias de contextualização não-ficcional sobre momentos históricos importantes tanto pra o Japão quanto para o Brasil. Estes deveriam mesclar-se à história ficcional dos personagens para contextualizar a imigração japonesa. Como dissemos anteriormente, estas pausas na narrativa central constituíram-se em um desafio para os ilustradores devido à intensificação contrastante da união entre duas questões centrais do projeto: seu objetivo histórico-educacional e a própria linguagem lúdica do mangá. Nessas passagens previstas pelo roteiro os ilustradores deveriam abordar o conteúdo histórico e dramático da participação dos pracinhas brasileiros na Segunda Guerra Mundial, as explosões covardes das bombas nucleares nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki pelas forças estadunidenses, dentre outros fatos, utilizando-se da própria linguagem padrão do mangá, que determina formatação visual característica. Assim, durante a

ilustração destas páginas, a questão central que preocupou os ilustradores e os roteiristas foi como representar estes fatos históricos dramáticos numa publicação de caráter mais lúdico e direcionado ao público infanto-juvenil.

A solução encontrada foi estabelecer rupturas na concepção visual da narrativa central através da adoção de diferentes identidades visuais para as narrativas secundárias, sendo que as pequenas narrativas históricas e dramáticas deixariam transparecer as referências fotográficas documentais, ícones dos eventos mencionados. Desta forma, tornando por referência fotografias dos eventos em questão, não haveria risco de banalizar eventos tão sérios.

Fora esta questão, também vale a pena registrar que a escolha ou manutenção desta ou daquela imagem obedeceu a critérios e parâmetros estipulados pelo referido órgão governamental. Temos que ter em mente que a arte, quando vinculada a uma determinada função social – divulgação, propaganda, preservação de uma auto-imagem etc. – nunca está livre de certos condicionamentos condizentes com a sua utilização.

O sociólogo francês Francastel afirmou que “não se pode compreender a arte isolada dos costumes e das formas de pensamento de uma época, e vice-versa”<sup>5</sup>. De fato, a solução de se usar como base a imagem fotográfica foi bem, pois trata-se de uma publicação com caráter didático vinculado a uma instituição governamental.

As quatro narrativas secundárias existentes que introduzem quebras na narrativa central são realizadas durante o desenrolar da trama, sendo narradas por personagens secundários na maioria das vezes. A primeira narrativa secundária<sup>6</sup> é feita pelo personagens Hirokazu<sup>7</sup> que – indagado sobre a Segunda Guerra Mundial – descreve fatos históricos sequenciais entre a crise econômica japonesa da década de 1930 e as detonações das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki pelos estadunidenses (*vide* Referência iconográfica, imagem – 01).

A segunda narrativa secundária<sup>8</sup> é feita por Tomie<sup>9</sup>, esposa de Hirokazu. Ela descreve o envolvimento do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a repercussão social deste fato na comunidade japonesa do Brasil, que passa a ser considerada inimiga do Estado, novo parceiro dos países aliados (*vide* Referência iconográfica, imagem – 02). A narrativa secundária seguinte é estabelecida não por um personagem, mas por um filme curta-metragem, realizado pelo casal Hirokazu e Tomie<sup>10</sup>, que informa sobre a queda dos shoguns com a invasão estadunidense ao porto de Tóquio em 1867, a conseqüente Reforma Meiji, imposta para industrializar e abrir o Japão ao comércio internacional, e a subseqüente emigração japonesa em busca de novas oportunidades.

Com o personagem Manabu<sup>11</sup> ocorre a última narrativa secundária<sup>12</sup>, que aborda a necessidade brasileira por mão-de-obra qualificada, a escravidão, as dificuldades sociais dos negros libertos, a saída dos japoneses da sua terra natal, a promessa de dias melhores na ‘nova terra’ e sua chegada no porto de Santos a bordo do Kasato Maru<sup>13</sup>.

O corte abrupto textual efetuado por estas narrativas secundárias à narrativa central naturalmente sugeriu aos artistas – durante o processo de ilustração – um corte igualmente abrupto da visualidade do mangá para acentuar estas passagens do texto e destacá-las. Este corte visual deu-se pela criação de estilos diferentes de desenhos, tratamentos de linha e de claro-escuro de acordo com a vivência de cada personagem, respeitando-se em parte a linguagem padrão dos mangás.

Desta forma, a visualidade da narrativa de Hirokazu e Tomie teve referência em fotografias documentais. Já a visualidade do filme curta-metragem por esses personagens elaborado foi estruturada baseada em marionetes de bichinhos – atores possíveis para um casal de cineastas itinerantes. A narrativa do pintor Manabu, por sua vez, foi construída com base em referências de pinturas japonesas do final do século XIX, possível influência estilística para o personagem.

Apesar dessas passagens descreverem fatos históricos distintos, cada qual com suas respectivas cargas dramáticas, a adoção das fotografias documentais como referência para as narrativas de Hirokazu e

Tomie reforça o drama destes eventos, ainda tão presentes na memória coletiva através das próprias imagens fotográficas da época.

Para o filósofo Andreas Huyssen<sup>14</sup> – em sintonia com idéias de Hermann Lübe e Odo Marquard – uma característica marcante do pós-modernismo, principalmente após os anos de 1980, é a presença da cultura memorialística. Segundo o autor essa cultura se reforça em decorrência da necessidade do mundo ocidental de possuir uma anamnese, ou seja, uma espécie de reação ao medo de amnésia relativa ao extermínio em massa promovido pela Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra, recentemente revivido por semelhantes políticas genocidas em Ruanda, na Bósnia e em Kosovo, as quais mantiveram vivo o discurso do Holocausto.

Desta forma, a produção cultural ocidental estaria vivendo uma “musealização” e uma espécie de *mea culpa*, ou seja, a lembrança, releitura crítica e exposição generalizada de fatos históricos como reafirmação da memória coletiva. A indústria cultural, atenta a esta necessidade, produz inúmeros produtos com a finalidade de expor a história, mesmo quando mesclada com pura ficção, produzindo uma sopa mercadológica de fácil consumo onde fatos reais e irreais se confundem. Instituições oficiais e representantes dos Estados igualmente direcionam-se para a revisão de eventos importantes e formadores das suas respectivas Nações. O intuito educacional e divulgador presente na publicação do “O Vento do Oriente” editado pelo IBGE – órgão institucional responsável pelos dados oficiais geográficos e estatísticos brasileiros – pode ser visto como parte deste amplo movimento memorialístico presente nas nações ocidentais.

Nas narrativas em que há a utilização de fotografias documentais como referência para ilustrar o drama e os conflitos que envolveram milhares de pessoas há o reforço da função memorialística da publicação, criando hiatos de silêncio na narrativa central, também direcionada para o lúdico. Desta forma os eventos mencionados foram tratados de forma respeitosa e ditados por um conjunto de imagens sóbrias e sérias, mesmo havendo em algumas partes a preservação da linguagem do mangá de forma mais pura.

A respeito da natureza fotográfica analógica ser prova visual documental irrefutável, muitos pensadores já apontaram para sua característica particular de ‘congelar’ o momento passado e sua ‘incapacidade de mentir’. Roland Barthes, Rosalind Krauss e Phillipe Dubois destacaram a característica intrínseca da fotografia analógica de atestar a existência do objeto referente.

O semiólogo Barthes disse que a “presença do objeto” na fotografia jamais é metafórica, pois a fotografia é uma “verdade de um tempo passado” e atesta que o objeto representado existiu. Barthes estabelece esta relação documental como sendo o *noema*<sup>15</sup> fotográfico: o “Isso foi”<sup>16</sup>. Em seu livro *A Câmara Clara* estabelece que a verdade e a realidade se mesclam numa “emoção” única na fotografia, sendo a foto testemunha irrefutável de que o referente realmente existiu<sup>17</sup>.

Krauss e Dubois, a respeito dessa natureza documental para além da ilusão mimética do real e baseados nas idéias semióticas de Charles S. Peirce, estabeleceram que a fotografia possui a lógica sígnica do índice.

Segundo Peirce, o signo divide-se em três grupos: índice, ícone e símbolo. Para Peirce, índice são signos que mantêm ou mantiveram uma conexão física com o objeto<sup>18</sup>. Assim, o índice apontado por Peirce, Krauss e Dubois – de forma similar às idéias de Barthes – indica que houve uma conexão física da fotografia com seu referente em um determinado momento passado, sendo aquela uma afirmação da existência deste.<sup>19</sup> Portanto, a fotografia teria a “função documental, sendo a referência, o concreto, o conteúdo”. A imagem fotográfica “torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda”<sup>20</sup>, “puro traço físico do real”<sup>21</sup>.

Dubois frisa que a imagem fotográfica afirma a existência do que representa, mas não informa nada sobre o sentido dessa representação. Assim, a fotografia não diz “isso quer dizer aquilo”<sup>22</sup>, pois somente após o reconhecimento do referente na imagem fotográfica pelo ‘leitor’ da imagem – se houver tal reconhecimento – é que a fotografia pode se transformar em ícone e adquirir sentido, tornando-se símbolo<sup>23</sup>.

Nesse sentido, a imagem de natureza fotográfica como estrutura capaz de transmitir uma mensagem sígnica possui maior importância na sua indexicalidade, estabelecida por sua relação causal com a realidade devido às leis da ótica. Isso não significa que o retrato fotográfico não seja percebido também como ícone e como símbolo. Essa percepção ocorre em menor escala e em segundo plano, após o reconhecimento da sua indexialidade.

No caso das imagens fotográficas residuais no mangá – não podemos esquecer que as fotografias serviram de base para o desenho nas referidas passagens e tiveram apenas alguns aspectos formais preservados – o índice fotográfico foi transformado em ícone híbrido entre fotografia e desenho. Em momento subsequente, as imagens são percebidas como símbolo quando identificadas – dependendo do conhecimento do leitor – ou quando a sua leitura é reforçada pelos textos narrativos que a acompanham.

Um ótimo exemplo desta transformação sígnica são as ilustrações baseadas nas fotografias de Yosuke Yamahata, fotógrafo enviado pelo exército japonês para registrar Nagasaki um dia após a explosão da bomba nuclear. Seu registro documental revela o drama daquela situação. Nas ilustrações, os artistas procuraram manter a dramaticidade e seriedade das referências baseando-se e preservando parte das informações indexicais fotográficas. Os desenhos daí criados, tornaram-se ícones da ordem naturalista com simbologia visual contrastante dentro da visualidade do mangá. Vale a pena observar que os ilustradores decidiram, para criar identidades visuais diferentes às narrativas de Hirozuke e de Tomie, deixar a primeira (masculina) com grafismos nervosos e pesados e a segunda (narrativa feminina) com linhas limpas e silenciosas.

Desta forma, o encontro sígnico desses três campos imagéticos (desenho, fotografia e texto) nas referidas narrativas secundárias, intensificou visualmente a quebra da narrativa central. A utilização do índice documental fotográfico como base para a ilustração - que permaneceu em parte através do desenho com tendências naturalistas - reforçou a dramaticidade, a seriedade e o caráter de ‘musealização’ presente na publicação.

## **Referência Bibliográfica**

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara – Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Editora Papirus, 1993.

FRANCASTEL, Pierre. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Coleção: Arte e Comunicação. Portugal: Edições 70, 1998.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1997.

Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica – Coleção Estudos n º 46*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.

*O Vento do Oriente: uma viagem através da imigração japonesa no Brasil* / IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações; roteiro André Uesato e Renata Corrêa; arte e design Lício Bossolan e Martha Werneck – Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

## **Referência Iconográfica**

### **Imagem – 01**

Páginas - 20, 19 e 18



### **Imagem – 02**

Páginas – 24 e 23

