Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

Letras n. 74

Letras, v. 35, n. 74, e95194, 2026 - DOI:10.5902/217618595194 - ISSN 2176-1485
Artigos
Submissão: 20/01/2026 Aprovação: 01/06/2026 Publicação: 04/11/2026

Perspectivas críticas para os estudos dos Quadrinhos

Testemunho gráfico e rastro visual: os diários em quadrinhos de Amal Al Nakhala

Graphic testimony and visual trace: the comics diaries of Amal Al Nakhala

Raphael Domingos de Ávila [I*]
Christina Ferraz Musse [I]

Resumo: Este artigo busca esboçar uma conceituação para o testemunho nas histórias em quadrinhos. O objetivo é investigar as implicações éticas e estéticas por trás do ato de se testemunhar em uma narrativa gráfica, ao unir a literariedade do conteúdo traumático à subjetividade de sua forma. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica sobre trauma, testemunho e quadrinhos, mobilizando autores como Agamben (2008), Caruth (2016), Dori Laub (2013), Rothberg (2000), Hirsch (1992) e Davies (2020). Delineando bases teóricas das histórias em quadrinhos enquanto suporte midiático para o testemunho, propomos avançar o debate e pensar a narrativa gráfica não apenas como um meio de representação, mas também como uma forma particular de testemunho. Com Didi-Huberman (2020), Chute (2016), Mickwitz (2016) e Muanis (2024), buscamos pensar a imagem gráfica e os quadrinhos como uma forma particular de materialização da memória traumática. Para ilustrar o debate, analisamos o diário em quadrinhos da artista palestina Amal Al Nakhala, desenhados entre 2023 e 2024, durante os bombardeios em Gaza.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; Trauma; Testemunho; Memória; Diário

Abstract: This article seeks to outline a conceptualization of testimony in comics. Its objective is to investigate the ethical and aesthetic implications behind the act of bearing witness in a graphic narrative by bringing together the literariness of traumatic content and the subjectivity of its form. To this end, we conducted a bibliographic review on trauma, testimony, and comics, drawing on authors such as Giorgio Agamben (2008), Caruth (2026), Dori Laub (2013), Michael Rothberg (2000), Marianne Hirsch (1992), and Davies (2020). By outlining theoretical foundations for comics as a media form for testimony, we propose advancing the debate and considering graphic narrative not merely as a mean of representation, but also as a particular form of testimony. Drawing on Georges Didi-Huberman (2020), Hillary Chute (2016), Mickwitz (2016), and Muanis (2024), we seek to think about graphic image and comics as a particular form of materializing traumatic memory. To illustrate the discussion, we analyze the comics diary of the Palestinian artist Amal Al Nakhala, created between 2023 and 2024 during the bombings in Gaza.

Keywords: Comics; Trauma; Testimony; Memory; Diary

[I] Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil
[*] Autor correspondente – raphaeldomingosrevisao@gmail.com

Artigo publicado por Letras sob uma licença CC BY-NC 4.0.

INTRODUÇÃO

O testemunho ocupa diferentes lugares do conhecimento. Poderíamos citar o testemunho para os estudos teológicos, campo no qual é compreendido como afirmação e revelação da fé para diversas religiões. Ou ainda na psicologia e na psicanálise clínica, ambientes nos quais o diálogo e a narrativa da situação traumática têm papéis centrais. Contudo, há uma mudança de seu paradigma com os chamados testemunhos históricos a partir do século XX, momento em que a memória pessoal de catástrofes – em especial o Holocausto – assume importantes compromissos coletivos. É isso que está em questão na forma contemporânea do testemunho, que tem como seus lugares privilegiados o campo jurídico e a historiografia, assim como a arte e a literatura de memória (Seligmann-Silva, 2010).

A encenação é um problema para os usos da memória. Todo trabalho de recordar contém em si uma dose de imaginação. O que acontece na cena jurídica e na história é um recorte do conteúdo factível do testemunho em detrimento aos aspectos biográficos da testemunha, em uma busca de limitar essa encenação à necessidade do julgamento (Seligmann-Silva, 2010). No entanto, no caso do testemunho em quadrinhos, a encenação não é um aspecto a ser ocultado: por serem desenhadas, suas imagens são invariavelmente encenadas, declaradamente fabricadas (Chute, 2016).

Por mais que esse aspecto pareça deslegitimar o quadrinho como suporte do testemunho, não é isso que se revela na prática. Há uma ligação estreita entre quadrinhos e memória, com muitos exemplos de obras autobiográficas sobre situações traumáticas: as reportagens de Joe Sacco sobre catástrofes humanitárias, na qual a narração do outro é fundamental; o trauma herdado do Holocausto em *Maus*, de Art Spielgeman, baseado em relatos orais de um sobrevivente de Auschwitz; as memórias de infância de Keiji Nakazawa, sobrevivente de Hiroshima, dramatizadas em *Gen: Pés descalços*, entre outros.

Este artigo busca investigar essa relação entre a literariedade do conteúdo traumático e os quadrinhos, meio no qual o aspecto imaginativo se torna explícito pela sua forma. Propomos, portanto, apresentar as bases conceituais do testemunho em quadrinhos, a partir de um recorte da vasta bibliografia sobre a relação entre quadrinhos, trauma e imagem gráfica. No segundo momento do trabalho, propomos refletir sobre a relação entre

presença e verdade testemunhal, buscando entender as particularidades do quadrinho enquanto testemunho gráfico, e não apenas um meio para representar o testemunho. Para ilustrar o debate, analisamos o diário em quadrinhos da artista palestina Amal Al Nakhala, desenhados entre 2023 e 2024, durante os bombardeios em Gaza.

O TRAUMA E O TRAÇO: BASES CONCEITUAIS DO TESTEMUNHO EM QUADRINHOS

Segundo a psicanálise de Sigmund Freud, o trauma é uma espécie de ferida na memória, um rompimento na narrativa que o sujeito faz sobre a própria vida. A experiência traumática é aquela que não consegue ser plenamente assimilada no momento em que ocorre, tendendo a retornar posteriormente de forma fragmentada, repetitiva e involuntária, produzindo uma temporalidade descontínua (Caruth, 2016). Essa compreensão serviu de modelo para os Estudos do Trauma, que, a partir dos anos 1990, buscaram discutir os dilemas da memória de eventos traumáticos e as contradições de sua representação, a partir do trabalho de pesquisadores como Cathy Caruth, Dori Laub, Shoshana Felmann, Geoffrey Hartman, entre outros.

Partindo das formulações de Freud, Cathy Caruth (2016) compreende o trauma como uma experiência que destrói as capacidades de sua codificação, tornando-a dissociada das estruturas de referência pelas quais são atribuídos valores aos demais acontecimentos. Nessa perspectiva, traumas individuais, assim como coletivos, só são compreendidos por uma referencialidade incompleta: o passado, que se tenta recuperar, surge apenas como uma tradução possível, ou uma performance. Os testemunhos, nos seus mais diferentes modos e usos, são marcados pela incapacidade de se representar plenamente o passado a que se referem. A principal questão para a autora é que a experiência do trauma não é plenamente vivida no momento em que ocorre; ela retorna posteriormente, de maneira fragmentada, incompreensível e de natureza um tanto ausente.

O Holocausto é o marco para esse debate. Os campos de concentração tornaram-se o exemplo extremo de trauma, por configurarem uma espécie de mundo apartado, no qual as leis e noções basilares que estruturam nossa sociedade foram abolidas pela arbitrariedade da violência e pela desumanização. Para além das condições da catástrofe, o interesse midiático

crescente sobre sua memória tem papel fundamental para o desenvolvimento desses estudos. Como aponta Anette Wiervioka (2006), a série de TV hollywoodiana *Holocausto*, de 1975, é o ponto de virada para o que a autora chama de Era do Testemunho. A popularização do evento histórico por esse tipo de representação midiática, na TV, cinema e em outras mídias, encadeou em uma busca obstinada pela sua memória e, consequentemente, pelos relatos de sobreviventes. O testemunho, assim, passou a ocupar lugares privilegiados nos discursos sobre o passado, da história à política, até a cultura de massa. Contrária à transformação dessa memória em espetáculo midiático, era preciso entender o testemunho pelas particularidades que o distinguem de outras maneiras de reconstruir o passado – especialmente, em relação à ficção e o entretenimento –, o que implica, em grande medida, delimitar quais os limites de sua representação.

Em um importante ensaio sobre o tema, Dori Laub (2013), teórico do trauma e ele próprio um sobrevivente dos campos, chama o Holocausto de um "evento sem testemunha". Para o autor, o objetivo do sistema de morte nazista era o extermínio das testemunhas do próprio sistema, em primeiro lugar pela destruição de seus corpos, mas também pela estrutura psicológica singular da experiência concentracionária, responsável por tornar o Holocausto incompreensível, até mesmo para suas vítimas. O trauma, enquanto um passado que não passa, é responsável por aprisionar o sobrevivente à situação concentracionária: ele se torna incapaz de sair da estrutura de referência desumanizadora dos campos e acessar uma estrutura de referência capaz de tornar o evento vivido, um evento observável. Essas são algumas bases do que se estabeleceu como o paradigma da irrepresentabilidade do trauma.

Essas reflexões definem uma modalidade do testemunho diferente tanto de seu uso jurídico e historiográfico, quanto da representação do Holocausto como entretenimento. Em relação ao primeiro caso, o trauma, enquanto uma experiência não assimilável no momento em que ocorre, não pode ser retomado de maneira objetiva, como se exige do testemunho enquanto evidência documental. Disso se trata a tese de Laub sobre a inexistência do testemunho: não no sentido de negá-lo (ele próprio foi cofundador do Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, arquivo de entrevistas em vídeo com sobreviventes do Holocausto, da Universidade de Yale), mas de reconhecê-lo como um gesto que excede as capacidades comunicativas habituais. Nesse sentido, o testemunho é definido como uma

forma discursiva ampla, um gesto de elaboração das aporias traumáticas em comunicação a outro, que ultrapassa os limites do seu uso nas cenas jurídicas e historiográficas e inclui a literatura e a arte de teor testemunhal.

A teoria de Caruth acabou por se tornar uma espécie de modelo, segundo o qual a arte e a literatura de testemunho eram lidas pela chave da ruptura psíquica e da impossibilidade de narração plena. Talvez o principal exemplo de arte testemunhal, segundo este paradigma, é o documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, de 1985. O filme, com quase 10 horas de duração, é composto somente de testemunhos orais gravados, sem a utilização de imagens de arquivo. O que o diretor destaca é o testemunho não como reconstituição do passado traumático – este, irrecuperável –, mas sim, como um fato que ocorre no presente da narração. Esse modelo caruth-freudiano, entretanto, é apontado por críticos como generalista e um tanto limitado para tratar dos contextos diversos do trauma e de sua representação. Como apontado por Rothberg (2000), esse modelo acaba por criar uma espécie de "estética do trauma", impondo padrões ideais de sua representação, calcadas, sobretudo, no paradigma de sua irrepresentabilidade.

Em relação às histórias em quadrinhos, fica evidente o descompasso entre esse modelo estanque de trauma e sua forma artística. Afinal, se a representação do passado traumático é recusada por esse paradigma, em quadrinhos de teor testemunhal, esse passado é retomado por meio de desenhos, o que o distanciaria do realismo convencional. Como afirma Andreas Huyssen, "as teorias da irrepresentabilidade, típicas de um modernismo influenciado pelo pós-estruturalismo, já não prevalecem. Com o *Maus* de Spiegelman, agora temos o Holocausto *até como romance gráfico*" (2014, p. 13, grifo nosso). *Maus* (Spiegelman, 2009) se revela como um dos pontos de virada para esse debate, uma vez que desafia a rigidez desse modelo traumático e nos faz, inclusive, refletir sobre as diferentes maneiras que o trauma pode ser inscrito e compreendido.

Se o Holocausto é o marco para os estudos do trauma, *Maus* é a referência central do diálogo entre essas teorias e as histórias em quadrinhos. A obra relata as memórias de Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto, narradas ao filho, o cartunista Art Spiegelman, que, por sua vez, representa em quadrinhos tanto as histórias do pai, quanto o instante de sua narração. Esse passado, portanto, é interpretado e reconstruído pelos desenhos do artista, de maneira assumidamente subjetiva, algo que fica evidente pela abdicação do realismo,

tanto pelo estilo do desenho, quanto pela iconografia antropomorfizada adotada (judeus sendo representados como ratos, nazistas como gatos etc).

Rothberg (2000) observa em *Maus* elementos para aquilo que chama de realismo traumático. Opondo-se à noção de irrepresentabilidade do trauma, para o autor, o trauma pode ser representado por formas que incorporem a própria crise da representação. Os desenhos antropomorfizados da obra, assim como sua autorreflexividade, formalizam as ausências de imagem e dificuldades de narrar o trauma. Susan Suleiman (2019) destaca que a grande inovação de *Maus* não foi ter representado o Holocausto "até como romance gráfico", mas sim o modo como a voz e a história do sobrevivente se sobrepõe à narrativa do filho. "As memórias do antigo sobrevivente são filtradas pelas representações do filho, que dá ênfase não somente na história narrada, mas também ao contexto de sua narrativa, e ao seu efeito e significado para aquele que 'não estava lá', porém se manteve conectado a ela por laços familiares" (Suleiman, 2019, p. 236).

Nesse mesmo sentido, *Maus* é central para Marianne Hirsch desenvolver seu conceito de "pós-memória". Para a autora, ao mesmo tempo que os descendentes de sobreviventes tiveram suas vidas profundamente marcadas pelo Holocausto, eles mesmos não têm lembranças reais sobre o acontecimento. Isso configura uma memória dos descentes difusa, sempre de "segunda mão", mediada por representações e fontes secundárias. Em relação a essa mediação, a autora destaca a inserção de fotografias familiares em *Maus,* assim como a relação entre presença e ausência que se estabelece entre essas imagens remanescentes daquele período e as representações pelos desenhos, feitos posteriormente. "Como todas as fotografias, as imagens em *Maus* representam o que não existe mais. Mas também representam o que existiu e o que foi violentamente destruído" (Hirsch, 1992, p. 9, tradução nossa)

Os exemplos de reflexões de teóricos do trauma sobre *Maus* poderiam se estender ainda mais, sendo, por muito, o quadrinho mais influente para o campo. Porém, como isso fica evidente nos casos acima, a obra é localizada dentro dos debates já correntes sobre a representação do Holocausto, com pouca atenção dada às particularidades históricas e formais dos quadrinhos. Apesar de trazerem análises profundas, essas leituras parecem criar a impressão equivocada de que o trauma é o responsável por gerar a forma do quadrinho, como se *Maus* operasse em um "vácuo cultural".

Como aponta Dominic Davies (2020), subjugar a obra somente a esses debates é ignorá-la enquanto produto dos "vibrantes movimentos *underground* e, posteriormente, alternativos, nos quais muitos artistas estavam levando a forma aos seus limites representacionais" (Davies, 2020, p. 8, tradução nossa). Alguns dos autores mais notáveis da cena *underground* americana dos anos 1970, como Robert Crumb, Harvey Pekar, Justin Green, além do próprio Spiegelman, tiveram obras marcadas pelo cunho autobiográfico de suas histórias e pela experimentação formal, naquilo que Davies chamou dos esforços obsessivos dos quadrinhos em documentar a realidade. *Maus* está inserido nesse contexto, mas também as reportagens de Joe Sacco, autor cujo estilo foi fortemente influenciado pelo movimento.

Assim como Davies, Hillary Chute (2016) busca localizar histórico e esteticamente o testemunho em quadrinhos. Para a autora, há na própria poética dos quadrinhos características que o tornam propensos à prática documental, especificamente "aquelas que inclinam a forma à expressão do testemunho, à representação da subjetividade e ao paradoxo dos espaços e temporalidades estratificadas da história" (Chute, 2016, p. 69, tradução nossa). A pesquisadora menciona sua forma fragmentária, cujo espaço é ocupado por quadros e sarjetas (*frames* e *gutter*), ou seja, tanto pelos desenhos enquadrados quanto pelo espaço vazio limiar entre esses quadros. Para Chute, essa maneira particular com que a narrativa gráfica articula presença e ausência está imbricada ao conteúdo traumático desse tipo de história em quadrinhos.

Isso não quer dizer, porém, que a forma dos quadrinhos metaforiza as lacunas e interrupções psíquicas do trauma, como se os quadrinhos fossem uma arte essencialmente traumática. Davies (2020, p. 13) aponta para "o perigo [*que corre o pesquisador*] de projetar a forma do trauma na (ou a partir da) forma da página dos quadrinhos". Isso seria como aplicar diretamente à narrativa gráfica o modelo de trauma caruth-freudiano, baseado na ideia de irrepresentabilidade, que parece um tanto limitado para explicar a diversidade de representações do trauma em quadrinhos. Contrária a essa ideia, Chute (2016) analisa obras de Art Spiegelman, Joe Sacco e Keiji Nakazawa, revelando como esses artistas elaboram diferentes contextos de invisibilidade, assumindo o risco da representação. Em *Gen: Pés descalços*, a explosão nuclear é retratada de maneira gráfica e detalhada, recusando

transformar o trauma de Hiroshima em uma abstração. Para Chute, que os quadrinhos explicitam é que o trauma pode ser ausência, mas também excesso de significação.

O que Davies e Chute parecem nos apontar é que o contato entre trauma e quadrinhos transforma mutualmente às concepções de ambos. O que está em questão, portanto, é o que a forma dos quadrinhos faz para a compreensão da memória, assim como a memória faz para a compreensão dos quadrinhos, de maneira imbricada (Davies, 2020). Essa relação está no cerne do próprio gesto testemunhal, a se saber, a relação entre a possibilidade do testemunho e seus modos de inscrição. Como afirma Seligmann-Silva, o testemunho revela a linguagem como um constructo dinâmico, que traz em si marcas de "uma passagem constante, necessária e impossível entre o 'real' e o simbólico, entre o 'passado' e o 'presente'" (Seligmann-Silva, 2010, p. 5). É a linguagem que se torce e retorce, reinventando-se constantemente para conseguir traduzir o "indizível" do trauma. Os quadrinhos, como suporte do testemunho, acrescentam a essa aporia suas particularidades formais, baseadas em quadros e figuras desenhados à mão, serializados em uma narrativa gráfica.

Nesse sentido, como pensar o outro lado dessa relação, isto é, o modo como o testemunho acrescenta suas particularidades à forma dos quadrinhos? Essa questão se faz importante, uma vez que as características formais dos quadrinhos mencionadas até aqui – a fragmentariedade, a relação específica que se estabelece entre tempo e espaço, ausência e presença – são comuns em qualquer tipo de obra, seja ela testemunhal ou não. É possível, portanto, pensarmos em uma particularidade do testemunho gráfico em quadrinhos, que o distinguiria tanto de outros suportes do testemunho, quanto de outros tipos de quadrinhos, sem reduzi-lo a uma espécie estética do trauma?

TESTEMUNHO GRÁFICO E RASTRO VISUAL

As palavras "trauma" e "traço", apesar de certa proximidade sonora, têm origens semânticas bastante distintas. Trauma vem do latim *traûma*, que significa literalmente ferida, ruptura. Já "traço" vem do latim *tractus*, que significa estendido, puxado, que, por sua vez, é uma derivação do verbo *trahĕre*, estender, puxar (Nascentes, 1966). Não à toa, "traço" divide a mesma origem etimológica da palavra "trajeto", mas também com as palavras "trato" e

"tratar". Enquanto o trauma se refere à interrupção, o traço descreve a conexão entre dois pontos, o acordo entre eles, resultado da ação de puxar ou estender linhas, ao mesmo tempo em que é também a marca deixada por essa ação.

O traço pode servir de imagem para entender o gesto testemunhal. Pode ser visto, sob esse ponto de vista, tanto como uma metáfora para o retorno do reprimido traumático – o traço enquanto uma marca persistente na memória –, como também pela busca por reconexão da narração testemunhal – o elo traçado entre as partes cindidas pelo trauma. No caso das histórias em quadrinhos, o traço ganha um sentido literal: são as marcas visuais deixadas sobre o espaço da página pela ação de uma mão humana. Nesta seção, propomos uma reflexão que aproxima o desenho como rastro visual e as condições do testemunho.

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) debate as contradições do testemunho. O filósofo segue por um viés próximo ao que discutia Dori Laub, para quem o Holocausto foi um evento sem testemunha; porém, baseando-se especialmente no relato de Primo Levi, em *É isto um homem?.* Valendo-se de uma metáfora de Levi, o sobrevivente é aquele que vivenciou somente a superfície da experiência concentracionária. Seu testemunho é apenas parcial, portanto, visto que a regra dos campos era a dos "afogados", aqueles que tocaram o fundo dessa experiência: os chamados *Muçulmanos*, as vítimas que alcançaram o estado extremo de desumanização, tornando-se apáticas e incapazes de qualquer ação por sobrevivência. O testemunho, portanto, é a busca por dar voz a essas verdadeiras testemunhas, em um caso terrível de prosopopeia. Mas também há um sentido metonímico nessa tarefa: a tentativa de remontar o que foi o passado por uma pequena parte do todo.

É por isso que Agamben rejeita o uso do testemunho como comprovação dos fatos. Uma vez que a figura do sobrevivente só existe sob o signo do desaparecimento à que sobreviveu, entender seu relato como um ícone de verdade é ignorar aquilo que o testemunho realmente testemunha: a impossibilidade de se testemunhar. Para o filósofo, o que torna o testemunho possível é justamente a sua incapacidade de dizer os fatos, mas também o dever de tentar dizê-los ainda assim, mesmo que de maneira lacunar, residual. Apesar do testemunho não poder dizer toda a verdade, entretanto, é inegável seu compromisso ético e coletivo com ela.

Essa "verdade" se configura sob a autoridade da presença daquele que testemunha. A presença física do sobrevivente, que narra o que viu ou o que vivenciou, é o que cria a autenticidade ao relato testemunhal. Em suma, a verdade do testemunho está menos voltada à reconstituição fiel do passado do que à presença física do sobrevivente, que, em sua corporeidade, é ele próprio um testemunho daquilo ao que sobreviveu. Por isso Agamben ressalta as hesitações e os silêncios, os choros e os esquecimentos marcados na narração oral, responsável por materializar as lacunas inerentes à condição de sobrevivente.

Em um ensaio sobre o vídeo-testemunho, Aleida Assmann (2006) destaca o registro dessas marcações da presença da testemunha em depoimentos gravados, como no caso do já citado Fortunoff Video Archive. Para Assmann, esses depoimentos se diferem do testemunho oral da cena jurídica, na qual há uma obrigação da testemunha em fornecer informações factuais úteis para descobrir a verdade e punir os culpados. Isso quer dizer que, nesse contexto, os aspectos biográficos do sobrevivente não importam, a não ser que sejam necessários para elucidarem os fatos históricos. No vídeo-testemunho, pelo contrário, esses aspectos são destacados; o que importa é experiência individual do sobrevivente em meio a um trauma coletivo. O vídeo registra, assim, o momento da narração – o tom de voz, as expressões faciais –, fazendo do testemunho um ato realizado no presente, e não somente um meio de acesso ao passado.

A autenticidade desse tipo de testemunho está na presença do sobrevivente em cena. A câmera é tida apenas como um suporte para um registro direto e imediato do depoimento. É claro que essa captura completamente objetiva é impossível; a imagem técnica também conta com enquadramentos e recortes específicos da realidade. Contudo, a indexicalidade da imagem fotográfica e audiovisual ocultam essa mediação, algo que nas histórias em quadrinhos é tornado explícito pelo desenho. Nesse caso, como pensar na autenticidade do testemunho em quadrinhos, tendo em vista essa relação entre verdade e presença testemunhal?

Nina Mickwitz (2016) aponta que nos quadrinhos documentais os aspectos performativos assumem papéis visíveis centrais à obra. Trata-se de algo que ocorre de maneira contrária ao audiovisual: enquanto neste último a mediação é ocultada, a fim de se criar a impressão de um registro mais realista, nos quadrinhos, a autorreflexividade e a mediação assumida é responsável por tornar o relato mais objetivo, deixando às claras o nível de ficcionalização

por trás do processo de documentar por meio de desenhos. Isso não quer dizer, porém, que nos quadrinhos documentais não haja um compromisso tão sólido com a verdade quanto no documentário tradicional. Como afirma Mickwitz, mesmo que o aspecto construído dos quadrinhos seja assumido, eles também podem mentir. Para a autora, aquilo que vai criar a autenticidade do relato em quadrinhos é a presença do ilustrador diante do acontecimento retratado. No caso do testemunho, o ilustrador deve ou ter passado pela experiência traumática, ou estar presente no momento da narração da testemunha.

Há duas questões principais para se refletir, nesse sentido. A primeira, diz respeito ao que torna o quadrinho testemunhal diferente de outros quadrinhos. Para Mickwitz, essa diferença não está no interior da obra, mas no pacto que se estabelece entre leitor e ilustrador, como alguém que testemunhou de alguma maneira a realidade representada. Chute, por sua vez, aponta como elemento decisivo para se pensar o testemunho em quadrinhos o aspecto artesanal das imagens. Essa característica, um tanto elementar dos quadrinhos, ganha dimensões significativas quando, por meio do traço manual do artista, faz-se reaparecer sobre a página cenas de um passado traumático.

A segunda questão diz respeito ao que torna o quadrinho testemunhal diferente de outros testemunhos, principalmente visuais. Nota-se, a partir do testemunho em vídeo, que a oralidade está em primeiro plano em relação à imagem, cuja interferência é ocultada. Nesse caso, como poderíamos pensar na visualidade do testemunho, para além do relato oral mediado por um suporte imagético?

Como afirma o filósofo Georges Didi-Huberman, as imagens são problemas para o historicismo. “Frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem”: ou a história lhe exige “toda a verdade”, isto é, que os fatos do passado possam ser integralmente esclarecidos, ou as imagens são relegadas à esfera do simulacro, consideradas inadequadas ao campo histórico pelo seu grau de encenação (Didi-Huberman, 2020, p. 55). No entanto, como afirma o autor, ignora-se com isso a historicidade que está na própria fenomenologia da imagem. Como afirma Benjamin (2020, p. 34), em sua quinta tese sobre a história, a imagem é um instante fugaz do passado que “relampeja e some para sempre” – um vestígio do passado que se apresenta no presente.

Didi-Huberman aborda um caso exemplar do problema de leitura das imagens pela história. Em agosto de 1944, uma complexa operação da resistência polonesa conseguiu entregar clandestinamente uma câmera fotográfica a internos de Auschwitz. O resultado disso foram quatro fotografias tiradas de um crematório – dois registros de prisioneiros que caminhavam no bosque em direção à câmara de gás e outros dois da cremação de corpos. Essas fotos foram realizadas por um membro do *Sonderkommando*, o grupo de judeus obrigados pelos nazistas a trabalharem no processo de extermínio de seus pares, o que fez com que o fotógrafo tivesse uma visão singular desses momentos. O resultado são registros sem par de Auschwitz, os únicos feitos por um prisioneiro. Apesar disso, foram inicialmente ignorados pela história.

Isso aconteceu, pois as imagens foram consideradas "pouco legíveis". As quatro fotografias foram tiradas na urgência da situação, clandestinamente, da maneira como foi possível fazer. Não há, portanto, cuidados técnicos com enquadramento e foco, por exemplo. Três dessas imagens estão hoje expostas no Museu do Holocausto, construído em Auschwitz, contudo com edições realizadas para torná-las mais "apresentáveis". Na fotografia original, em que é mostrada a cremação dos corpos, por exemplo, é possível ver a situação registrada somente ao fundo da imagem, que é quase completamente coberta por uma enorme moldura preta (Didi-Huberman, 2020, p. 27). Na versão editada da fotografia, essa parte escura é excluída e a imagem, ampliada, com a finalidade de tornar a cena da cremação mais reconhecível (*ibid*., 2020, p. 59).

O que essa edição parece ignorar é que essa moldura excluída não é uma ausência de informação da foto. Ela é, na verdade, o registro da sombra do local de onde as fotografias foram tiradas, a se saber, de dentro da câmara de gás, na qual os corpos queimados que são vistos na cena estavam momentos antes de serem fotografados, e onde o fotógrafo se escondeu para realizar essa captura. Como afirma Didi-Huberman, esses espaços escuros na foto são uma espécie de testemunho da situação vivida pelo fotógrafo, um rastro visual da urgência dessas fotografias, da distância necessária que o fotógrafo tomou da cena registrada para realizar essas imagens – distância segura para que ele não fosse flagrado pelos seus algozes, mas também a distância que marca os limites entre o possível e o impossível. Como

afirma Didi-Huberman (2020, p. 61), “esse limiar oferece o equivalente da enunciação na palavra de uma testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado”.

Realizando um paralelo com as fotografias analisadas por Didi-Huberman, Felipe Muanis (2024) busca exemplos de ilustrações não-narrativas feitas por prisioneiros no momento do cárcere. O autor argumenta que, no caso da narrativa gráfica, e mesmo na narração oral, há um distanciamento temporal entre o testemunho e o evento testemunhado, diferente do que ocorre com a fotografia e a ilustração. O autor cita como exemplo a série de desenhos feitos pelo artista eslovaco Adolf Frankl, em Auschwitz, utilizando apenas uma caneta esferográfica. Alguns de seus desenhos buscavam representar de maneira fidedigna à realidade concentracionária, enquanto outros buscavam expressar, “sobretudo através das cores e das pinceladas rápidas, as sensações e os seus sentimentos, bem como dos outros prisioneiros e vítimas, a partir de uma representação e interpretação mais poética dos acontecimentos.” (Muanis, 2024, p. 199).

A limitação técnica e material, no caso de Frankl, condicionava a qualidade do material, mas também tornava necessária a criatividade por parte do artista. Essa precariedade, inscrita no desenho, funciona como as deficiências técnicas das fotografias de agosto de 1944: elas marcam visualmente a própria condição pelo qual o desenho foi realizado. Porém, no caso do desenho, esse registro imediato e, portanto, supostamente menos manipulado pela memória, passa por interferências artísticas e decisões criativas, que adicionam outras camadas de sentido para o testemunho. Posteriormente, inclusive, Frankl refez esses desenhos em liberdade, utilizando técnicas e materiais diferentes, mas preservando algo de seu estilo e de seu traço.

Essa distinção entre imagem gráfica narrativa e não-narrativa, baseada no instante do registro, ganha complexidades ao pensarmos no testemunho. Como discutido na seção anterior, a temporalidade do trauma é diferente a da experiência vivida. Por conta disso, teóricos do testemunho destacam como a narração testemunhal não é um mero meio de representar o acontecimento, mas um acontecimento em si, que ocorre no presente da narração. O que Didi-Huberman nos aponta em sua leitura é que são as imagens as próprias sobreviventes dos campos. Assim como a testemunha em sua narrativa, a presença da imagem encarna em sua corporeidade as condições desse testemunho. Mais do que apenas

uma representação do passado, o testemunho gráfico constitui, em sua existência material, a presentificação desse passado, algo parecido ao que ocorre em relação à presença do sobrevivente na cena testemunhal.

Segundo Chute, o desenho nas histórias em quadrinhos não é apenas uma representação, mas sim "seu próprio artefato, substância, coisa" (Chute, 2016, p. 25, tradução nossa). Mesmo que retrate aspectos da realidade, como é o caso dos quadrinhos testemunhais, o desenho é a construção de uma realidade própria, uma coisa nova em relação à realidade que representa. Essa propriedade do desenho é especialmente interessante para pensarmos no testemunho que, ao ativar o passado graficamente sobre a página, materializa aquilo que está fisicamente ausente.

Diferente das fotografias, nos quadrinhos, tanto as figuras quanto os enquadramentos são desenhadas à mão, fazendo das lacunas um elemento visível na página. Assim como as manchas escuras na foto tirada pelo membro do *Sonderkommando*, a sarjeta é a materialização de uma ausência pelo desenho. Se, para Agamben, o passado é reencenado na corporeidade da testemunha, e se, para Didi-Huberman, essa encenação ocorre nas manchas e outros elementos que apontam para a condição material da produção da imagem, propomos que, nos quadrinhos, o passado se torna um objeto tangível "por meio do trabalho corporal do desenho" (Chute, 2016, p. 27, tradução nossa).

Nesse sentido, é preciso ressaltar o modo particular como o testemunho em quadrinhos mobiliza presença e ausência. Se no testemunho oral o índice do passado se constitui na presença física da testemunha, nos quadrinhos, os corpos são figuras desenhadas, em um passado reencenado pela subjetividade do desenhista. Pensar por essa perspectiva implica olhar para os quadrinhos mais do que apenas como suporte pelo qual o testemunho é representado, reconhecendo-os como um dispositivo no qual o testemunho se constitui materialmente, inseparável da linguagem que o engendra. A memória traumática não é apenas narrada pelos quadrinhos, mas inscrita neles como matéria sensível: o testemunho acontece no próprio ato gráfico, na relação indissociável entre materialidade e forma narrativa.

DIARY OF A HUMAN ANIMAL E A MATERIALIZAÇÃO DO TRAUMA

Tornar visível a ausência: esse é o *leitmotiv* de *Diary of a human animal*, quadrinho que reúne trechos de um diário gráfico da artista palestina Amal Al Nakhala (2024), desenhado por ela durante os bombardeios em Gaza entre 2023 e 2024, enquanto lutava por sobreviver. Trata-se, portanto, de um raro exemplo de obra em quadrinhos que foi elaborada durante o processo de conflito que ele retrata. *Diary of a human animal* foi publicado na antologia *Cartoonists for Palestine,* livro organizado por um coletivo de quadrinistas de diversos países que produziram histórias sobre o genocídio palestino após outubro de 2023.

Amal Al Nakhala é uma jovem ilustradora de Gaza e estudante de artes da Universidade Al-Aqsa, instituição destruída pelos ataques israelenses. Com a intensificação do conflito, a quadrinista iniciou um diário gráfico, no qual utilizava-se da gramática e da narrativa em quadrinhos – signos próprios da mídia, como balões de fala, além de trechos que seguem uma narrativa gráfica, com quadros e sarjetas. Esses diários foram desenhados entre outubro 2023 e o início de 2024, quando a artista conseguiu fugir para Cairo, no Egito, onde vive até o momento da escrita deste artigo.

Como afirma Dominic Davies, os quadrinhos se revelam como fontes privilegiadas para tensionar as definições do trauma. No livro *Documenting trauma in comics*, organizado por Davies e Candida Rifkind (2020), são apresentados quadrinhos de diferentes nacionalidades, mostrando a variedade de contextos históricos e sociais da situação traumática. Na introdução, Davies menciona, a partir de Lloyd, como o trauma colonial se distingue do modelo tradicional de trauma, que o entende como uma ruptura. “O impacto traumático do colonialismo não ocorre como um evento instantâneo e catastrófico [...]. mas sim é reproduzido através do tecido social subjacente às condições coloniais e pós-coloniais” (Davies, 2020, p. 16).

Esse é o caso do trauma palestino. Apesar das grandes catástrofes terem acontecido nesse contexto, em especial a Nakba, em 1948, o colonialismo israelense, e mais especificamente o colonialismo de assentamento, torna esse trauma particular. Diferente do colonialismo tradicional, no qual o território colonizado era controlado a partir de uma capital, no caso do colonialismo de assentamento, o colonizador busca substituir a sociedade originária do território colonizado pela sua. O processo contínuo de limpeza

étnica e substituição da população autóctone por colonos judeus revela a dimensão de um desaparecimento progressivo da cultura palestina. Como afirma Gil Hochberg (2015), esse processo de ocupação do território palestino é em grande medida visual: está, por exemplo, no controle do que pode ou não ser visto pelos sistemas de vigilância israelense, no apagamento sistemático da cultura palestina e na transformação da paisagem.

Nesse sentido, as manifestações gráficas se tornaram modos de contrapor esse desaparecimento visual e denunciar o próprio desaparecimento. É o caso dos cartuns de protesto de Naji al-Ali. Mas também de quadrinistas palestinos em diáspora, como Leila Abdelrazaq e Mohammad Saba'aneh, cujas obras mesclam a busca por tornar a realidade palestina visível e, a partir disso, reclamar por direitos. O próprio Joe Sacco (2010), em seu *Notas sobre Gaza*, registra a dificuldade de abordar um evento traumático específico, um massacre ocorrido em Gaza, em 1956, nesse contexto de continuidade do trauma e rotina do desaparecimento.

Nos seus primeiros registros, Nakhala abordava a apreensão de perder sua casa e as dificuldades pelos quais passava sua família. Apesar de retratar situações reais, a autora adotou desenhos impressionistas, que buscavam representar mais suas sensações imediatas do que objetivamente os fatos. Entendemos um pouco do que está acontecendo pelos seus textos, escritos em inglês e desenhados à mão, como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 1 – Representação de casas bombardeadas



Fonte: Nakhala, 2024, p. 164-5

Nessa ilustração, desenhada em 31 de outubro de 2023 (apenas 22 dias após o início do conflito), vemos na página da esquerda a representação de casas bombardeadas. No texto, lê-se: "hoje escutei que a rua onde vivo foi severamente bombardeada" (Nakhala, 2024, p. 164). Entendemos, pelo texto, que a autora não estava em casa, quando ouviu falar dos ataques, e não sabia se o lugar onde vivia também tinha sido destruído. Na página da direita, há o desenho de uma pessoa, provavelmente um autorretrato, em proporção muito maior do que a das casas desenhadas na outra página. Lemos, escrito dentro do rosto desenhado: "Medo de não ter mais casa" (*ibid.*, p. 165).

Como analisar essa página? Primeiramente, é preciso ter em vista a escolha da autora em chamar sua obra de diário. Por mais que todo diário carregue um grau de ficcionalização sobre a própria vida, um processo de seleção do quê e do como os acontecimentos são registrados, é inegável que essa é uma forma de escrita em que processo e vida se embaralham, de modo que são visíveis no seu enunciado as marcas de sua enunciação. E isso é perceptível na própria concretude do diário enquanto objeto.

Ao direcionar nosso olhar a isso, nota-se o cuidado que houve, do trabalho de edição ou da própria artista, em levar para o livro *fac-símiles* do diário original. Isso faz com que seja impresso no livro, isto é, replicado como parte da obra, a condição material do diário, o que nos revela também um pouco da situação de dificuldade de sua produção. O texto é pouco legível, em letras cursivas inconstantes e tremidas. A pouca legibilidade desse texto e a ausência de arte-finalização se somam ao registro do suporte do caderno, tornando a página o próprio testemunho da urgência e da dificuldade material em se desenhar em meio à guerra. Em uma outra ilustração, realizada na noite do mesmo dia, esse aspecto físico do diário se torna ainda mais evidente.

Na ilustração, são representadas duas personagens deitadas. Uma delas pergunta: "Como vamos sobreviver essa noite?" (Nakhala, 2024, p. 166) – indicado por um balão de fala. A outra personagem responde, em voz alta ou por pensamento: "Não tenho certeza se vamos sobreviver" (*ibid*., p. 166) – escrito de maneira flutuante na página, sem um balão de fala claramente desenhado. Na segunda página, há o desenho de um avião que, de tão grande, invade a primeira. Novamente, há um irrealismo na cena, por meio do qual sentimentos pessoais e fatos objetivos se misturam no relato. Não é possível saber se o desenho do avião

representa sua presença real ou o sentimento de medo constante do bombardeio Trata-se de um desenho impressionista, no qual o registro se faz dos sentimentos vividos pela autora naquele momento – sentimentos estes que não deixam de ser reais.

Figura 2 – Representação do medo constante de um bombardeio



Fonte: Nakhala, 2024, p. 166-7

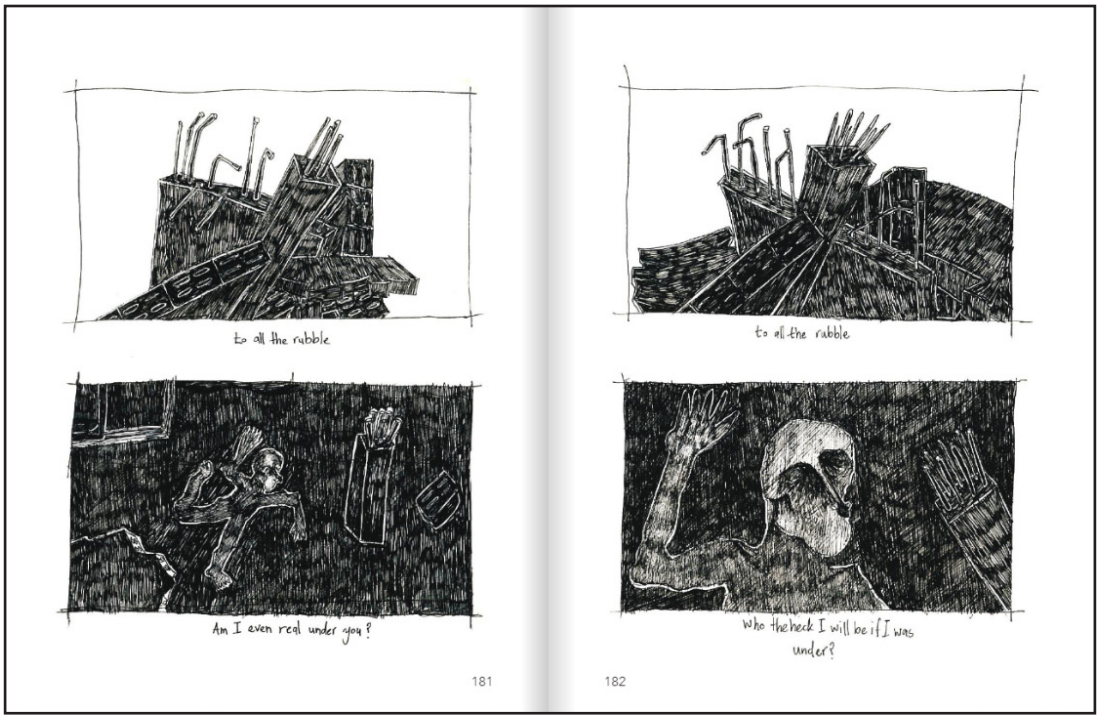
Na imagem acima, é possível ver que o papel está excessivamente molhado, talvez até mesmo pela quantidade de tinta sobre a página, criando manchas cinzentas. Essas manchas invadem a cena retratada e se tornam elementos indissociáveis a ela, isto é, tornam-se parte do conteúdo representado. É como se a situação de medo e dificuldade vivida por essas duas personagens fosse, ao mesmo tempo, representada pelo desenho e pelo texto e inscrita visualmente pela materialidade do diário.

Nas páginas analisadas acima, contudo, há pouca narrativa sequencial: são excertos de um diário visual, que se utilizam de elementos da linguagem dos quadrinhos, mas também podem ser vistas como ilustrações isoladas. Entretanto, há passagens do diário nas quais a autora recorre a quadros e sarjetas tradicionais em uma narrativa. Nelas, podemos observar não somente a materialidade da imagem, mas também o modo como essa materialidade está inscrita em uma linguagem específica. É essa relação que Chute (2016) define como a particularidade do testemunho em quadrinhos: ao mesmo tempo

em que sua forma lacunar pode representar a fragmentariedade do trauma, essas lacunas são também elementos gráficos desenhados sobre a página.

Em uma dessas passagens, Nakhala (2024, p. 181-4) registra sua visão pessoal sobre o desaparecimento físico de Gaza. Na sequência, a autora une texto poético, ilustração impressionista e o modo próprio como a linguagem dos quadrinhos articula presença e ausência. Trata-se de uma série de perguntas que Nakhala faz aos escombros de Gaza, como se fossem cartas direcionadas a eles.

Figura 3 – Diálogo imaginário com os escombros de Gaza

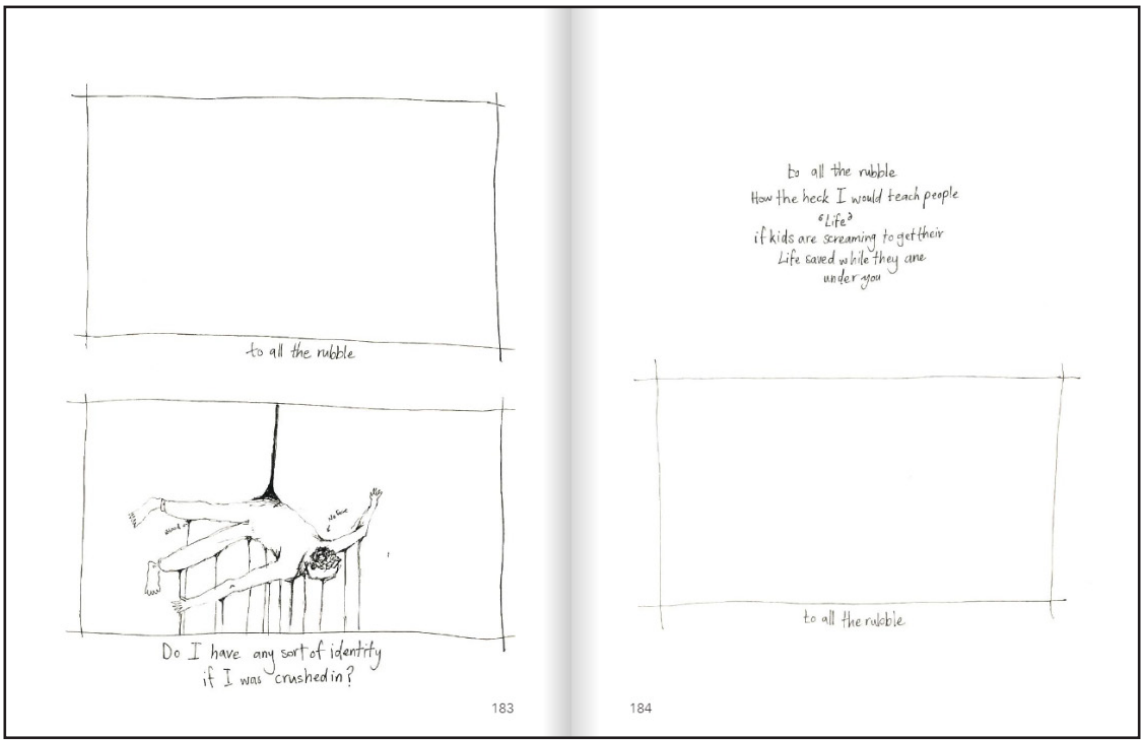


Fonte: Nakhala, 2024, p. 181-2

Na primeira página da sequência há dois quadros: um superior e outro inferior. No superior, são retratados prédios destruídos, onde lemos a mensagem que guiará essa pequena narrativa: “Para todos os escombros”. No quadro abaixo, há a representação do que aparenta ser um corpo estirado sob os escombros, onde se lê: “Será que sou real mesmo debaixo de você?” (*ibid*., p. 181, tradução nossa). Os requadros são nitidamente desenhados à mão, por meio de linhas tortas e falhas. A página seguinte praticamente replica essa sequência: no quadro de cima, prédios destruídos, e a mesma mensagem, “Para todos os escombros”; no debaixo, uma figura humana, onde lemos: “Quem diabos eu seria se estivesse enterrada?” (*ibid*., p. 182, tradução nossa). Nota-se um enquadramento

mais próximo no rosto dessa figura, de modo que podemos ver seus olhos. A passagem continua nas páginas seguintes.

Figura 4 – Continuação do diálogo imaginário com os escombros de Gaza



Fonte: Nakhala, 2024, p. 183-4

Na página à esquerda da prancha, vemos um quadro em branco, onde novamente se lê: “Para todos os escombros”. No quadro logo abaixo, há o que parece ser a representação de um corpo pendurado, sem rosto e com sangue escorrendo por toda parte, conforme se pode ler em textos quase imperceptíveis ao lado da figura. Abaixo do quadro, a pergunta: “Eu seria identificada se fosse esmagada?” (*ibid.*, p. 183, tradução nossa). Na página seguinte não há um quadro demarcado na parte superior, como nas outras páginas, mas somente um texto: “Como diabos eu ensinaria alguém a ‘viver’ se crianças estão gritando para serem salvas enquanto estão debaixo de você?” (*ibid.*, p. 184, tradução nossa). A sequência termina com mais um quadro em branco, onde logo abaixo se lê: “Para todos os escombros”. Porém, as linhas que contornam esse quadro e o texto abaixo dele são desenhados com tão pouca força que praticamente desaparecem na página.

O desaparecimento de Gaza é representado pelo modo como os escombros do prédio, nas primeiras duas páginas, se convertem em quadros vazios nas últimas. Contudo, não se trata

apenas de uma ausência de figuras, mas de um vazio tornado visível na página pelo desenho do requadro. Conforme Chute, nos quadrinhos, os enquadramentos são desenhados à mão; desse modo, o gesto de enquadrar o vazio torna essa ausência um algo tangível, um elemento gráfico do quadrinho. Essa articulação entre presença e ausência está relacionada ao próprio conteúdo desse relato, no qual a artista se imagina em seus questionamentos direcionados aos escombros, em situações de também desaparecer em meio à destruição da cidade.

O modo como a ausência é representada graficamente por Nakhala fica ainda mais evidente no último quadro dessa sequência. Nele, não somente o quadro está vazio como também as linhas que o contornam e o texto parecem estar desaparecendo. Ao fazer com que também as linhas do requadro sumam, como se fossem o último rastro remanescente do desastre, a artista imprime sobre a página a sensação de urgência e sua condição de sobrevivente frente a iminência de seu próprio desaparecimento. A leitura dessa passagem nos revela a necessidade de pensar a materialidade, a forma e o conteúdo como elementos intrincados no testemunho em formato de histórias em quadrinhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo buscou-se compreender como o testemunho, enquanto gesto paradoxal situado entre a impossibilidade e a necessidade de narrar, encontra nos quadrinhos não apenas um meio de representação, mas uma forma própria de inscrição. A partir do diálogo entre teorias do trauma, da imagem e da linguagem dos quadrinhos, procuramos mostrar como o testemunho gráfico materializa visualmente aquilo que, no testemunho oral, aparece como hesitação e silêncio. No testemunho em quadrinhos, portanto, o passado não é apenas evocado, mas tensionado e reinscrito pela sua forma.

A leitura realizada por *Diary of a human animal* ilustra esse debate teórico. No traço urgente de Amal Al Nakhala, em seu desenho errático e impressionista, vê-se a presentificação material de uma experiência-limite. Evocando as teorias mobilizadas na seção anterior, nota-se que seus registros não funcionam apenas como relatos sobre a violência vivida em Gaza, mas como objetos que carregam, em sua própria forma, os sinais da catástrofe. Nessas imagens, mais do que representar o trauma, a artista o inscreve visualmente. O diário em

quadrinhos, como corpo físico, torna-se sobrevivente junto da autora, testemunhando não só o conteúdo narrado, mas o próprio ato de narrar em condições extremas.

Este trabalho, no fim, apresenta uma tentativa de apresentar algumas teorias que relacionam trauma, testemunho e quadrinhos, ainda pouco debatidas no Brasil. Propomos também refletir sobre a possibilidade de se pensar o quadrinho enquanto um testemunho gráfico. Estas reflexões devem ser consideradas ainda como passos iniciais de uma pesquisa maior. Expandir as reflexões sobre imagem gráfica e presença, especificidades do testemunho gráfico, assim como elaborar métodos analíticos que podem ser aplicados a esse tipo de conteúdo, são questões ainda em aberto a serem investigadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008. Trad.: Selvino J. Assmann.

ASSMANN, Aleida. History, memory, and the genre of testimony. **Poetics today**, v. 27, n. 2, p. 261-273, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Org. e Trad.: Adalberto Mullller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience**: Trauma, narrative, and history. Ithaca, NY: JHU press, 2016.

CHUTE, Hillary L. **Disaster Drawn**: visual witness, comic, and documentary form. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos: Harvard University Press, 2016.

DAVIES, Dominic; RIFKIND, Candida (Org.). **Documenting trauma in comics**: Traumatic pasts, embodied histories, and graphic reportage. London: Palgrave Macmillan, 2020. p. 1-26.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020. Trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo.

HIRSCH, Marianne. Family pictures: Maus, mourning, and post-memory. **Discourse**, v. 15, n. 2, p. 3-29, 1992.

HOCHBERG, Gil Z. **Visual occupations**: Violence and visibility in a conflict zone. Durham and London: Duke University Press, 2015.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014. Trad.: Vera Ribeiro.

LAUB, Dori. An event without a witness: Truth, testimony and survival. *In*: FELMAN, Shoshana. **Testimony**: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. Abingdon: Routledge, 2013. p. 75-92.

MICKWITZ, Nina. **Documentary comics**: Graphic truth-telling in a skeptical age. Basingstoke, Hampshire: Springer, 2016.

MUANIS, Felipe. Entre imagem e texto: o testemunho gráfico como olhar do ilustrador-testemunha. **Revista VIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, v. 23, n. 1, p. 187-204, 2024.

NAKHALA, Amal Al. Diary of a human animal. *In*: AL-SAADI, Yazan *et al.* (Org.). Cartoonist for Palestine. Crucial Comix, 2024.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Brasília: Ministério da Educação, 1966.

ROTHBERG, Michael. **Traumatic realism**: The demands of Holocaust representation. Minnesota Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000.

SACCO, Joe. **Notas sobre Gaza**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010. Trad.: Alexandre Boide.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Metamorfoses-Revista de Estudos Literários Luso-AfroBrasileiros**, v. 10, n. 2, p. 176-203, 2010.

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

SULEIMAN, Susan. **Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. Trad.: Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira.

WIERVIOKA, Anette. **The era of the witness**. Nova Iorque, Estados Unidos: Cornell University Press, 2006.

Sobre o autor:

Raphael Domingos de Ávila

Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.
https://orcid.org/0009-0003-4982-9960 • raphaeldomingosrevisao@gmail.com

Christina Ferraz Musse

Doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
https://orcid.org/0000-0002-1172-5993 • christina.musse@ufjf.br

Conflito de Interesse

Os autores declararam não haver conflito de interesses.

Verificação de Plágio

A revista mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como Turnitin.

Editores convidados

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro
Lielson Zeni
Valter do Carmo Moreira

Editor - chefe

Régis Augustus Bars Closel

Como citar este artigo

ÁVILA, R. D.; MUSSE, C. F. Testemunho gráfico e rastro visual: os diários em quadrinhos de Amal Al Nakhala. **Letras**, v. 35, n. 74, e95194, 2026. DOI: 10.5902/2316882X95194. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/95194. Acesso em: XX/XX/XXXX