



VESTÍGIOS DO SILÊNCIO: LEITURA E IMAGINAÇÃO EM A CHEGADA, DE SHAUN TAN

Maria Carolina de Almeida Amaral¹

RESUMO

Este artigo investiga o papel do silêncio na construção de sentidos na narrativa visual do livro *A chegada*, de Shaun Tan. Analisa-se como o silêncio – entendido não como vazio, mas como presença significativa – opera na relação entre imagem, leitura e imaginação. Em diálogo com autores como George Steiner, David Le Breton, Cecília Bajour, Susan Sontag, Santiago Kovadloff, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, argumenta-se que as imagens criam *silêncios visuais* ao evitar explicitações e, simultaneamente, promovem vivências imaginadas para o leitor. A leitura desses silêncios constitui-se, portanto, como uma experiência estética em que o leitor se torna agente da significação, uma vez que o silêncio atua como condição da leitura ao mobilizar a imaginação na construção de sentidos.

Palavras-chave: Shaun Tan; A chegada; Silêncio; Imaginação.

¹ Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Curitiba-PR. E-mail: mariacarolinalmeida@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2042-7979>



TRACES OF SILENCE: READING AND IMAGINATION IN THE ARRIVAL, BY SHAUN TAN

ABSTRACT

This article examines the role of silence in shaping meaning within the visual narrative of Shaun Tan's *The arrival*. It explores how silence – conceived not as emptiness but as a meaningful presence – mediates the relationship between image, reading, and imagination. In dialogue with authors such as George Steiner, David Le Breton, Cecilia Bajour, Susan Sontag, Santiago Kovadloff, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman, the article argues that images generate “visual silences” by eschewing explicit representation, while simultaneously eliciting imagined experiences for the reader. The reading of these silences thus constitutes an aesthetic experience in which the reader becomes an agent of meaning-making, since silence acts as a condition of reading by mobilizing the imagination in the construction of meaning.

Keywords: Shaun Tan; The Arrival; Silence; Imagination.

INTRODUÇÃO

O livro *A chegada* (2006), do artista australiano Shaun Tan, narra a jornada de um homem que, forçado por uma crise em sua terra natal, parte em busca de um novo lar para sua família. Migrando para um lugar desconhecido, ele embarca em uma longa viagem de navio e, ao chegar, encontra-se em uma situação desconcertante: nada lhe é familiar. A língua, os costumes, os objetos e até mesmo os animais são completamente diferentes. Carregando consigo apenas o essencial, o homem enfrenta o desafio de encontrar nesse lugar uma nova possibilidade de vida.

Sua experiência migratória é atravessada pelo silêncio em múltiplas dimensões. A despedida de sua família é envolta em um silêncio prolongado que não se encerra com a partida, e somente se expande ao longo da extensa viagem de navio. Nesse percurso, o silêncio se entrelaça com a solidão e a incerteza em relação ao futuro que o aguarda. O desembarque, por sua vez, não rompe esse estado de silêncio; na verdade, é talvez o momento em que ele se torna mais avassalador.

Os vários silêncios vivenciados pelo migrante durante a narrativa refletem, de certa forma, a experiência do leitor ao se deparar com *A chegada*. O livro abandona a linguagem verbal convencional, à qual estamos habituados, e se





comunica exclusivamente por meio de imagens. Essa escolha estética aproxima o leitor do migrante, permitindo que ambos compartilhem, simultaneamente, a vivência desse silêncio que permeia toda a narrativa e se manifesta: nos elementos paratextuais, nos espaços em branco das páginas, naquilo que as imagens ocultam e numa espécie de materialização visual do silêncio, que provoca uma experiência sonora interna no leitor. Essa presença múltipla e significativa abre um leque de possibilidades interpretativas, permitindo que diferentes sentidos sejam imaginados para os silêncios que constroem o texto.

Importante ressaltar que a perspectiva que este estudo adota é a de que o silêncio não é ausência, mas linguagem: atravessa as páginas e convoca o leitor a elaborar sentidos a partir das imagens. As sequências visuais do livro, ao mesmo tempo que tornam visível a experiência da migração, instauram uma poética do indizível.

Portanto, este artigo parte da hipótese de que o silêncio, em *A chegada*, atua como dispositivo narrativo e estético capaz de ampliar a experiência de leitura. Esse recurso institui uma forma de atenção que, para além do olhar, mobiliza também a imaginação. Assim, pretende-se analisar de que maneira o silêncio integra a arquitetura da narrativa, concebendo-o como pleno de significação.

Para sustentar essa hipótese, a análise se concentra em momentos-chave do início de *A chegada*, bem como em sua materialidade e seus elementos paratextuais. Para isso, discuto diferentes concepções de silêncio a partir de autores como Byung-Chul Han (2017), David Le Breton (1997), George Steiner (1988; 1990), Santiago Kovadloff (2003), Cecilia Bajour (2023) e Susan Sontag (2015), que iluminam maneiras diversas de ler o silêncio. Além disso, recorro às contribuições de Georges Didi-Huberman (2010; 2012; 2013; 2018) e Walter Benjamin (2012) para pensar a imagem e sua recepção, permitindo compreender como se constroem os silêncios visuais de *A chegada*. Metodologicamente, a análise se constrói a partir de uma leitura atenta das imagens e da materialidade do texto, em diálogo com os referenciais teóricos, buscando compreender como o silêncio se materializa e atua na narrativa.

O SILÊNCIO NA MATERIALIDADE DE A CHEGADA

Em *Sociedade da transparência*, Han (2017) defende que a lógica contemporânea está regida por uma exigência quase absoluta de visibilidade. Tudo deve ser exposto, explicado, decifrado. Essa *coação sistêmica*, como ele a define, atravessa os processos sociais e reconfigura profundamente as instituições, os vínculos humanos e até as formas de produção cultural. Sob esse imperativo, a linguagem perde sua densidade própria e se vê reduzida a instrumento de





transmissão objetiva de informação. O resultado é uma avalanche comunicativa que, em vez de ampliar a clareza sobre o real, tende a torná-lo ainda mais opaco – multiplica-se o número de palavras, mas o que se diz se empobrece.

O diagnóstico exposto pelo autor acima encontra ressonância em outras reflexões. Le Breton (1997, p. 12), por exemplo, descreve o predomínio da fala como uma “coação da palavra”, em que falar se torna exigência social e pessoal, condição de reconhecimento e validação da existência. Essa hipertrofia do discurso, intensificada pelas mídias modernas, gera ruído, saturação e uma banalização, que acaba por anestesiar os sentidos. O excesso de palavras funciona, portanto, como um esvaziamento.

A lógica de saturação não se restringe à palavra e também se reflete no universo das imagens. A cultura visual contemporânea, marcada pela proliferação incessante de fotografias, vídeos e representações técnicas, produz um cenário paradoxal: quanto mais as imagens se multiplicam, menos se sustenta a possibilidade de um olhar que as enxergue de fato. É o que Norval Baitello Junior (2005, p. 115) chama de “crise da visibilidade”.

Nesse contexto de excesso, não haveria nada mais indesejável do que o *silêncio*. Na lógica da transparência, calar-se equivale a desaparecer: seria um vazio, um desvio à norma, uma renúncia à forma vigente de existir.

Não obstante, reduzir o silêncio à simples noção de vazio é empobrecer sua potência. O silêncio não é ausência, mas presença que se manifesta fora da linguagem verbal, constituindo-se como território dos sentidos inefáveis, onde habita a poética do não-dito, como observa Steiner (1990). Para o autor, “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio” (Steiner, 1988, p. 40). Essa reflexão encontra ressonância no livro explorado neste estudo, cuja narrativa, construída inteiramente em imagens, convoca o leitor a experimentar justamente esse *resto* de realidade que não cabe na palavra.

Sua construção silenciosa se anuncia já na própria materialidade do livro e aos seus elementos paratextuais, que também participam da narrativa. *A chegada* é um livro grande e alto, cuja capa dura se assemelha a um álbum de fotografias envelhecido, de couro desgastado. O título, escrito em dourado com detalhes ornamentais, e a ilustração centralizada, reminiscentes de uma fotografia antiga, reforçam a ideia de que estamos diante de um álbum fotográfico de outros tempos (Imagem 1). Tais características lembram a descrição feita por Benjamin ao discorrer sobre os primeiros álbuns fotográficos que surgiram no século XIX: “grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo” (Benjamin, 2012, p. 104).

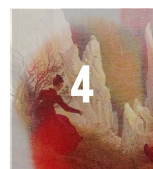




Imagem 1 – Elementos paratextuais de *A chegada*: capa, ficha técnica e nota do artista



Fonte: Tan (2006)

Além da capa, outros elementos paratextuais do livro participam ativamente da narrativa. A ficha técnica, por exemplo, simula a textura de papel antigo, com manchas amareladas, carimbos e etiquetas que remetem a documentos de imigração. A página que contém a nota do artista apresenta marcas de amassados, manchas e um desenho de criança, sugerindo o desgaste do tempo e o manuseio frequente (Imagem 1). Esses elementos paratextuais, ao simularem um álbum de memórias de um migrante, colocam o leitor como participante do universo da narrativa; é como se ele estivesse diante de um objeto vivo e real. Ao folhear esse “álbum”, o leitor reúne os fragmentos apresentados e, a partir deles, constrói a história desse personagem, dando sentido às suas experiências.

Outro elemento paratextual bastante relevante, no qual o silêncio se manifesta de forma expressiva, é a folha de guarda, ilustrada pela Imagem 2. Essa folha apresenta uma composição em forma de grade, composta por 60 retratos organizados simetricamente. Os retratos, desenhados em tons de sépia e cinza, evocam a estética de fotografias documentais antigas ao exibirem marcas sutis de desgaste. Cada rosto, inserido em um quadrado individual, evidencia uma rica diversidade étnica e etária, que captura feições únicas como rugas, olhares, linhas faciais e estilos de vestimenta.



Imagem 2 - Folha de guarda de *A chegada*



Fonte: Tan (2006)

Tan (2006) revela que essas ilustrações, que são como fotos documentais de passaporte, foram inspiradas pelas fotografias tiradas de imigrantes chegados à Ellis Island, em Nova York, o principal local de chegada de imigrantes nos Estados Unidos da América, no período entre 1892 e 1954 (Imagem 3). A relação entre esses retratos ilustrados e as fotografias reais de imigrantes em Ellis Island é simbólica. Ao evocar imagens documentais que registraram rostos anônimos em momentos de deslocamento, o autor confere à folha de guarda uma função que ultrapassa a ornamentação. Ela antecipa, de maneira silenciosa, o tema central do livro – o exílio, a migração e a busca por pertencimento.

Imagem 3 - Registros de imigrantes que chegavam a Ellis Island, no início do século XX



Fonte: The New York Public Library (1906; 1906-1914a; 1906-1914b)



Assim, embora sejam fruto do trabalho do artista, os rostos carregam uma autenticidade que os aproxima de sujeitos reais, com histórias próprias e complexas, muitas das quais jamais foram registradas em palavras. Nas imagens, não há legendas, nomes ou informações biográficas, apenas olhares profundamente expressivos que interpelam o leitor. Em seu silêncio, revelam a multiplicidade de identidades e histórias de cada indivíduo, ao mesmo tempo que constroem uma única e poderosa imagem coletiva – a experiência da migração evocada por essa composição é simultaneamente pessoal e universal. Por trás de cada retrato silencioso, há uma imensidão de histórias que não pode ser completamente capturada pelas palavras, pois a experiência migratória carrega consigo algo de inefável, “é constituída de sentimentos de indignação, humilhação, sofrimento, dor, mas, também, de muita coragem, sonhos, desejos” (Menezes, 2012, p. 40). Esses retratos emergem, portanto, como representações do indizível, ecos de um silêncio que guarda aquilo que não pode ser verbalizado.

Nesses exemplos, percebe-se como os elementos materiais e paratextuais de *A chegada* instauram, já de partida, uma experiência estética do silêncio. A folha de guarda, com sua sequência de rostos mudos, materializa precisamente as reflexões de Kovadloff (2003), para quem o silêncio não se oferece como ausência, mas como presença intangível: sempre insinuada, jamais plenamente apreendida pela linguagem. Ao poeta – ou, neste caso, ao artista –, cabe o ofício de mediar o dito e o não dito. Sua tarefa, mais do que o domínio técnico da palavra, é a de dar forma ao irreproduzível, projetando “nas palavras a insinuação de uma presença intangível, de plasmar, como um enunciado consequente, a vigorosa vivência de uma proximidade que não admite ser apreendida, a não ser como um mistério” (Kovadloff, 2003, p. 29). O silêncio, portanto, não se comunica de maneira direta; ele se deixa apenas pressentir, insinua-se na linguagem como rastro.

O SILÊNCIO COMO CAMPO DE SIGNIFICAÇÃO

O silêncio, portanto, é um campo de possibilidades, no qual sentidos emergem, se transformam e se insinuem. Ao atravessar o tecido discursivo, ele engendra figuras repletas de significação, sem jamais se encerrar em um único sentido. O silêncio não está vinculado a uma interpretação definitiva, sua leitura emerge e se transforma conforme a dinâmica da circulação social de seus sentidos, como observa Le Breton (1997). O autor argumenta que o silêncio nunca é uma realidade fixa ou autônoma; ele se manifesta no interior de uma relação, sendo moldado tanto pelas circunstâncias externas quanto pelo estado emocional daquele que o vivencia.





Para ilustrar essa perspectiva, o autor recorre à imagem do som de um sino de igreja, cujo sentido varia de acordo com as especificidades do momento: o momento do dia, as mudanças climáticas e o espaço em que é ouvido. Sobretudo, ele destaca que o impacto do som é profundamente influenciado pelo modo como o indivíduo ouve, que oscila conforme seus estados afetivos (Le Breton, 1997). Assim, explica que, embora o som em si permaneça invariável, seu sentido e suas consequências são moldados pelas circunstâncias e pela percepção de quem o escuta. O silêncio, de maneira análoga, não existe como uma substância autônoma, mas como o resultado de uma relação: “não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma certa modalidade de sentido” (Le Breton, 1997, p. 143). Perceber o silêncio e interpretá-lo, portanto, parte inicialmente de uma subjetividade e da relação que estabelece com o que a cerca.

Esse caráter relacional do silêncio encontra expressão já no início de *A chegada*, em sua primeira página dupla (Imagem 4). À esquerda, vê-se uma página quase inteiramente em branco, marcada apenas pelo numeral romano “I” e por um delicado arabesco. O que domina, no entanto, não é um vazio, mas um silêncio gráfico que instaura um campo de sentidos. Tal como no exemplo do sino evocado por Le Breton (1997), o silêncio está na relação que o leitor estabelece com a imagem e com o espaço em torno dela: “não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma certa modalidade de sentido” (p. 143). Nesse branco, que à primeira vista poderia sugerir ausência, há vestígios de presença – manchas discretas, marcas de dobras, pequenos riscos – que funcionam como rastros de memória, semelhantes ao desgaste de álbuns de família ou de livros infantis frequentemente manuseados. Assim, o silêncio que emerge dessa página é evocação: convoca o leitor a perceber, no espaço gráfico aparentemente desocupado, a densidade daquilo que resta. Como sugere Steiner (1988), trata-se do “resto” que a linguagem não alcança e que aqui se corporifica na materialidade do livro.

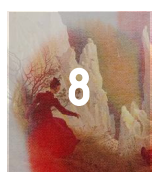


Imagem 4 - Primeira página dupla de *A chegada*, em que o silêncio gráfico e os fragmentos do cotidiano instauram uma experiência relacional com o leitor.



Fonte: Tan (2006)

À direita, em contraste com o branco, estende-se uma sequência de nove quadros em tons sépia. Cada um deles apresenta fragmentos do cotidiano familiar – um pássaro de origami, um bule rachado, uma mala arrumada, um bilhete de viagem, uma fotografia de família, entre outros objetos – que se oferecem de modo silencioso ao olhar do leitor. Não há movimento ou narrativa explícita; o que se apresenta são retratos fragmentados, carregados de sentidos latentes. O silêncio habita tanto cada imagem isolada, que comunica de forma sutil aspectos da vida doméstica – como a alimentação, a organização das roupas ou a iminência da viagem –, quanto a relação entre os quadros. Nesse ponto, a leitura de Kovadloff ilumina a cena: para ele, “discorrer sobre o silêncio não tem objeto, tem, porém, sujeito” (2003, p. 10). O silêncio não é uma entidade autônoma a ser apreendida, mas uma experiência que depende de quem a vivencia. Assim, os quadros de Tan só se tornam plenos quando o leitor, convocado por esses fragmentos, projeta neles sua imaginação, construindo silenciosamente a imagem do cotidiano daquela família. O silêncio, portanto, se configura como relacional e subjetivo: ele emerge da interação entre o livro e o observador, instaurando-se tanto nos objetos representados quanto na relação que estabelecem entre si.

Assim, explorar os sentidos do silêncio é seguir os vestígios deixados por aqueles que, de alguma forma, foram tomados por ele e buscaram dar-lhe alguma



forma. Embora o silêncio não possa ser capturado em sua totalidade, ele pode ser reconhecido, sentido e intuído nas experiências daqueles que se aproximaram de sua essência. Entre eles, os artistas se destacam como aqueles que, em suas criações, acolheram as possibilidades do silêncio.

Sontag (2015) nos oferece uma imagem interessante para refletir sobre o silêncio na arte. Segundo a autora, o silêncio jamais se manifesta de maneira literal e não pode ser reduzido a uma entidade concreta; ele se constitui apenas enquanto elemento que contribui para sua composição. Uma pintura, por exemplo, não é silenciosa em termos físicos, mas pode evocar uma sensação ou uma ideia de silêncio. Dessa forma, porque o silêncio “puro” ou “alcançável” não existe, a busca por ele na arte é contínua e nunca totalmente realizada. Sontag (2015, p. 10) usa a imagem de “um sempre retrocedente horizonte de silêncio” – algo que aparenta estar ao alcance, mas recua à medida que se tenta atingi-lo – para ilustrar que a tentativa de capturar o silêncio absoluto dentro da arte é, por sua própria natureza, incompleta.

Talvez o exemplo mais notável dessa tentativa seja a peça 4'33" do compositor estadunidense John Cage (1961), figura incontornável da estética do silêncio. Nessa peça, dividida em três movimentos, o músico permanece em silêncio por quatro minutos e trinta e três segundos. Durante esse período, nenhum som é produzido intencionalmente pelo artista, mas o silêncio não é de modo algum absoluto: há o barulho do ambiente, a respiração dos espectadores, sons externos. Por meio dessa peça, Cage (1961) demonstra que o silêncio absoluto, entendido como ausência total de som, não existe. É, em primeiro lugar, uma forma de nos relacionarmos com aquilo que nos circunda, uma “modalidade de sentido”, para retomar a expressão de Le Breton (1997, p. 20), uma forma de sentir e dar sentido.

Se em Cage (1961) o silêncio se apresenta como experiência sonora, em *A chegada* ele se traduz em experiência visual e narrativa. A Imagem 5 mostra o momento em que vemos o pai e a mãe daquela família mostrada inicialmente no retrato. Na página à esquerda, composta por nove quadros, acompanhamos duas mãos que, em silêncio, retiram o retrato familiar da prateleira, embrulham-no cuidadosamente em um tecido branco e o guardam dentro de uma mala. No último quadro da sequência, uma terceira mão invade a cena e repousa delicadamente sobre as mãos que guardam o retrato.

Na página à direita, os quadros dão lugar a uma única imagem em que o casal, em silêncio, repousa as mãos sobre a mala fechada. Seus corpos se inclinam um em direção ao outro, mas não trocam olhares nem palavras; sua comunicação se dá pela mediação silenciosa do gesto. A despedida é marcada pelo indizível: uma experiência em que palavra nenhuma daria conta. Os objetos que cercam a cena



– os mesmos fragmentos antes dispersos, mostrados na Imagem 4 – funcionam como moldura de sua vida íntima, ao mesmo tempo em que evocam a iminência da ruptura.

Imagem 5 - Página dupla de *A chegada*: o gesto das mãos sobre a mala encena a despedida.



Fonte: Tan (2006)

Esse momento encena aquilo que Kovadloff (2003) chama de *presença intangível*: o gesto das mãos sobre a mala não descreve a dor da despedida; antes, faz com que ela emergja como experiência partilhada e indizível. Assim como em Cage – em que o silêncio jamais se apresenta em estado puro, sempre atravessado pelos ruídos do ambiente –, aqui o silêncio é tecido pelo toque, pelo corpo, pelo olhar, pelos objetos. A despedida não se explica em palavras, mas se torna sensível ao leitor por meio dessa arquitetura muda, na qual cada detalhe atua na evocação do indizível.

Perceber o silêncio, portanto, não é simplesmente detectar uma ausência, mas abrir-se a uma experiência em que múltiplos sentidos se insinuam e se transformam. O silêncio, portanto, funda um campo pleno de possibilidades para a sensibilidade e para a imaginação.





IMAGINAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO DO SILÊNCIO

A *imaginação* tem um papel importante como mediadora dos silêncios nas imagens. É como se elas pudessem, por meio de sua incompletude deliberada, abrir janelas para dimensões de visibilidade mais profundas. *Silêncio* e *imaginação* são, dessa forma, dois termos que caminham juntos na construção da significação de um texto.

O escritor italiano Gianni Rodari (2021), em seu livro *Gramática da fantasia*, defende a centralidade da imaginação na educação de uma criança. Ele argumenta que a imaginação não tem um espaço privilegiado ao longo da vida escolar – como o tem, por exemplo, a memória e a atenção –, e sua importância diminui gradativamente conforme a criança avança nas etapas escolares. Não obstante, ela é uma importante forma de saber que se estende para todos os âmbitos da vida humana – “é essencial tanto para descobertas científicas quanto para o nascimento de uma obra de arte; é realmente condição necessária da vida cotidiana”, ele explica (2021, p. 168). Tomando os contos populares como exemplo, o autor observa que estes:

São úteis para a poesia, a música, a utopia, a política – em suma, a todo ser humano, não só ao contador de histórias. Servem exatamente porque, na aparência, não servem para nada – como a poesia e a música, como o teatro e o esporte (se não se tornarem um negócio). São úteis para o ser humano completo. Se uma sociedade baseada no mito da produtividade (e na realidade do lucro) precisa de meias pessoas – executores fiéis, reprodutores diligentes, instrumentos dóceis sem vontade própria – é sinal de que é malfeita e urge mudá-la. Para mudá-la, são necessários seres criativos, que saibam usar a imaginação. (Rodari, 2021, p. 169)

Didi-Huberman (2018) aborda extensivamente o papel da imaginação em seus textos. Em diálogo com Johann Wolfgang von Goethe, Charles Baudelaire e Benjamin, ele argumenta que a imaginação não é uma fantasia pessoal e despropositada. Pelo contrário, ela nos oferece um tipo de *conhecimento transversal*, resultado de sua capacidade de estabelecer conexões inesperadas. A imaginação, assim, acolhe a multiplicidade e, nesse movimento, revela relações que as semelhanças óbvias não revelariam. Como explica o autor, “longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjetivista, ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – porque – o mais arriscado” (Didi-Huberman, 2012, p. 155).

O ato imaginativo é uma forma de leitura do mundo, de maneira a “reatar *as coisas do mundo* segundo suas relações ‘íntimas e secretas’, suas ‘correspondências’ e suas ‘analogias’” (Didi-Huberman, 2018, p. 22, *grifos do autor*). Assim, quando uma criança lê:



Ela não lê para pegar o sentido de uma coisa específica, mas para ligar essa coisa, imediatamente, a muitas outras, imaginativamente. Haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um sentido conotativo e imaginativo em busca de *montagens*. (Didi-Huberman, 2018, p. 22, grifos do autor)

Essa noção de *montagem* é um conceito central no pensamento do filósofo. Para elaborá-lo, Didi-Huberman (2018) parte do trabalho inacabado de Aby Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, uma coleção visual que combinava mais de 1000 imagens de diferentes épocas, culturas e contextos, organizadas em 63 grandes painéis, sem qualquer legenda explicativa. Essas imagens, que incluíam, entre outras coisas, fotografias, reproduções de pinturas, gravuras, mapas e reproduções de textos escritos, eram dispostas sem hierarquia ou linearidade, criando uma espécie de constelação visual em que seus elementos dialogam.

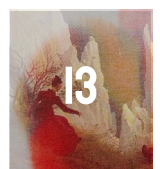
Didi-Huberman percebe no *Mnemosyne* algo que transcende a simples justaposição de imagens ou ideias; trata-se de uma maneira de pensar as imagens que explora as complexas relações entre temporalidades, culturas e sentidos, aberta à multiplicidade de leituras:

Nem desordem louca nem ordenamento muito inteligente, o atlas *Mnemosyne* delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada. (Didi-Huberman, 2018, p. 29)

A leitura das pranchas de Warburg propõe uma exploração interpretativa das imagens em vez de uma explicação definitiva e convoca aquele que as lê para construir, por meio da imaginação, uma relação crítica com e entre as imagens, rompendo com clichês, estereótipos ou qualquer outra forma automática de nos relacionarmos com elas (Didi-Huberman, 2010).

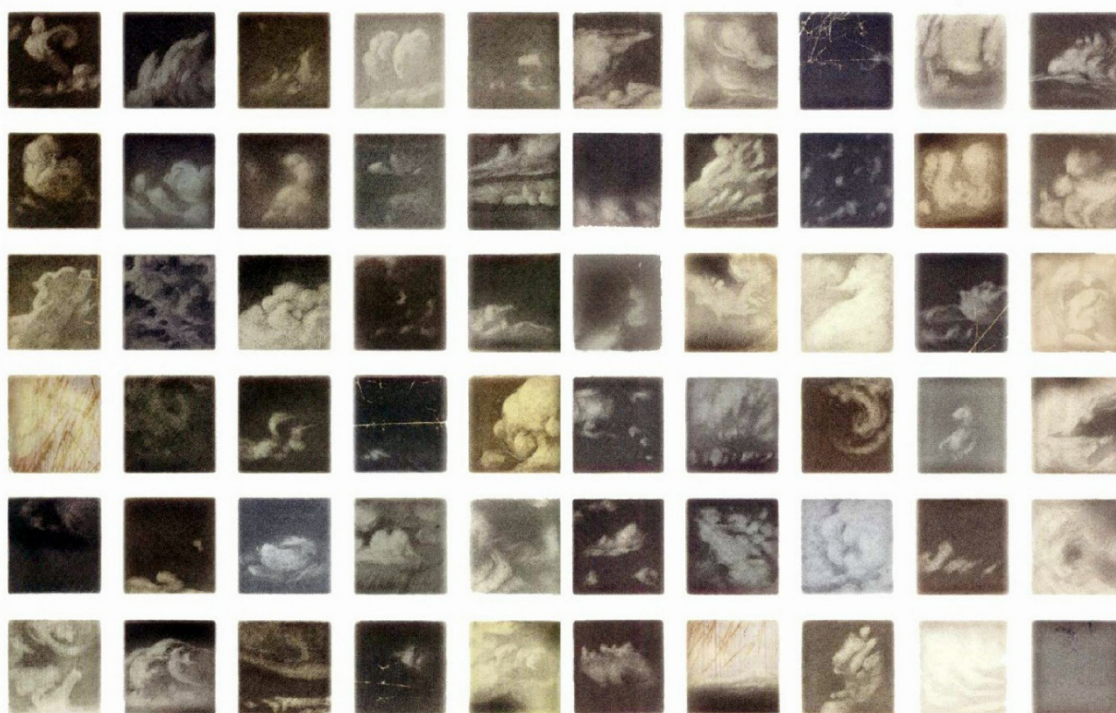
As reflexões de Didi-Huberman (2010; 2012; 2018) sobre *imaginação* e *montagem* podem nos ajudar a pensar sobre a leitura dos silêncios no livro-imagem de que se ocupa este estudo. Por mais que as narrativas visuais funcionem por meio de uma linearidade, elas não se reduzem a uma mera sequência de imagens. Como nos lembra Suzy Lee (2012), não se trata de uma simples sucessão de acontecimentos ilustrados. Em vez disso, a narrativa pictórica pode ser percebida como uma *montagem*, cuja leitura nos convoca a participar imaginativamente diante daquilo que é mostrado e também do que não é.

Na narrativa estudada neste artigo, essa noção de montagem pode ser percebida em uma sequência de 60 imagens de nuvens, que surge no momento em que o protagonista viaja de navio rumo à nova terra (Imagem 6). Cada fragmento captura pequenas variações de forma, densidade, cor e textura. E, embora apresentadas lado a lado, não constituem uma progressão temporal unívoca, mas



uma justaposição de imagens que se relacionam por contraste e ressonância, compondo uma montagem aberta.

Imagem 6 – Página dupla de *A chegada*: sequência de 60 imagens de nuvens



Fonte: Tan (2006)

A imagem, contudo, alcança sua potência máxima apenas quando posta em diálogo com a folha de guarda do livro – anteriormente reproduzida na Imagem 2. Ambas compartilham a mesma estrutura formal de 60 quadros dispostos em simetria. Enquanto uma exhibe as nuvens, a outra apresenta os rostos dos migrantes. A montagem, assim, opera em dois níveis: no plano interno, nas variações entre as próprias nuvens e entre os próprios retratos; no plano externo, no paralelo formal que aproxima e tensiona uma sequência à outra. Entre nuvens e rostos, instala-se uma dialética visual em que as primeiras evocam mudança, deslocamento e fluxo; e os segundos, memória e permanência. Se migrar é mover-se, também é carregar consigo aquilo que não se abandona.

Esse diálogo entre deslocamento e permanência dialoga com o poema *A ilusão do migrante*, de Carlos Drummond de Andrade (2016), no qual o poeta afirma que, ao migrar, o migrante, na verdade, não se move:

Quando vim, se é que vim
de algum para outro lugar,
o mundo girava, alheio
à minha baça pessoa,





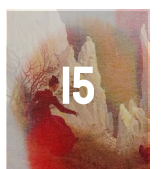
e no seu giro entrevi
que não se vai nem se volta
de sítio algum a nenhum.
Que carregamos as coisas,
moldura da nossa vida,
rígida cerca de arame,
na mais anônima célula,
e um chão, um riso, uma voz
ressoam incessantemente
em nossas fundas paredes.
Novas coisas, sucedendo-se,
iludem a nossa fome
de primitivo alimento.
As descobertas são máscaras
do mais obscuro real,
essa ferida alastrada
na pele de nossas almas.
(Andrade, 2016, p. 14)


O poema reforça a leitura suscitada pelo diálogo entre a folha de guarda e a página dupla: a travessia que caracteriza o migrante é contínua, pois ele se mantém, simultaneamente, entre aquilo que se transforma e aquilo que persiste. A montagem das nuvens e dos rostos em *A chegada* constrói um espaço em que o leitor é convidado a imaginar o silêncio da travessia, bem como a tensão entre mudança e permanência, a partir do entrelaçamento dos fragmentos visuais e do não dito que eles encerram.

VER O SILÊNCIO

A leitura de uma narrativa visual, portanto, acontece no ato imaginativo do leitor, que ativa seus sentidos ao explorar as fendas de silêncio que se abrem nas imagens ou entre elas. Ler os silêncios é, também, imaginá-los. A imaginação poderia, então, *materializar* os silêncios em uma imagem? Poderíamos *ver* um silêncio imaginado? Pode uma imagem sugerir *silêncios visuais*? Talvez seja possível que *silêncios visuais* se formem na interseção entre silêncio e imaginação, silêncios que possam ser *visualmente* ouvidos, através de um ato de imaginação.

O poeta anoel de Barros (2015) nos oferece uma chave para pensar essas questões. No poema *O fotógrafo*, o eu poético tenta materializar o silêncio, como é possível notar no seguinte trecho:





Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada minha aldeia estava morta
não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era o carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
(Barros, 2015, p. 115)

O silêncio aparece, no poema, em relação ao bêbado. Ao carregar o homem, ele se torna tangível, personificado; sua imaterialidade pode ser sentida e, paradoxalmente, vista. Retomando a reflexão proposta por Le Breton (1997), o silêncio, como *modalidade de sentido*, não é uma entidade independente, uma substância; mas uma relação que se manifesta dentro do contexto da experiência humana e sua interação com o mundo.

Assim, em uma narrativa visual, a possibilidade de *ver os silêncios* surge da interação entre o visível, aquilo que é mostrado, e o imaginado. Kovadloff sugere que, se deseja transluzir o silêncio na pintura, o artista deve “pintar para que o invisível permita que as suas impressões sejam sentidas no visível (...). Invisibilidade e silêncio são, aqui, sinônimos perfeitos” (Kovadloff, 2003, p. 132). Nesse contexto, o silêncio visual não se apresenta como uma ausência absoluta, mas como uma presença construída pelo contexto ao seu redor. É a relação com aquilo que está visível na imagem – suas formas, cores e narrativas – que permite ao leitor imaginar o silêncio visualmente. Essa reflexão dialoga com a perspectiva de Sontag de que:

Não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (2015, p. 10)

A autora dá um exemplo de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll (2009), indicando como a própria literatura tem uma resposta para este vazio que só o é porque está em relação com o que está preenchido:

Em *Através do espelho*, Alice encontra uma loja “que parecia estar cheia de toda sorte de coisas curiosas – mas a parte mais estranha de tudo isso é que sempre que ela





fixava os olhos numa prateleira, a fim de divisar exatamente o que havia sobre ela, aquela prateleira particular estava sempre absolutamente vazia, embora as outras ao redor dela estivessem tão abarrotadas quanto podiam". (Sontag, 2015, p. 10)

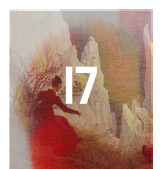
Assim, se o silêncio não é autossuficiente, o que é mostrado também não é; o visível só é possível pois se relaciona com o invisível. Há uma relação dialética contínua entre o que se apresenta e o que é sugerido ou imaginado.


Didi-Huberman (2013) também reflete sobre a interação do que se vê e do que não se vê em uma imagem. Para ele, o visível é apenas uma parte da experiência da imagem, é aquilo que, ao ser visto, pode ser nomeado, plenamente discernido e que, portanto, torna-se *legível*. O invisível, ao contrário, é inefável, o que não se deixa apreender. No entanto, para o autor, a eficácia das imagens não se vale apenas da transmissão daquilo que é visível e invisível, mas do *entrelaçamento* entre esses saberes. Isso só é possível, segundo ele, por meio de um olhar que, em primeiro lugar, se afaste e se abstenha de capturar tudo de imediato – “é preciso deixar por um momento tudo que acreditamos ver porque sabíamos nomeá-lo, e voltar a partir daí ao que nosso saber não havia podido clarificar” (Didi-Huberman, 2013, p. 24).

A partir dessa reflexão, ele introduz um novo termo que vai além da dicotomia entre o visível e o invisível: o *visual*. Este conceito não se limita ao que pode ser capturado pelo olhar, como o visível, nem é puramente abstrato, como o invisível. O *visual* se refere a uma experiência sensorial que, embora percebida, não pode ser rapidamente traduzida em palavras. Essa experiência é marcada, segundo o filósofo, por uma suspensão interpretativa, exigindo que o observador não tente capturar e nomear de imediato o que vê, mas que se permita ser tocado pelo fenômeno em sua totalidade.

Em *Pequena história da fotografia*, Benjamin (2012) chama atenção para o modo como nos relacionamos com a imagem fotográfica, ressaltando a tensão entre duas formas de recepção. De um lado, está a cópia, que atende à necessidade cada vez mais intensa de possuir o objeto de perto, aproximando-o até a exaustão. De outro lado, está a imagem propriamente dita, aquela que se distingue da reprodução por instaurar uma experiência que não se reduz ao consumo imediato. Sob essa ótica, o valor da imagem residiria não na sua materialidade, mas na capacidade de provocar uma relação sensível, que suspende a apropriação automática e abre espaço para novas formas de percepção.

É nesse horizonte que se pode pensar *A chegada*. Seus silêncios convocam o leitor a experimentar o livro ilustrado não como mera reprodução, mas como imagem: espaço de ressonância, em que o visível se prolonga no imaginário e exige





um outro regime de atenção. Por isso, a narrativa silenciosa do auto aproxima-se da potência benjaminiana da imagem como lugar de abertura e de estranhamento.

Didi-Huberman, ao refletir sobre esse mesmo texto de Benjamin, afirma que “se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de uma experiência fotográfica” (2012, p. 215). No entanto, quando estamos diante de uma verdadeira experiência imagética, sua legibilidade não é imediata:

Primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento. (Didi-Huberman, 2012, 216)

Para observar uma imagem, é essencial, antes de tudo, permitir-se ser desconcertado por ela em silêncio, para então voltar à linguagem e ao pensamento, agora renovados. Para que seus silêncios possam ser lidos, a imagem exige do observador uma atitude de contemplação silenciosa. Assim, mesmo que a imagem não emita sons nem seja silenciosa de maneira literal, como aponta Sontag (2015), ela pode gerar uma experiência interna imaginada naquele que a contempla, uma espécie de *experiência sonora subjetiva* e, por isso, pode permitir também que se ouçam os seus silêncios.

Essa ideia dialoga com as reflexões do quadrinista Scott McCloud (1995), que, ao analisar a linguagem dos quadrinhos, afirma que, embora essas histórias transmitam informações apenas pela visão, elas despertam sensações que vão além do que é visto, como se cada página criasse uma experiência sensorial mais ampla. Isso acontece porque, ao passar de um quadro para outro, há espaços em branco que exigem que o leitor use a imaginação para preencher o que não está mostrado: sons, cheiros, movimentos, sensações. Assim, mesmo sem exigir fisicamente os outros sentidos, o quadrinho os ativa mentalmente.

Dessa maneira, se é possível imaginar ouvir os sons que uma imagem sugere, também é possível *ouvir seus silêncios*. Ler os silêncios em uma narrativa visual é, portanto, um exercício de imaginação sensorial, que ganha forma através do olhar contemplativo do leitor. Como escreve Bajour:

Os silêncios podem nos convidar a sermos mais sensíveis aos nossos outros sentidos lendo os sentidos. Ou seja: não apenas o ouvido seria o protagonista na recepção do *continuum* de vozes e silêncios, mas nós nos abrimos para tocar, saborear, cheirar, olhar o que foi dito e o que foi calado. (Bajour, 2023, p. 88)



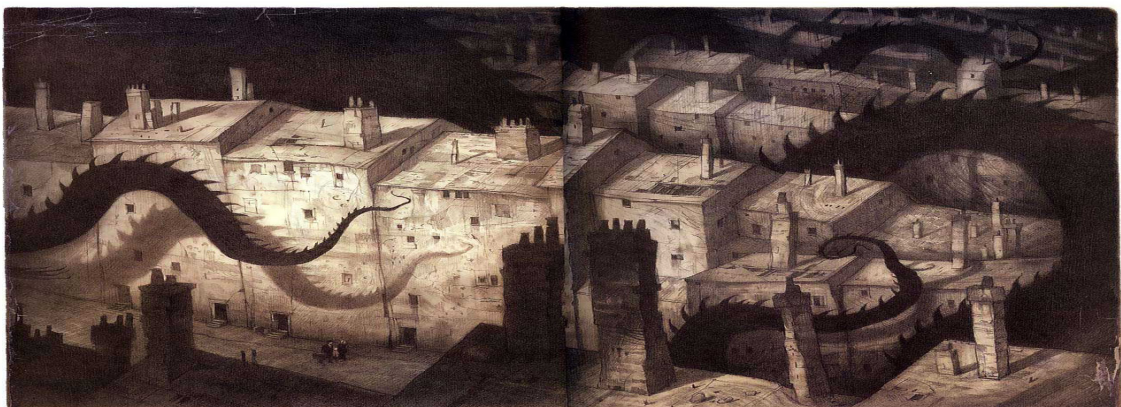


Essa escuta expandida, que se realiza para além da audição, permite que o silêncio se torne matéria perceptiva: algo que se vê, que se toca com o olhar, que reverbera no corpo. Assim, a imagem silenciosa, quando lida com atenção, nos convoca a uma escuta que é sinestésica. Escutamos com os olhos, lemos com os sentidos, percebemos com aquilo que em nós permanece aberto. Nesse gesto de abertura, a *atenção* se revela como um exercício fundamental. Como afirma Sontag, “a arte é uma técnica para a concentração da atenção, para o aprendizado de habilidades de atenção” (2015, p. 12).

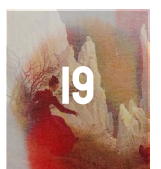
Ler uma imagem silenciosa, portanto, é também cultivar esse modo de atenção profunda, em que os sentidos se afinam para perceber o que não se diz, mas se insinua. O leitor, assumindo uma postura silenciosa e atenta, percorre os vestígios deixados no livro, seguindo as trilhas do não dito. É a imaginação, em sua potência criadora, que o guia nesse percurso. Nesse movimento, começa a elaborar, dentro de si, uma percepção sonora que, paradoxalmente, é também silenciosa: uma paisagem que ressoa no íntimo. Entre o que é visto e o que é imaginado, o leitor constrói sentidos, instaurando um diálogo entre as imagens e suas próprias interpretações, numa experiência profundamente singular.


Em *A chegada*, um dos momentos em que o leitor pode vivenciar esse silêncio é na cena em que a família – pai, mãe e filha – caminha para a estação, prestes a se separar. Nesse ponto, a narrativa oferece ao leitor uma página dupla inteiramente ocupada por uma única imagem panorâmica (Imagem 7). De cima, somos apresentados a uma sucessão de ruas estreitas, ladeadas por prédios uniformes e suaves, mas a aparente regularidade da cidade é atravessada por longos e espinhosos tentáculos que se espalham pelas ruas. O corpo das criaturas não é revelado, vemos apenas partes fragmentadas, o que intensifica a sensação de ambiguidade: seriam seres reais que ameaçam a cidade natal ou materializações de um perigo invisível e difuso?

Imagem 7 - Página dupla de *A chegada*: vista panorâmica da cidade natal atravessada por tentáculos.



Fonte: Tan (2006)





Essa escolha estética do autor – ocultar o corpo da criatura e mostrar apenas seus tentáculos – cria um silêncio visual que só se realiza na imaginação do leitor. O não dito da imagem é tão eloquente quanto aquilo que se mostra: a ausência de uma visão completa convida a preencher a cena com medo, dúvida e expectativa. O silêncio emerge, assim, como efeito da incompletude deliberada. Nesse sentido, como observa Bajour, “a busca do que não está, mas é suscitado e sugerido pelo que está, é uma premissa da arte” (2023, p. 110), ou seja, é justamente na tensão entre presença e ausência que se constrói a potência expressiva da imagem.

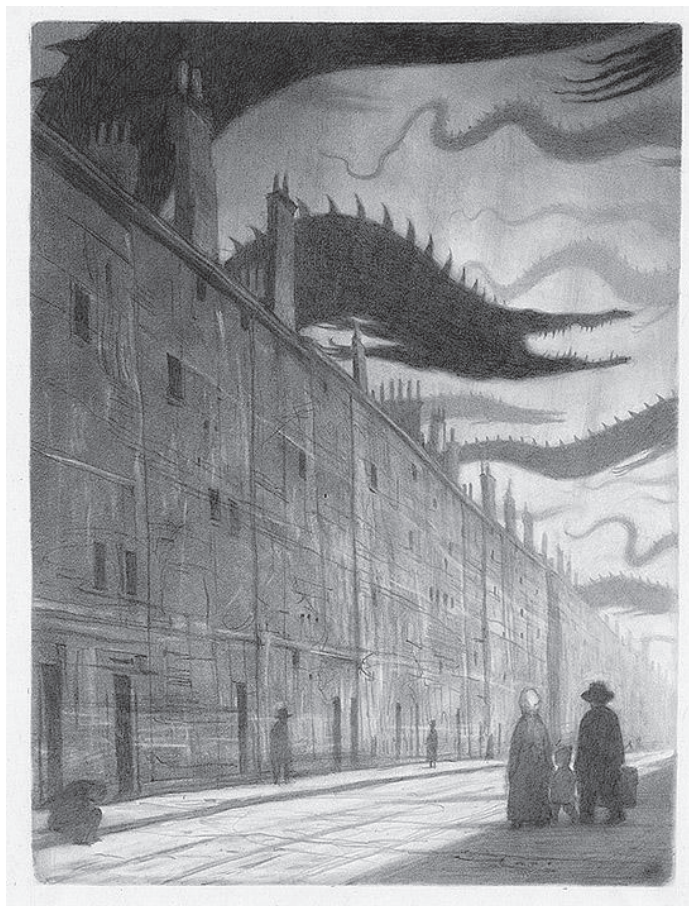
Em contraste com a vastidão das criaturas, a família aparece em escala mínima, quase apagada diante da grandiosidade da ameaça. Essa desproporção dramatiza a sensação de impotência e reforça a atmosfera de silêncio que recobre a cena. Nela, há um silêncio quase audível – é possível imaginá-lo nos passos vacilantes da família, nos movimentos silenciosos das criaturas, na tensão suspensa do ambiente. Neste quadro, é possível perceber, novamente, conforme nos lembra Le Breton (1997), como o silêncio não se reduz à ausência de som, mas se constitui, na verdade, como *modalidade de sentido*: ele se dá, antes, na relação entre o espaço, os sujeitos e também o leitor, que se torna parte ativa ao perceber, interpretar e participar da arquitetura silenciosa do livro.

Há ainda outro fato interessante sobre essa ilustração em particular, que pode revelar ainda mais a potência do silêncio na construção de sentido desta narrativa imagética. Em seu livro *Creature* (2022) – *Criatura*, em tradução livre –, Tan compartilha com seus leitores alguns rascunhos de trabalhos anteriores e reflexões sobre temas e processos artísticos que atravessam sua prática. Entre as imagens presentes no livro, destaca-se um esboço preliminar da forma como os monstros que invadem a cidade em *A chegada* poderiam ter sido representados (Imagem 8).

Nesta ilustração, a ambiguidade das criaturas é substituída pela sua definição: são monstros semelhantes a crocodilos que tomam posse do lugar. No livro publicado, no entanto, essa imagem não aparece e temos apenas a sua sugestão dada pelo contorno de suas caudas. Tan explica essa escolha:

Um esboço conceitual inicial para o que se tornou uma narrativa gráfica sobre a experiência do imigrante, *A chegada* (2006). Aqui, as formas reptilianas serpenteando sobre uma parede de aberturas irregulares podem ser interpretadas como uma representação literal ou figurativa de alguma crise profunda. Este desenho não está bem certo: acho que é muito específico, e as ilustrações subsequentes funcionaram muito melhor quando obscureci as cabeças das criaturas, permitindo que se tornassem mais indistintas e, portanto, mais ameaçadoras, mais abertas à interpretação¹. (Tan, 2022, p. 209, tradução nossa)

Imagem 8 - Esboço das criaturas para o livro *A chegada*




Fonte: Tan (2022, p. 118)

Ao optar pelo *não revelado*, Tan evidencia sua preocupação com os vestígios do silêncio que um livro-imagem deve oferecer para envolver o leitor, sem subestimar sua capacidade interpretativa. Nesse sentido, Lee ressalta que um bom livro ilustrado precisa criar pausas – momentos em que a imaginação do leitor possa percorrer os silêncios deixados pela narrativa. Como observa: “Um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar; um livro ilustrado frustrante não deixa espaço nenhum e está inteiramente cheio de imagens de um artista sem imaginação” (Lee, 2012, p. 146).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O silêncio em *A chegada* se manifesta de maneira múltipla e estruturante. Ele se faz presente na ausência de texto verbal, mas, sobretudo, na forma como as imagens constroem e organizam a narrativa. O livro é arquitetado por *silêncios visuais*, que se manifestam nos gestos dos personagens, nos enquadramentos, nas repetições de quadros, nas cores, na disposição de elementos – tudo é cuidadosamente composto como uma experiência estética que convida o leitor a se envolver ativa, atenta e sensivelmente com o que se narra. A construção de uma





vida íntima familiar, a tensão do momento de se preparar para a viagem, as trocas de olhares e despedidas silenciosas, por exemplo, são tomadas pelo *silêncio visual* que as passagens sugerem, ouvidos imaginativamente pelo leitor. Este, então, será o responsável por recolher esses silenciosos fragmentos e construir sua leitura.

Há ainda passagens em que o silêncio domina cenas aparentemente tomadas por ruídos hostis e ameaçadores, como a invasão das figuras de longos tentáculos que ocupam as ruas da cidade. No canto inferior da página, porém, a pequena silhueta da família, em uma escala muito menor, ecoa em silêncio a dimensão dessa ameaça. A própria ambiguidade das criaturas intensifica esse eco e deixa a cargo da imaginação descobrir os possíveis laços, múltiplos e inesgotáveis, com o que não está mostrado.

Esses e os demais exemplos analisados neste artigo evidenciam como, em *A chegada*, os silêncios abrem zonas de indeterminação para o leitor, em que sua imaginação é continuamente convocada a operar. Sem palavras que nomeiem o que está diante dos olhos, é necessário sustentar o tempo do não entendimento, criar nexos, projetar sentidos. É um silêncio que habita a imagem e que, portanto, não bloqueia a leitura – ele a funda. Cada imagem se torna um campo de abertura para a imaginação que, nesse sentido, não é mero recurso interpretativo, mas condição da leitura. Ao não dizer, o livro permite que algo aconteça, uma experiência estética que se dá na relação entre imagem, imaginação, silêncio e leitor.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAITELLOJUNIOR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. 1. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAJOUR, Cecilia. *Cartografia dos encontros: Literatura, silêncio e mediação*. Lauro de Freitas: Solisluna Editora; São Paulo: Selo Emília, 2023.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

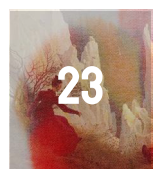
BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 97-115.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. 1. ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CARROLL, Lewis. *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.



- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas. Como levar o mundo nas costas? Tradução: Alexandre Nodari. *Revista Sopro*, n. 41, dez. 2010, p. 3-7.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista de Pós Graduação em Artes*, Escola de Belas Artes, UFMG. v. 2, n. 4, 2012, p. 206-219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e a arte sequencial*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Tradução: Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- LE BRETON, David. *Do silêncio*. Tradução de Luis M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem*. O livro-imagem segundo Suzy Lee. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MENEZES, Marilda Aparecida. Migrações e mobilidades: repensando teorias, tipologias e conceitos. In: TEIXEIRA, Paulo Eduardo; BRAGA, Antonio Mendes da Costa.; BAENINGER, Rosana (Orgs.). *Migrações: implicações passadas, presentes e futuras*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 21-40.
- RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia: uma introdução à arte de inventar histórias*. Tradução Antonio Negrini. 12. ed. São Paulo: Summus, 2021.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2015. E-book.
- TAN, Shaun. *The arrival*. São Paulo: Edições SM, 2006.





TAN, Shaun. *Creature: paintings, drawings, and reflections*. Londres: Walker Studios, 2022

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Ruthenian woman*. The New York Public Library Digital Collections. 1906. 1 fotografia. Formato JPEG. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-dcb8-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 29 set. 2025.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Albanian soldier*. The New York Public Library Digital Collections, 1906 – 1914a. 1 fotografia. Formato JPEG. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-dcbb-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 29 set. 2025.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Rev. Joseph Vasilon, Greek-Orthodox priest*. The New York Public Library Digital Collections, 1906 – 1914b. 1 fotografia. Formato JPEG. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-dcb5-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em: 29 set. 2025.

NOTA

- 1 No original: An early concept drawing for what became a graphic novel about immigrant experience, *The Arrival* (2006). Here, the reptilian forms snaking over a wall of irregular openings may be taken as a literal or figurative representation of some entrenched crisis. This particular drawing is not quite right: I think it's far too specific, and subsequent illustrations worked much more effectively when I obscured the creatures' heads, allowing them to become more indistinct and therefore more menacing, more open to interpretation.

