



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO

A Reportagem Gráfico-Sequencial de Joe Sacco
Um Olhar Sobre Safe Area Goražde

Ariel Lara de Oliveira

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

A reportagem gráfico-sequencial de Joe Sacco
Um olhar sobre *Safe Area Gorazde*

Ariel Lara de Oliveira

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Comunicação Social,
habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof^a Dr^a Ana Cláudia Gruszynski

Porto Alegre
2011

*Deve haver algo nos livros ilustrados que faz
com que os desenhos se transformem no
'instante seguinte' sem que ninguém perceba.
Yukio Mishima*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ana, minha orientadora, que me deu a idéia de escrever sobre quadrinhos.

Agradeço ao pessoal do LEAD – Laboratório Eletrônico de Arte & Design – da FABICO, pela colaboração e pelo apoio.

Agradeço à família e aos amigos, por terem me aguentado e ajudado durante o processo.

RESUMO

Este estudo aborda a utilização da arte sequencial como meio para produção de grandes reportagens. Objetiva perceber como a obra do repórter-quadrinista Joe Sacco se apropria de elementos dos quadrinhos e do jornalismo em seu trabalho. Para tanto, estuda conceitos de jornalismo e define gêneros deste campo. Similarmente, identifica aspectos dos quadrinhos e aborda gêneros deste outro campo. Analisa, então, a obra *Safe Area Goražde*, buscando identificar e discutir como características dos dois campos a constituem. Percebe duas narrativas diferentes, uma a do repórter-quadrinista fazendo a pesquisa para a obra, outra a da cidade de Goražde na guerra da Bósnia, através de depoimentos e fontes oficiais. Conclui que Sacco une elementos e objetivos próximos específicos dos gêneros livro-reportagem e *graphic novel*.

Palavras-chave: Jornalismo; Quadrinhos; Livro-reportagem; *Graphic novel*; Joe Sacco.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 – A) Dois quadros com requadro e um sem; B) Dois quadros sem requadro; C) Dois quadros com requadro sem calha; D) Quadros com requadro e com calha; E) Quadros sem requadro e com calha; F) A imagem do quadro extrapolando o requadro. (Fonte: McCLOUD, 2006)..... 30
- FIGURA 2 – A) Balão de fala; B) Balão de pensamento com texto; C) Balão de pensamento com imagem; D) Balão de grito; E) Balão sem contorno; F) Balão contendo onomatopeia; G) Onomatopeia junto à origem do som; H) Onomatopeias soltas; I) Recordatório junto do requadro; J) Recordatório solto no quadro; K) Recordatórios tomando o lugar de quadros; L) Recordatório sem contorno em quadro sem requadro; M) Recordatório extrapolando requadros, agindo em mais de um quadro. (Fonte: McCLOUD, 2006)..... 31
- FIGURA 3 – A) Linhas de movimento; B) Linha de direção; C) Linha representando fumaça; D) Linhas representando explosão; E) Gota de suor única na testa, e gotas de suor em conjunto, representando aflição ou nervosismo; F) Linhas de movimento representando tremedeiras e gotas de suor representando esforço; G) Linhas de destaque para a mudança de expressão (e onomatopéia conceitual na forma de ponto de interrogação); I) Linhas de presença; J) Linhas de ausência; K) Linhas representando luz. (Fonte: McCLOUD, 2006) 32
- FIGURA 4 - Trecho de descontração, com personagens mais caricatos. Sacco aparece de óculos, no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.56)..... 46
- FIGURA 5 - Exemplos de cenas sobrepostas no mesmo quadro e de vários personagens aparecendo juntos. Sacco aparece na mesa, no quarto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.75).. 46
- FIGURA 6 - Personagens caricatos e presença de gotas de suor, de bebida e fumaça. Note os cigarros flutuantes na boca dos personagens. Sacco aparece no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.8)..... 46
- FIGURA 7 - Tipografia evidencia fala cantada. O halo de luz hachureado é um elemento de destaque para o personagem que canta. Sacco aparece no primeiro e quarto quadros. (Fonte: SACCO, 2002, p.102)..... 47
- FIGURA 8 - Recordatórios pequenos e com texto fragmentado. Presença de linhas de fumaça e bom uso do contraste de claro e escuro. Sacco aparece no oitavo quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.54)..... 47
- FIGURA 9 - Trecho profissional. Traço mais sério, com menos exageros caricaturais. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.107) 48

FIGURA 10 - Diagramação dos quadros aparece mais regular, com alguns recordatórios alinhados ao quadro ou ao requadro. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.98)	48
FIGURA 11 - Primeiros quadros fechados no entrevistado, quarto quadro aberto para uma cena maior. Quinto e sexto quadro não mostram entrevistas. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.106)	48
FIGURA 12 - Recordatórios maiores, quadros mais regulares. Sacco aparece entrevistando no segundo quadro, visão de Sacco no terceiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.155)	48
FIGURA 13 - Entrevistado interage com Sacco através do recordatório. Visão de Sacco nos primeiros quadro, Sacco aparece no quinto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.125)	48
FIGURA 14 - Sacco chama uma convidada para um canto durante uma festa para uma entrevista. Aparecem, no terceiro e quinto quadros, imagens do que ela relata. (Fonte: SACCO, 2002, p.150-151)	49
FIGURA 15 - A entrevista segue e Sacco fecha o quadro na entrevistada, só voltando à festa na página seguinte, mostrando os dois no canto do primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.152-153)	49
FIGURA 16 - A organização dos quadros lembra a diagramação de um jornal, com um grande título servindo de manchete, balões com depoimentos, de matérias e imagens dos entrevistados, de fotos. (Fonte: SACCO, 2002, p.160-161)	51
FIGURA 17 - As margens e calhas aparecem em preto nos trechos da “História de Gorazde”. Sacco não aparece. (Fonte: SACCO, 2002, p.87)	52
FIGURA 18 - Os quadros agora passam a ser completamente regulares, com recordatórios alinhados ao quadro. Sacco não aparece, mas vemos o balão com a sua voz. (Fonte: SACCO, 2002, p.136)	52
FIGURA 19 - A crueza das imagens relatadas pelo médico é contrastada pela diagramação racional e simétrica. Os recordatórios perpassam os três quadros de cada linha. (Fonte: SACCO, 2002, p.181)	52
FIGURA 20 - Vê-se, nos recordatórios do primeiro, sétimo e oitavo quadros, o nome do entrevistado-narrador em maiúsculas. (Fonte: SACCO, 2002, p.82)	53
FIGURA 21 - Os quadros fecham no rosto do entrevistado para evidenciar o processo da entrevista, mas abrem para ilustrar o que, no recordatório, a voz do entrevistado narra. (Fonte: SACCO, 2002, p.111)	53
FIGURA 22 - Relato inicial do capítulo, seguindo o modelo de <i>fact story</i> . (Fonte: SACCO, 2002, p.163)	54
FIGURA 23 - Na sequência, o relato segue a ação, no modelo <i>action story</i> . (Fonte: SACCO, 2002, p.163)	54
FIGURA 24 - Contextualização do conflito anterior com fontes oficiais, <i>quote story</i> . (Fonte: SACCO, 2002, p.164)	54
FIGURA 25 - Três exemplos de fotos tiradas por Sacco ao lado do desenho do autor baseado. (Fonte: SACCO, 2002, s/nº)	55

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Características da notícia e da reportagem. (Fonte: CORRÊA in PENA, 2005, p.73)	22
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 JORNALISMO: FUNÇÕES, VALORES E ESPECIFICIDADES NARRATIVAS	16
2.1 Princípios que orientam a práxis profissional	18
2.2 Os Valores-notícia.....	19
2.3 Da notícia à reportagem.....	20
2.3.1. O livro-reportagem.....	23
3 QUADRINHOS: NARRATIVA GRÁFICO-SEQUENCIAL	26
3.1 Elementos dos quadrinhos.....	28
3.1.1. Transições entre quadros	33
3.2 Tipos de quadrinhos.....	34
3.2.1. <i>Graphic novel</i> e a não-ficção.....	37
4 <i>SAFE AREA GORAŽDE</i> : REPORTAGEM EM QUADRINHOS.....	39
4.1 Sobre Joe Sacco.....	39
4.2 As reportagens de Joe Sacco.....	41
4.3 A “História de Sacco”	44
4.4 A “História de Goražde”	51
4.5 A subjetividade autoral.....	54
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
6 REFERÊNCIAS	60
ANEXOS.....	62

1 INTRODUÇÃO

O campo do jornalismo é muito versátil. Constitui-se de gêneros variados, que podem aparecer nas mais diversas mídias, nos mais diferentes suportes, conformando distintos discursos. Um gênero jornalístico como a notícia pode aparecer em um jornal, em uma revista, na televisão, no rádio, em um portal na internet. Tendo sido escrita sobre o mesmo acontecimento e, digamos, pela mesma pessoa, ainda assim, essa seria diferente em cada um dos meios, embora fosse, essencialmente, a mesma notícia. Pois cada mídia tem o seu modo de fazer específico, com convenções, padrões e modelos próprios, suas vantagens e desvantagens.

E o jornalismo vem historicamente se apropriando de cada novo meio, mesclando seus princípios e práticas com as possibilidades oferecidas pelas tecnologias de informação. Foi assim com a imprensa, com revistas semanais, com os jornais diários, com o rádio, com a televisão, com *blogs*, com portais na internet. Estranhamente, só não com os quadrinhos¹, que na forma como conhecemos hoje, nasceram no e com o jornal. É apenas com a publicação de Palestina, de Joe Sacco, em 1992, que se começa a falar em jornalismo em quadrinhos, ou *comics journalism*.

Desde que as tecnologias de reprodução permitiram, as imagens passaram circular nos meios impressos. Desenhos e ilustrações, xilogravuras feitas a partir de fotografias, e, mais tarde, as próprias fotografias reproduzidas a partir de retículas². Ainda assim, apenas mais de um século depois da obra de Töpffer (considerada por muitos os primeiros quadrinhos) é que há a união conceitual do jornalismo e dos quadrinhos.

¹ A ideia dos quadrinhos como meio será discutida no capítulo 2.

² Retículas são matrizes de pequenos pontos através das quais se imprime imagens em diversos processos gráficos.

Talvez porque a aspirada objetividade jornalística – no fundo, nada mais que uma aspiração, pois havendo um autor, não pode haver objetividade – pareça maculada quando transplantada para um meio tido como tão superficial e voltado ao entretenimento como os quadrinhos. Afinal, historicamente – por motivos que têm a ver com o uso e a temática normalmente associados a eles – os quadrinhos têm sido considerados como uma coisa menor, sem importância, inclusive pelos próprios quadrinistas. Sempre foram destinados ou a crianças e jovens ou ao humor. Foi Will Eisner, quadrinista e primeiro teórico dos quadrinhos, o primeiro a defender que aquilo tinha um potencial maior, tanto artístico como literário – cunhando o termo arte sequencial –, no que foi ignorado por seus colegas durante grande parte de sua carreira. Diz ele:

A configuração dos quadrinhos apresenta uma montagem de palavra e imagem, e o leitor precisa, então, exercitar tanto suas habilidades interpretativas visuais como as verbais. As regências da arte (como perspectiva, simetria, linha) e as regências da literatura (como gramática, enredo e sintaxe) se sobrepõem mutuamente. A leitura de uma *graphic novel* é um ato tanto de percepção estética como de busca intelectual. (EISNER, 2008, p.2)

A aceitação de Joe Sacco como jornalista-quadrinista não veio do vazio. A arte sequencial percorreu um longo caminho de aceitação, desde a luta de Will Eisner contra todos os seus colegas contra esse estigma de arte menor. Apenas em 1978, com o lançamento de *Um Contrato com Deus*, o artista conseguiu iniciar a revolução que tanto achava necessária. Eisner chamou sua criação de *graphic novel* (romance gráfico), pois embora fosse um livro em quadrinhos (*comic book*, em inglês), chamá-la assim passaria a idéia de ser um gibi, e viria junto com todo esse estigma, dando uma idéia errada da profundidade da obra. Scott McCloud, também quadrinista e seguidor de Eisner na teorização do campo, explica que “*Um Contrato com Deus* era uma obra séria, baseada na experiência de vida de Will, constituindo uma exploração sincera do potencial narrativo das histórias em quadrinhos” (MCCLOUD, 2000, p.28).

McCloud (2006, p.28) aponta ainda que o termo *graphic novel* ganhou importância e *status*, e que logo no ano seguinte algumas obras similares que exploravam as possibilidades de histórias mais extensas e profundas foram lançadas. No entanto, o autor aponta também que a fama do termo fez com que ele fosse usado pelas grandes editoras para lançar coletâneas de histórias já existentes e não inovadoras em formato de livro.

Ainda assim, a *graphic novel* seguiu sendo feita por quadrinistas que queriam experimentar histórias mais longas e temas mais adultos, seja por artistas *underground* – que em certa medida já faziam algo diferente antes – ou por contratados das grandes editoras - que

passaram a exigir mais liberdade autoral –, sem contar o próprio Will Eisner, que seguiu publicando o gênero até sua morte em 2005. Assim é que durante a década de 1980 surgem diversos romances gráficos, comerciais ou alternativos, de grande valor e influência.

Entre eles, se destaca *Maus*, de Art Spiegelman. O romance gráfico – e autobiográfico – conta a história do judeu Vladek, pai do autor, tentando sobreviver durante a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, conta a história da relação de Art com o pai, através das entrevistas que fazia com ele para a obra. Apesar do tema forte, Spiegelman retrata os seres humanos como animais (judeus-ratos, poloneses-porcos, alemães-gatos). Inicialmente serializada, a obra completa foi reunida em dois tomos, um em 1986 e outro em 1991. O contraste entre o peso da história e a leveza do desenho, o forte traço *underground*, os saltos temporais, a metalinguagem e as metáforas fizeram de *Maus* o primeiro – e único, até hoje – romance gráfico a ganhar um prêmio Pulitzer, o maior prêmio do jornalismo estadunidense.

É nesse contexto que se insere a obra de Joe Sacco. Um estudante de jornalismo que cresceu lendo quadrinhos cujo público-alvo não era infantil, quadrinhos que, além de toda uma complexidade e variedade artística – toda a cena alternativa do fim dos anos 1970, início dos 80 –, tinham força também no roteiro, levantavam questões sociais maiores que a obra em si. Sacco é de uma geração que nunca compartilhou do estigma negativo dos quadrinhos, que cresceu conhecendo quadrinhos como arte sequencial. Logo, estudando jornalismo e publicando revistas independentes de quadrinhos, parece natural que ele tenha juntado seus dois campos de interesse.

Questões sobre se ele foi ou não o primeiro jornalista-quadrinista sempre são levantadas. Afinal, desde o séc. XIX a imprensa se utiliza de ilustrações sequenciais nos mais diversos meios e para os mais diversos fins. Seja para comentar, ironizar, entreter, criticar, satirizar ou simplesmente retratar, os quadrinhos sempre estiveram presentes nos jornais. Charges, cartuns, tirinhas, reportagens ilustradas (MOYA, 1993 e DUTRA, 2003, destacam as de Angelo Agostini, ítalo-brasileiro pioneiro dos quadrinhos), fotorreportagens e caricaturas sempre foram conhecidas dos leitores de jornais e revistas. E nunca foram chamadas de jornalismo em quadrinhos. Por um lado, nem tudo o que está no jornal é jornalismo e tirinhas cômicas certamente não o são; por outro lado, uma charge pode ter a força crítica e o mesmo peso de um editorial, e é, segundo alguns autores, um gênero jornalístico (BELTRÃO, in MELO, 1994, a chama de opinião ilustrada; o próprio Melo, de caricatura; CHAPARRO, 2000, inclui tanto o termo charge como caricatura). Esta, no entanto, mesmo que utilize parte

da linguagem quadrinística, não é considerada como quadrinho, por se dar em apenas um quadro.

Independente disso, o termo “jornalismo em quadrinhos” só passa a ser utilizado quando Sacco faz seu livro-reportagem em quadrinhos. É importante diferenciar alguns conceitos. Jornalismo em quadrinhos é um termo genérico, está na mesma categoria que telejornalismo ou jornalismo impresso. Não é, como argumenta Juscelino de Souza Júnior, um gênero jornalístico:

A introdução da prática jornalística não cria novos gêneros e, ainda menos, uma nova forma de expressão. As HQs simplesmente conseguem comportar alguns gêneros tradicionais do jornalismo impresso, adaptando-os à nova mídia e utilizando-se de sua linguagem e potencialidades. (SOUZA JR., 2010, p.23)

Logo, dizer que Sacco, um jornalista E quadrinista, faz jornalismo em quadrinhos, embora correto, soa tão redundante quanto dizer que um jornalista faz jornalismo ou que um quadrinista faz quadrinhos. É um termo inespecífico, e nenhuma pessoa, como afirma Antônio Aristides Dutra (2002, p.14) “jamais dirá que está lendo um jornalismo”. Ele classifica a obra de Joe Sacco como “livro-reportagem em quadrinhos”, e essa definição parece ser a mais apropriada, pois de fato Sacco faz jornalismo do gênero grande reportagem, tendo como mídia os quadrinhos e como suporte o livro.

No entanto, essa é uma classificação jornalística da obra de Joe Sacco. Ela também pode ser classificada de outra maneira, dentro do campo dos quadrinhos. Podemos classificar a obra dele como pertencente ao gênero *graphic novel* jornalística. Mas na verdade são dois lados da mesma moeda, duas maneiras diferentes de se olhar um mesmo objeto que pertence a dois campos diferentes.

Os autores a que tive acesso que já trataram de Joe Sacco abordam suas reportagens gráfico-sequenciais apenas por um dos ângulos possíveis ou, na melhor das hipóteses, favorecendo ou a abordagem jornalística ou a quadrinística. É uma escolha do autor quanto a qual campo define melhor o objeto, e dentro de suas abordagens, é uma maneira válida de se ver o problema. No entanto, acredito que não seja uma escolha necessária. Pode-se analisar o objeto utilizando conceitos jornalísticos e quadrinísticos, tendo uma avaliação que esteja em sintonia com uma obra pertencente a dois campos. Essa natureza interdisciplinar parece ser melhor representada com uma análise que também se baseie em dois campos.

Nisso, Aristides Dutra (2002), dos trabalhos lidos em uma pesquisa bibliográfica preliminar, se sai melhor, utilizando referências da teoria quadrinística quando possível (a bibliografia da área deixa a desejar), e partindo para perspectivas “estrangeiras” (como

semiologia, cinema, arte e comunicação) quando necessário. Ele tenta demonstrar como a linguagem quadrinística funciona para transmitir um conteúdo jornalístico. Assim, acaba confirmando que os quadrinhos têm validade para serem utilizados como meio para reportagens, analisando o resultado que os recursos técnicos e formais dos quadrinhos têm alcançado, através, entre outros, mas principalmente, de passagens de dois livros de Joe Sacco. Além disso, Dutra defende que outras obras – entre elas *Maus* e inclusive fotorreportagens – sejam consideradas jornalismo em quadrinhos.

Juscelino de Souza Júnior (2010) utiliza a análise de discurso e as idéias de Michel Foucault, para buscar as características da linguagem do jornalismo em quadrinhos na obra de Joe Sacco. Focando sua discussão mais no jornalismo do que na arte sequencial, Souza Júnior se utiliza da teoria jornalística, com conceitos da arte e do cinema, trazendo muito pouco da teoria de quadrinhos, que aparece mais para situar o objeto historicamente. O autor avalia como a linguagem gráfico-sequencial se adapta para abarcar eficientemente a narrativa jornalística, mas ignora o caminho contrário. Além disso, tenta aproximar a linguagem do jornalismo em quadrinhos com elementos do documentário audiovisual para separá-la de comparações com o *new journalism* ou o jornalismo gonzo.

Diversos outros trabalhos tratam do livro-reportagem Palestina, que no Brasil foi dividido em duas partes: Uma nação Ocupada e Na faixa de Gaza. O trabalho de Diego de Lima (2002), por exemplo, tenta mostrar como as linguagens jornalística e quadrinística evoluíram para se adaptarem uma à outra, analisando a validade da arte sequencial como veículo jornalístico. Em um trabalho de abordagem semelhante, Márcio Ramos Luiz (2005) insere Joe Sacco em um histórico de *graphic novels* não-ficcionais para depois fazer uma análise comparativa de Palestina com o gênero jornalístico da grande-reportagem, tentando assim validar o livro como jornalismo. Um artigo de Ana Paula Oliveira e Mateus Yuri Passos (2009) objetiva a validação dos quadrinhos como reportagem jornalística através da inserção dos trabalhos de Joe Sacco na corrente do Jornalismo Literário, o que, segundo Souza Júnior (2010, p.50) é uma tendência em trabalhos acadêmicos.

Neste trabalho irei analisar a obra de Joe Sacco tendo em vista os dois campos em que ela se insere. O objetivo aqui é perceber como ele trabalha conceitos das duas áreas em conjunto e onde essa junção aparece. Para isso, irei, no segundo capítulo, conceitualizar o jornalismo como campo, para depois estudar o gênero jornalístico em que Sacco se insere – a reportagem, e mais especificamente o livro-reportagem –, identificando suas características principais. No terceiro capítulo, passarei aos quadrinhos, num mesmo percurso: conceitualizar

o campo para depois procurar as características principais do gênero quadrinístico da *graphic novel*, em que Sacco também se coloca. No quarto capítulo, partirei para a análise da obra de Sacco, vendo onde os elementos dessas duas áreas aparecem na obra *Safe Area Goražde*, considerada por muitos o melhor trabalho do autor, percebendo como funcionam em conjunto e o resultado dessa junção no total da obra.

Safe Area Goražde foi escolhido como objeto por três motivos. O primeiro é que, dos poucos trabalhos sobre Joe Sacco, todos analisam Palestina, por ser a primeira reportagem em quadrinhos, desencadeadora de todo o movimento posterior. Logo, pareceu mais interessante utilizar outra obra. O segundo, talvez consequência do primeiro, é que Sacco ainda não tinha por completo estabelecido seu estilo em Palestina, e vemos algumas alterações na linguagem deste para *Safe Area Goražde*, seu segundo trabalho, inclusive em sua publicação (Sacco, depois de notar que Palestina vendera mais em um tomo único do que como gibi serializado, passou a lançar suas reportagens gráficas diretamente em formato de livro). O terceiro, talvez consequência dos anteriores, é que *Safe Area Goražde* é uma obra com um modo de produção melhor estabelecido, percebe-se um domínio maior tanto do fazer jornalístico como do fazer quadrinístico, resultando em alguns elementos narrativos que a tornam mais interessante para análise.

Como leitor e entusiasta dos quadrinhos e estudante de jornalismo, é desnecessário explicar o apreço que tenho pela obra de Joe Sacco. Sua imensa habilidade nos diversos campos envolvidos na produção de uma reportagem gráfico-sequencial deixa claro o porquê de ele ser considerado o criador do jornalismo em quadrinhos. Desenhista, roteirista, diagramador, entrevistador, investigador, fotógrafo; Sacco é completo como jornalista e como quadrinista. Tirando o jornalismo de suas obras, teríamos uma ótima *graphic novel*; tirando os quadrinhos, teríamos uma ótima reportagem.

Na busca de bibliografia que desse base ao projeto, percebi que o campo dos quadrinhos ainda é muito pouco estudado por si só, academicamente. Existem trabalhos analisando quadrinhos através de outras áreas, como a política, sociologia ou a pedagogia. Mas são raros trabalhos que estudem os quadrinhos pelos quadrinhos, tentando perceber seus elementos e processos por si só. Essa lacuna bibliográfica é prejudicial para a área, e este trabalho tenta colaborar com a construção desse campo de estudo.

Além disso, desde a publicação de *Palestine*, em 1995 (e até antes disso, com *Maus* de Art Spiegelman e trabalhos jornalístico-sequenciais menores do próprio Sacco e de outros), diversos outros trabalhos em quadrinhos vêm sendo feitos em jornalisticamente, em

coletâneas, serializados, ou mesmo em revistas e jornais, que começaram a tentar incorporar essa nova forma de se fazer jornalismo, mostrando um interesse do mercado na área.

Por ser Joe Sacco o fundador e o maior representante do movimento, admirado tanto por jornalistas quanto por quadrinistas, e mesmo por pessoas de outras áreas, um estudo sobre ele pode aumentar o interesse de profissionais e estudantes pelo jornalismo em quadrinhos.

2 JORNALISMO: FUNÇÕES, VALORES E ESPECIFICIDADES NARRATIVAS

O jornalismo é, antes de tudo, uma atividade coletiva de comunicação. Deve-se começar por aí, pois é a função mais básica atividade, informar, sendo difícil entendê-la fora do âmbito da comunicação. Mas o jornalismo não comunica qualquer tipo de informação. No presente capítulo trato de sistematizar elementos essenciais ao campo de modo a estabelecer as bases teóricas a partir das qual analisarei o trabalho de Joe Sacco sob a perspectiva do jornalismo.

Pena (2006) vê o jornalismo como uma consequência direta do medo humano do desconhecido, que nos leva a querer, ao mesmo tempo, informar-nos e informar os outros. O autor lembra Bill Kovach e Tom Rosentiel, que afirmam que relatos orais podem ser considerados como pré-jornalismo.

Traquina (2004, p.21) afirma que o jornalismo pode ser definido como um conjunto de estórias, lembrando que jornalistas inclusive se referem às notícias por estórias. “Os jornalistas vêem os acontecimentos como ‘estórias’ e as notícias são construídas como ‘estórias’, como narrativas, que não estão isoladas de ‘estórias’ e narrativas passadas”. A ideia do jornalismo, então, é comunicar estórias – versões da realidade – para outras pessoas, que, pelos mais diversos motivos – distância espacial ou temporal, por exemplo–, não teriam acesso a essas estórias de outra maneira.

É com a invenção da imprensa, no entanto, que o jornalismo nasce, embora diferente do que conhecemos hoje. Marcondes Filho (2000) divide o jornalismo em cinco épocas, e é só a partir da terceira fase –1830 a 1900, que o autor chama de Segundo Jornalismo – que passamos a ter uma imprensa de massa e o início da profissionalização dos jornalistas. O jornal passa a ser visto como uma empresa, com concorrência, veiculação de publicidade,

manchetes para chamar atenção. É também nessa época que se passa a ter menos textos opinativos e mais informativos, com a criação da reportagem.

No entanto, o tom político, crítico e social do Primeiro Jornalismo apresentado por Marcondes Filho (2000) não foi deixado de lado. A ideia de que o jornalismo é imprescindível a uma sociedade democrática, um serviço público e social nunca foi abandonada pelos profissionais. Traquina (2004) afirma que essa característica ideológica faz parte da identidade profissional de um jornalista, junto com toda uma cultura profissional específica, e que entre as particularidades da profissão está a eterna luta contra a repressão e pela liberdade de imprensa, vinda da perspectiva democrática. O autor divide o jornalismo contemporâneo em dois polos: o primeiro, ideológico, contendo os jornalistas, vê o jornalismo como serviço público; o segundo, econômico, contendo os empresários de comunicação, o vê apenas como um negócio. Traquina (2008, p.78) destaca que com essa polaridade veio “a formação de um grupo profissional que reivindicam [sic] um monopólio do saber – precisamente o que é e como são construídas as notícias”.

Bucci (2000) tem uma visão similar à de Traquina, mas acredita que essa dualidade economia x ideologia deve ser equilibrada através da ética profissional. Para ele, o jornalismo deve dar mais importância à sua função social do que à sua função comercial, e é o pensamento ético que deve guiar o jornalista. De fato, muitos dos processos, das regras e das técnicas profissionais internalizadas pelos jornalistas estão diretamente relacionados à ética profissional, como a acuracidade da informação e busca da objetividade. Essas práticas, no entanto, não definem o profissional. Como ressalta Traquina: “o jornalismo é demasiadas vezes reduzido ao domínio técnico de uma linguagem e seus formatos, e os jornalistas reduzidos a meros empregados trabalhadores numa fábrica de notícias” (TRAQUINA, 2004, p.22). Para o autor, o jornalismo é uma atividade intelectual.

Afinal, o jornalista também é um mediador, numa vez que tem a função de recolher, selecionar e distribuir as informações com as quais o cidadão poderá exercer seus direitos democráticos. “As sociedades precisam da imprensa como uma espécie de agente fiscalizador” (BUCCI, 2000, p.175), um *watchdog* do poder público. No mundo, acontecem muitas coisas, nem todas interessam a todos, e muito menos cabem no espaço de um jornal. O que o jornalista aborda ou não acaba tornando o jornalismo um lugar de poder, incluído no triângulo da teoria democrática *jornalismo, poder público e opinião pública* (TRAQUINA, 2004, p.130).

Temos, portanto, algumas perspectivas distintas do jornalismo. Como atividade de comunicação, como identidade profissional, como polo ideológico, como polo econômico, como prática ética e como instrumento democrático.

2.1 Princípios que orientam a práxis profissional

Um dos conceitos mais importantes para o jornalismo é o da objetividade. Por muito tempo, o jornalismo se disse imparcial, neutro e objetivo. Hoje em dia, no entanto, já se reconhece a impossibilidade da objetividade jornalística (neutralidade e imparcialidade já completamente abandonados), de modo que o conceito consta na prática jornalística como um guia, uma constante tentativa de objetividade. Como constata Pena (2006, p.50) a objetividade não deve ser definida em oposição à subjetividade, pois ela surge não para negar uma subjetividade que é inerente ao ser humano, mas exatamente para reconhecer a inevitabilidade do subjetivo no jornalismo.

Os fatos e acontecimentos são de uma realidade tão complexa que nunca se pode apreendê-los objetivamente, pois os próprios fatos são subjetivos. Para relatar um acontecimento, jornalistas lidam com várias fontes, cada uma com seu interesse específico no que diz respeito a como tal acontecimento será retratado na imprensa. Uma consequência dessa busca pela objetividade é a própria divisão, no meio profissional, entre textos opinativos, fortemente subjetivos, e os informativos, que tem a objetividade como guia. A objetividade age como um escudo dos jornalistas. Traquina (2004) aponta que há motivos éticos, profissionais e comerciais por trás da objetividade, ligando-a ao conceito de credibilidade.

Assim, a objetividade no jornalismo não é a negação da subjetividade, mas uma série de procedimentos que os membros da comunidade interpretativa utilizam para assegurar uma credibilidade como parte não-interessada e se protegerem contra eventuais críticas ao seu trabalho. (TRAQUINA, 2004, p.139)

Outro conceito importante para os jornalistas é o da verificação fatural. As informações de um jornalista devem sempre ser precisas e honestas (na busca da objetividade), e para tanto, cada informação recebida de uma fonte ou recolhida em um banco de dados deve ser confirmada, para que nunca haja erros. A verdade é um fator central no jornalismo. Valores como o rigor, a exatidão e a honestidade estão também, segundo Traquina (2004), ligados intimamente com o fazer jornalístico.

O fazer jornalístico também depende da liberdade, tanto a liberdade de imprensa quanto a liberdade da imprensa. O jornalista sempre deve lutar contra a censura, dentro e fora das redações, e contra qualquer outra tentativa de limitar essa liberdade. Outros valores da comunidade interpretativa jornalística, ainda segundo Traquina (2004), são a independência e a autonomia em relação a outros agentes sociais, todos conceitos muito intimamente interligados.

Todos esses aspectos estão de uma forma ou outra ligados à credibilidade que o jornalista tem perante o público. Ela é o maior bem do jornalista, a mais antiga preocupação profissional e ética. Essa preocupação gera práticas jornalísticas – das quais os conceitos anteriores são exemplos – que visam, acima de tudo, construir e manter a credibilidade do jornalista (do jornalismo como um todo). Entretanto, nos dias de hoje, o cuidado com a credibilidade também envolve uma preocupação comercial. A empresa jornalística que perde a credibilidade vai vender menos jornais, perdendo público para a concorrência. Como afirma Bucci (2000, p.73) “Numa sociedade em que a informação jornalística, além de um direito do cidadão, circula também como mercadoria, seria ingenuidade supor que a credibilidade não fosse fator de lucro”.

Conceitos como o furo, uma notícia exclusiva, relevante e o mais atual possível, por exemplo, se justificam muito mais por questões comerciais (o furo é dado *na concorrência*) do que por questões éticas ou profissionais. Assim, é difícil dividir os motivos de certos processos jornalísticos entre os polos ideológico e econômico de Traquina (2004), pois embora eles muitas vezes se conflitem, não deixam nunca de trabalhar em conjunto.

2.2 Os Valores-notícia

Pena (2006) salienta que há um excesso de fatos que chegam diariamente ao conhecimento dos jornalistas. Como já se afirmou, nem todos esses fatos interessam ao público, e poucos deles cabem em um jornal. Sendo o jornalista um mediador entre os acontecimentos e o público, faz parte de suas atribuições escolher sobre quais fatos escrever. Que critérios se usam para escolher os fatos que serão veiculados (e também para escolher os que não serão)? O autor considera essa a questão mais importante da teoria do jornalismo. Ele conclui que os jornalistas têm uma cultura própria para fazer essa seleção, e cita o conceito de noticiabilidade do teórico italiano Mauro Wolf, que tentou sistematizar esses critérios de

seleção. A noticiabilidade é a capacidade que um fato tem ou não de virar notícia, e é medida pelos valores-notícia.

Wolf (2006), um dos primeiros teóricos a estudar os valores-notícia, identificou e explicitou a presença deles no processo de seleção e no de construção da notícia. O valor-notícia define não só a escolha de um acontecimento para ser relatado, mas também a maneira como esse relato será construído. Para Traquina, o jornalista escolhe e constrói sua notícia através desses valores, mas não racionalmente; eles seriam princípios internalizados apreendidos com a identidade cultural da comunidade jornalística.

Traquina (2008) então enumera seus valores-notícia. Os de seleção são divididos em substantivos e contextuais. Os substantivos envolvem uma avaliação direta do acontecimento em si quanto à sua importância, estando intimamente ligados com o interesse do público. São eles: morte, notoriedade, proximidade, relevância, novidade, atualidade, notabilidade, surpresa, conflito, infração e escândalo. Já os contextuais envolvem o contexto de construção da notícia, e estão mais ligados ao mundo do jornalismo do que ao acontecimento em si. São eles: disponibilidade, visualidade, equilíbrio, concorrência, exclusividade e dia noticioso. Os valores-notícia de construção indicam os elementos do acontecimento que merecem ser incluídos na elaboração da notícia. Entre eles está a personalização, a dramatização, a simplificação, a amplificação.

Traquina (2008) aponta ainda que outros critérios trabalham em conjunto com os valores-notícia, mais ligados com a organização jornalística. Seriam eles: a política editorial, as rotinas jornalísticas, a produtividade e a administração da organização. Todos esses critérios estão mais relacionados com o polo econômico, partindo do pressuposto do jornalismo como negócio, e mostram uma maior preocupação com a parte comercial da empresa jornalística.

2.3 Da notícia à reportagem

Já foi dito que notícia é tudo aquilo que se entenda como tal. Por mais correta (ainda que ironicamente redundante) que essa frase seja, ela não é o suficiente para se definir o conceito de notícia, o que, graças à diversidade do jornalismo, não é uma tarefa simples.

Traquina (2004) define a notícia se utilizando do termo “estória”, afirmando que notícias são estórias da realidade, versões que ajudam a construir uma realidade. Nesse

sentido, a notícia é todo acontecimento que tenha sido escolhido, visto e relatado por um jornalista.

Enquanto gênero jornalístico, Sousa (2005) define notícia por um pequeno enunciado reportativo, um discurso sobre um ou vários acontecimentos recentes, ou o desenvolvimento e atualização deles, acrescentando que é o gênero básico do jornalismo. Para o autor, não podemos estabelecer fronteiras para a notícia, devido à grande possibilidade de mescla com outros gêneros – principalmente, mas não apenas – com a entrevista e a reportagem.

Sodré e Ferrari (1986, p.17) destacam que “à notícia cabe a função essencial de assinalar os acontecimentos, ou seja, tornar *público* um *fato* (que implica em algum gênero de ação), através de uma *informação* (onde se relata a ação em termos compreensíveis)”. Para eles, o discurso nos meios de comunicação se articula de quatro modos diferentes: anunciar, enunciar, pronunciar e denunciar.

Já Lage (2001) define a notícia no jornalismo moderno como o relato de uma série de fatos a partir do mais importante ou interessante, aplicando a mesma lógica para os aspectos de cada fato. Para ele, a notícia “não se trata exatamente de narrar os acontecimentos, mas de expô-los.” (LAGE, 1998, p. 16).

Marques de Melo (1994) também utiliza o termo relato na conceitualização dos gêneros jornalísticos informativos. Diz ele:

A nota corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração, e por isso é mais frequente no rádio e na televisão. A notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela organização jornalística. Por sua vez, a entrevista é o relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade. (MELO, 1994, p.65)

A diferença entre a notícia e a reportagem não se trata apenas da extensão e, segundo Sousa (2005, p.169) “O tamanho da peça também não funciona como elemento distintivo válido”. Como Chaparro (2000, p.125) ressalta, enquanto a notícia é “o resumo informativo para a descrição jornalística de um facto relevante que se esgota em si mesmo”, a reportagem deve expandir esse conceito, “para desvendamentos e explicações que tornam mais ampla a atribuição de significados a acontecimentos ocorridos ou em processo de ocorrência”.

O professor João de Deus Corrêa (in PENA, 2005, p.73) propõe um quadro comparativo entre a notícia e a reportagem:

Notícia	Reportagem
a notícia apura fatos	a reportagem lida com assuntos sobre fatos
a notícia tem como referência a imparcialidade	a reportagem trabalha com o enfoque, a interpretação
a notícia opera em um movimento típico da indução (do particular para o geral)	a reportagem, com dedução (do geral, que é o tema, ao particular – os fatos)
a notícia atém-se à compreensão imediata dos dados essenciais	a reportagem converte fatos em assuntos, traz a repercussão, o desdobramento; aprofunda
a notícia independe da intenção do veículo (apesar de não ser imune a ela)	a reportagem é produto da intenção de passar uma “visão” interpretativa
a notícia trabalha muito com o singular (ela se dedica a cada caso que ocorre)	a reportagem focaliza a repetição, a abrangência (transforma vários fatos em tema)
a notícia relata formal e secamente – a pretexto de comunicar com imparcialidade	a reportagem procura envolver, usa a criatividade como recurso para seduzir o receptor
a notícia tem pauta centrada no essencial que recompõe um acontecimento	a reportagem trabalha com pauta mais complexa, pois aponta para causas, contextos, consequências, novas fontes

QUADRO 1 – Características da notícia e da reportagem. (Fonte: CORRÊA in PENA, 2005, p.73)

Lima (1993, p.23) nota ainda que a notícia segue fórmulas de construção que acabam simplificando o relato através das seis perguntas do *lead* (que, quem, quando, onde, como e por quê) e das três estruturas básicas de construção textual (as pirâmides invertida, normal e mista). O autor aponta que essa maneira de se construir um texto funciona melhor com o jornalismo informativo, cujo papel é informar e orientar de maneira rápida, clara e precisa, mas que obrigatoriamente fica muito presa aos fatos, não conseguindo fazer uma ligação entre eles. Para Lima (1993, p.25), a reportagem (que ele considera como jornalismo interpretativo) chega para suprir essa deficiência, oferecendo uma “compreensão aprofundada da realidade contemporânea”, além de buscar as causas e origens dos fenômenos e suas consequências para o futuro.

Sousa (2005) defende que não se deve estabelecer fronteiras rígidas para nenhum gênero jornalístico, e para ele, a reportagem é um gênero híbrido. “A reportagem pode abrigar elementos da entrevista, da notícia, da crônica, dos artigos de opinião e de análise, etc” (Sousa, 2005, p.187), sendo, assim, um espaço apropriado para a exposição de causas e consequências de acontecimentos, com contexto, interpretação e profundidade. Lage (2001) vê uma diferença muito sutil entre as duas: enquanto a notícia trata de fatos, a reportagem trata de assuntos. Diz ele: “[para a reportagem] importam mais as relações que reatualizam os fatos, instaurando dado conhecimento do mundo” (LAGE, 2001, p.51). O autor afirma ainda

que a reportagem compreende desde a complementação de uma notícia até um relato que revele interesse permanente, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Sodré e Ferrari (1986, p.18) notam que outro fator determinante de uma reportagem é a questão da atualidade.

Embora a reportagem não prescindia de atualidade, esta não terá o mesmo caráter imediato que determina a notícia, na medida em que a função do texto é diversa: a reportagem oferece detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo. (SODRÉ e FERRARI, 1986, p.18)

Os autores acentuam o caráter essencialmente narrativo da reportagem, um tipo de discurso que não é tão encontrado nas notícias. Eles chegam às principais características da reportagem: a predominância da forma narrativa, a humanização do relato, o texto de natureza impressionista, e a objetividade dos fatos narrados, embora lembrem que “conforme o assunto ou objeto em torno do qual gira a reportagem, algumas dessas características poderão aparecer com maior destaque” (SODRÉ e FERRARI, 1986 p.15), afirmando que não existe reportagem sem um discurso narrativo.

2.3.1. O livro-reportagem

Sodré e Ferrari (1986) apontam três modelos fundamentais de reportagem: *fact story*, relato objetivo dos acontecimentos, em sucessão, narrados por ordem de importância, utiliza o *lead* como uma notícia, mais descritiva do que narrativa; *action story*, relato movimentado, começa pelo fato mais atraente, narração enunciativa, desenrola os acontecimentos envolvendo o leitor; *quote story*, relato documentado, apresenta os elementos objetivamente, com citações para ajudar a esclarecer, sendo expositiva, denunciante e às vezes pedagógica, envolve pesquisa e dados. Os autores, no entanto, ressaltam que esses modelos não são rígidos, podendo mesclar-se entre si ou com outros gêneros.

Quanto aos artifícios da reportagem para elucidar fatos e acontecimentos, Lima (1993) aponta: o contexto, que dá uma visão clara das forças determinantes do fenômeno; os antecedentes, resgatando no tempo as origens do acontecimento; o suporte especializado, com enquetes, pesquisas de opinião ou entrevistas com especialistas; a projeção, para tentar inferir consequências do caso no futuro; e o perfil, a humanização da reportagem.

E tudo isso voltado para uma abordagem multiangular, para uma compreensão da realidade que ultrapassa o enfoque linear, ganhando contornos sistêmicos no esforço de estabelecer relações entre as causas e as consequências de um problema contemporâneo. (...) [O jornalismo interpretativo] não se contenta com a relação simplista de causa e efeito. A base da procura de entendimento para os problemas

transita pelo conceito de causalidade múltipla para um mesmo fenômeno, com consequente multiplicidade de efeitos. (LIMA, 1993, p.26)

O jornalismo diário, no entanto, não tem tanto espaço – nem seus profissionais, o tempo – para a coleta e organização de tantas informações em reportagens. As chamadas grandes-reportagens começaram a ser publicadas com o surgimento das revistas semanais, em que os profissionais teriam mais tempo e liberdade para elaborar seus textos. Lima (1993) afirma que é na revista *Time*, na década de 1930, que se começou a dar um tratamento de maior qualidade ao jornalismo informativo, sendo seu modelo copiado em revistas por todo o mundo.

Mas, com o passar dos anos, reportagens cada vez maiores não tinham espaço suficiente mesmo nas revistas semanais, e começaram a ser publicadas individualmente, como livros. Lima (1993) aponta diversas outras razões para essa migração, como a luta contra o relógio, a briga com a concorrência, a sobrecarga dos profissionais, constrangimentos editoriais ou comerciais, pautas com temas desconhecidos ou desinteressantes.

Sob esse raciocínio, é fácil compreender que o livro-reportagem, agora, como no passado, é muitas vezes fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana. Ou é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor da realidade. (LIMA, 1993, p.33)

Para o autor (1993, p.28) o livro-reportagem é o “veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos”. Lima aponta ainda que o jornalismo apresenta diversas possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto – ao profissional de talento e fôlego, salienta –, e que a satisfação por usar todo esse potencial é um fator motivador que leva alguns profissionais ao livro-reportagem.

Sodré e Ferrari (1986, p.94) afirmam que “o livro-reportagem pode ser a simples compilação de textos já publicados em jornal (que mantenham uma organicidade temática ou narrativa) ou o trabalho feito para livro, mas concebido e realizado em termos jornalísticos”. Eles destacam ainda um estilo muito próprio, de cunho mais autoral que outros gêneros jornalísticos, e uma forte influência da literatura – e relação com ela: os autores citam, entre outros, Ernest Hemingway, Gabriel Garcia Márquez e Euclides da Cunha.

Lima (1998) diz ainda que o livro-reportagem evoluiu muito a partir do movimento do *new journalism*, e destaca que a inovação de seus autores influenciou todas as gerações de jornalistas posteriores, nos mais diversos gêneros, mas especificamente significou um grande avanço para a prática do livro-reportagem. Influenciados pela literatura, o autor cita sete

traços básicos desse movimento: imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos (inclusive metáforas), digressão e humanização (LIMA, 2006).

O livro-reportagem difere de outros livros essencialmente por três condições apontadas por Lima (1993). Primeiramente, o conteúdo aborda apenas o real, preocupando-se fundamentalmente com a veracidade dos fatos. Segundo, o tratamento dado ao texto é jornalístico, no âmbito da linguagem, da elaboração e da edição. E terceiro, a função desdobra-se entre os objetivos fundamentais do jornalismo, que são informar, orientar e explicar.

No entanto, ainda segundo o autor, difere-se dos periódicos jornalísticos pois, embora se caracterize pela universalidade e pela difusão coletiva, o livro-reportagem não apresenta periodicidade, e seu conceito de atualidade deve ser entendido de uma maneira diferente. Ele aponta que a atualidade é diferente para um jornal diário e uma revista semanal, e afirma que é essa mesma diferença que rege a atualidade do livro-reportagem: sua “extensão do tempo presente [é] superior àquilo que percebemos nos periódicos” (LIMA, 1993, p.31).

Destaca que o livro-reportagem não se classifica de acordo com as categorias de *fact*, *action* e *quote story*, equilibrando o emprego de recursos dos três modelos, graças a sua extensão e necessidade de manter a atenção do leitor. O jornalista tem mais liberdade, e que essa aparece em diversos âmbitos: liberdade editorial, temporal, espacial, temática, de angulação, de fontes, de abordagem, de linguagem, entre outras (LIMA, 1993). Utilizarei estes conceitos para inserir a obra do jornalista Joe Sacco no gênero do livro-reportagem.

Tendo, portanto, sistematizado e explicitado os eixos teóricos relativos ao campo jornalístico que irão orientar a análise de nosso objeto de pesquisa, me dedicarei, no capítulo a seguir, aos quadrinhos, procurando assim compreender suas especificidades.

3 QUADRINHOS: NARRATIVA GRÁFICO-SEQUENCIAL

Vários autores já tentaram definir os quadrinhos, inclusive diversos quadrinistas. Serão utilizados no presente capítulo principalmente dois pensadores: Will Eisner e Scott McCloud, que buscaram estabelecer uma teoria quadrinística própria e completa. Outros pesquisadores analisaram quadrinhos apenas em alguns de seus aspectos, e aparecerão aqui quando esses pontos específicos que envolvem o tema forem tratados, tendo em vista o estabelecimento de um referencial teórico que possibilite a análise da obra de Joe Sacco.

Em uma primeira aproximação, observei que textos que tratam de quadrinhos muitas vezes partem de uma ideia quase pejorativa a seu respeito, tratando-os como algo menor, simplório, infantil, mesmo pelos profissionais da área. Definições de áreas como a arte ou a literatura também se mostram restritivas, pois tratam os quadrinhos com uma visão condescendente, como um tipo de arte ou literatura menor. A perspectiva que investi nessa pesquisa considera o pensamento de McCloud (1994), que afirma que os quadrinhos não devem ser percebidos como um gênero de escrita ou um estilo de arte visual, mas sim compreendidos autonomamente.

As primeiras histórias em quadrinhos como conhecemos hoje apareceram em jornais, no fim do séc. XIX, início do séc. XX, na forma de tiras cômicas – daí o nome em inglês, *comic strips* –, quase como uma evolução das caricaturas e charges, que por se constituírem de um só quadro, não são considerados quadrinhos. Com a popularização, começaram a ser lançadas histórias maiores que as curtas tirinhas, em pequenas revistas de papel jornal (*comic books*, em inglês, o gibi brasileiro). Essas histórias maiores, ou continuavam suas temáticas engraçadas, ou passaram a histórias de ficção científica, guerra e super-heróis. Esses temas eram considerados menores, focados em um público infanto-juvenil, muito mais

entretenimento barato do que uma aspiração estética ou intelectual, de modo que o termo *comics* passou a definir quadrinhos sob uma ótica negativa.

Foi Will Eisner o primeiro quadrinista a defender que os quadrinhos tinham todo um potencial muito maior do que as pessoas pensavam – e também do que os profissionais da área vinham elaborando. Para ele, os quadrinhos são “um meio de expressão criativa, uma disciplina particular e uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2008, p.xi). Foi ele que, estudando os quadrinhos para tentar estabelecer uma teoria própria, descobriu que sua essência está na transição de um quadro para o outro. Para descrever esse processo, passou a chamar os quadrinhos de arte sequencial.

McCloud (1994) também vê os quadrinhos como uma forma de arte, mas defende que são um meio para se apresentar um conteúdo, partindo da ideia de colocar uma imagem depois da outra para ilustrar movimento e passagem do tempo. Ele parte da conceituação de Eisner e define quadrinhos como “imagens pictóricas, e outras, justapostas em sequência deliberada com a intenção de passar informação ou produzir uma resposta estética no público” (McCLOUD, 1994, p.9).

Ambos os autores consideram os quadrinhos também como uma linguagem. “Examinando os quadrinhos como um todo, percebe-se que a utilização de seus elementos próprios apresenta característica de linguagem” (EISNER, 2008, p.1). Eisner afirma ainda que essa linguagem depende de uma experiência visual comum entre o criador e o público, ressaltando que os quadrinhos são lidos em um sentido muito mais amplo que o normalmente aplicado à leitura, pois não só o texto é lido, mas também as imagens. McCloud (1994) dedica um capítulo inteiro de sua obra à iconografia da linguagem dos quadrinhos, já que absolutamente tudo em uma história em quadrinhos é ícone (ele entende ícone como qualquer coisa usada para representar uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma ideia).

Campos e Lomboglia (in LUYTEN, 1985, p.14) definem quadrinhos como “uma forma de expressão artística constituída por dois tipos de linguagem: a linguagem gráfica (a imagem) e a linguagem verbal (o texto)”. Esse tipo de conceituação simplista é muito comum em diversos autores. McCloud (1994), no entanto, não concorda em definir quadrinhos por uma combinação de imagens e palavras, e ele – assim como Eisner (2008) – aponta diversas vezes que a linguagem dos quadrinhos é uma só. Para o autor, a combinação de imagem e palavra “não é uma definição de quadrinhos, embora essa combinação tenha sido uma enorme influência para o crescimento do meio” (McCLOUD, 1994, p.152). Ambos destacam ainda os

diferentes níveis dessa combinação utilizados nos quadrinhos, e Eisner (2008) salienta que a conjugação das qualidades das linguagens verbal e visual contorna diversas limitações presentes na utilização isolada dessas linguagens.

McCloud (1994) também considera os quadrinhos um meio de comunicação. Para ele, cada meio serve de ponte entre duas mentes que queiram se comunicar. Os meios convertem pensamentos em formas que possam ser vertidas para o mundo físico e reconvertidas por algum sentido (visão, audição, tato) de volta em pensamento. “Nos quadrinhos, essa conversão segue um caminho da mente [do emissor] para a mão [do artista] para o papel [o suporte] para o olho [do leitor] e para a mente [do receptor]” (McCLOUD, 1994, p.195). Ele ainda destaca que, como meio de comunicação, nenhum outro exige tanta colaboração voluntária e consciente do público, que está, o tempo inteiro, completando a sequência de imagens com movimentos e sons que não estão lá, em um processo chamado conclusão.

Eisner (2008) explica como séries de símbolos reconhecíveis se repetindo acabam se configurando como uma linguagem única, com vocabulário e gramática próprios. Ele enfatiza que a configuração geral da arte sequencial envolve imagens e palavras em conjunto, logo, trazendo conceitos da arte e da literatura, adaptando-os para essa linguagem. Todos os elementos são parte da narrativa: figuras, linhas de movimento, diagramação, balões, recordatórios e seus contornos, cores, traço, tipografia.

3.1 Elementos dos quadrinhos

Poucas obras se dedicaram a examinar a narrativa da arte sequencial, seja como estética, como meio ou como linguagem. E nenhuma forma de arte se estabelece como tal sem desenvolver um arsenal crítico e um conjunto de textos teóricos sobre si mesma. Em geral, os artistas da área têm se concentrado na prática, através de intuição e influências de outros artistas, e muito pouco no estudo da forma de arte em si. Como já foi dito, as duas exceções são Will Eisner e Scott McCloud.

McCloud (1994) busca aparições da linguagem gráfico-sequencial historicamente – em representações lendárias de povos pré-colombianos, tapeçarias medievais ou desenhos narrativos em monumentos egípcios, novelas com imagens xilográficas, entre outros –, mas afirma que os quadrinhos como conhecemos e entendemos hoje surgiram no fim do século XIX, com os jornais diários. É só a partir de sua publicação periódica que alguns elementos,

através da frequente repetição e costume do público, passam a se cristalizar como parte da linguagem gráfico-sequencial.

Todos esses elementos, segundo McCloud (1994) surgem da necessidade de representar, através de imagens estáticas, conceitos e sentidos para serem percebidos apenas pela visão do leitor. Ele destaca que, nos quadrinhos, a relação de imagem com texto é muito importante (embora, como já citado, não seja suficiente para uma definição). Como afirma Eisner:

A configuração dos quadrinhos apresenta uma montagem de palavra e imagem, e o leitor precisa, então, exercitar tanto suas habilidades interpretativas visuais como as verbais. As regências da arte (como perspectiva, simetria, linha) e as regências da literatura (como gramática, enredo e sintaxe) se sobrepõem mutuamente. A leitura de uma *graphic novel* é um ato tanto de percepção estética como de busca intelectual. (EISNER, 2008, p.2)

Para McCloud (1994), toda imagem nos quadrinhos é um ícone, pois está lá para representar algo que deve ser entendido pelo leitor. As palavras, lembra ele, também são ícones, mas têm um nível de abstração maior. McCloud pensa em todo texto como imagem, pois sua compreensão não depende apenas do significado da palavra, mas também de sua apresentação gráfica. Ao mesmo tempo, considera toda imagem como texto, pois são ícones que devem ser apreendidos e interpretados pelo leitor, lidos para se chegar a um significado.

Os quadros, ou painéis, são o elemento quadrinístico mais básico. Pode parecer evidente, por um lado, mas não é, pois o quadro é um elemento muito sutil (inclusive ignorado por diversos teóricos), já que, ao lermos uma história em quadrinhos, sequer o percebemos como um elemento. McCloud (1994) considera o quadro como o ícone mais importante do vocabulário da arte sequencial. O quadro é a unidade de espaço visual primordial da narrativa. É onde a ação narrada será desenvolvida. Apresenta, em geral, uma imagem que pode ser sobreposta de texto ou de outros quadros. É a sequência dos quadros que dá a vida aos quadrinhos, sua disposição constrói um ritmo narrativo, uma ideia temporal, e a transição de um painel para outro que faz com que o leitor perceba aqueles quadros como uma sequência através da conclusão.

Em relação ao quadro, outro elemento importante é o requadro, que é a linha que o contorna. Muita informação pode ser passada apenas pelo requadro, o formato, o traço, e inclusive a falta de um (nem todos os quadros têm requadros, podendo a imagem do quadro estar solta sobre um fundo ou em um quadro contínuo fundida em outras imagens). O requadro em geral se relaciona com a calha, que é o espaço vazio (geralmente em branco) entre dois quadros. Podemos ter quadros sem calha, onde apenas um requadro separa dois

painéis. A escolha pelo uso ou não de requadros ou calhas é mais estética, não havendo, em geral, diferença na narrativa (Figura 1).

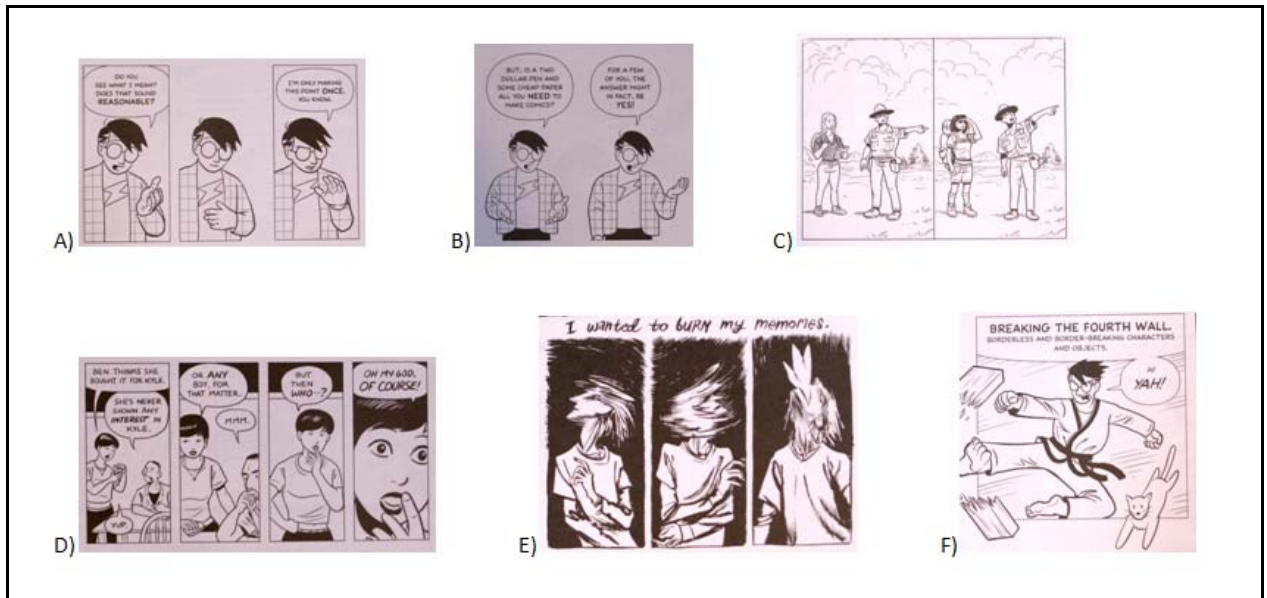


FIGURA 1 – A) Dois quadros com requadro e um sem; B) Dois quadros sem requadro; C) Dois quadros com requadro sem calha; D) Quadros com requadro e com calha; E) Quadros sem requadro e com calha; F) A imagem do quadro extrapolando o requadro. (Fonte: McCLOUD, 2006)

O tempo é muito importante nos quadrinhos. Segundo McCloud (1994, p.116), ele pode ser representado através do som ou do movimento e os elementos quadrinísticos têm como objetivo representar a passagem do tempo através destes dois aspectos.

O som, por exemplo, pode ser representado através do balão. Tão importante que, como aponta Eisner (2008), *fumetti*, em italiano, designa tanto o balão como o nome genérico para os quadrinhos. Novamente, o formato e contorno do balão, além da tipografia dentro dele, podem nos dizer muito sobre a natureza desse som, que o texto em si deixa passar (EISNER, 2008, p.24). O balão de fala tem contorno simples, o balão de pensamento tem contorno de nuvem (esse contorno em um requadro indica uma memória, um *flashback*), um balão espetado indica um grito ou som alto. Normalmente o balão tem uma ponta que indica a fonte de seu som, mas não necessariamente, assim como nem sempre possui um contorno, podendo ser apenas um risco ligado a um texto solto no quadro (Figura 2).

McCloud (1993) afirma que o balão é um ícone sonoro e todas as palavras dentro dele são ícones sonoros, pois representam a voz do personagem. O tamanho das letras pode representar a intensidade ou natureza do som. Letras cursivas podem indicar uma voz doce, letras escorridas, um tom macabro, letras menores, uma voz fraca e doente, sublinhados, uma ênfase na fala. O balão pode não ter palavras, mas imagens-conceito, indicando de maneira

genérica o que o personagem está pensando. As diversas possibilidades vão sempre depender da criatividade do autor e de sua habilidade em fazer com que o leitor conclua sua intenção.

Ainda outro elemento verbal aparece nos quadrinhos, o recordatório. É a caixa de texto normalmente contendo a voz do narrador. Aparece em geral em um *box* na parte de cima do quadro, junto do recordatório, solto no quadro, ou separado do quadro, como um quadro sem imagem. Novamente no recordatório, a tipografia do texto é um elemento essencial para a compreensão da essência daquele texto (Figura 2).

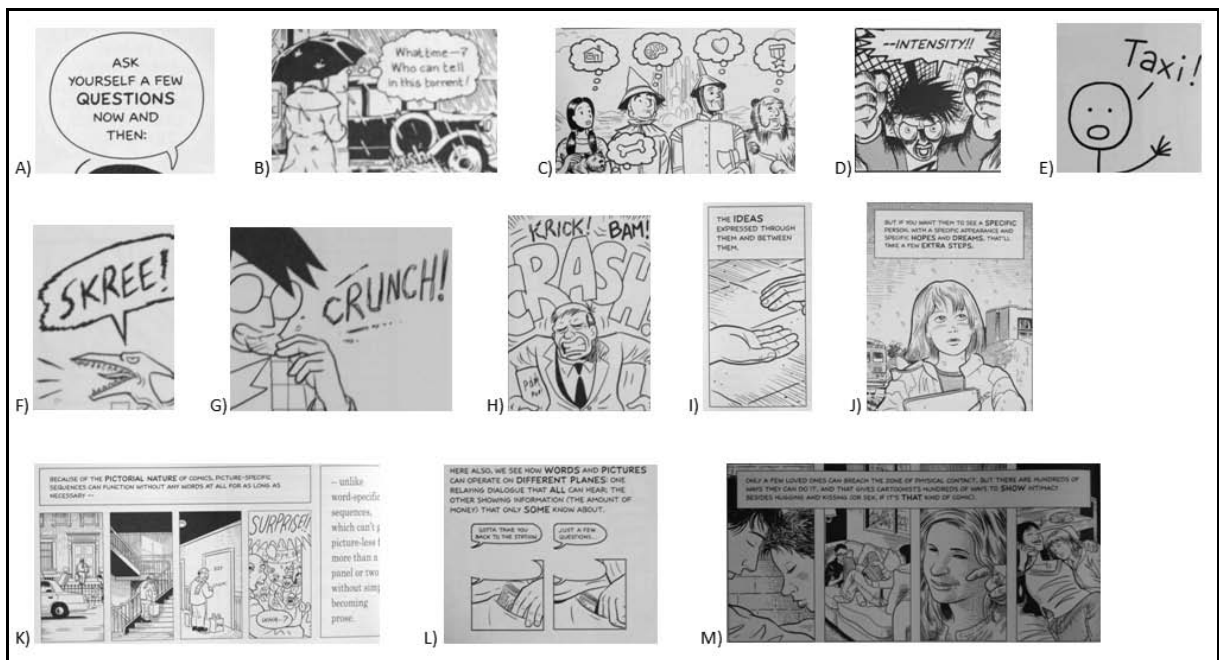


FIGURA 2 – A) Balão de fala; B) Balão de pensamento com texto; C) Balão de pensamento com imagem; D) Balão de grito; E) Balão sem contorno; F) Balão contendo onomatopeia; G) Onomatopeia junto à origem do som; H) Onomatopeias soltas; I) Recordatório junto do requadro; J) Recordatório solto no quadro; K) Recordatórios tomando o lugar de quadros; L) Recordatório sem contorno em quadro sem requadro; M) Recordatório extrapolando requadros, agindo em mais de um quadro. (Fonte: McCLOUD, 2006)

Outro recurso gráfico sonoro é a onomatopéia, cuja compreensão é igualmente influenciada pela tipografia. Pode estar dentro do balão, ser um elemento solto no quadro ou junto de algum objeto ou linha de movimento (Figura 2). Para os estadunidenses no início do séc. XX, essa foi uma maneira simples e natural de simplificar uma narrativa, pois o inglês é uma língua cheia de verbos onomatopaicos. McCloud (1994) afirma que o balão e a onomatopéia são ícones (tanto visuais como textuais), pois estão na página para representar algo, no caso, o som. Pode também aparecer sem palavras, também através de imagens conceituais, como caveiras, pregos e tornados, por exemplo, que juntos costumam representar palavras, ou ainda mais abstratamente, por exemplo na forma de um coração para representar amor, ou estrela, admiração, orgulho.

Elementos que representam movimento são mais abstratos e exigem mais participação e interpretação do leitor através da conclusão. O primeiro é a transição de um quadro para o outro. O leitor vê duas imagens consecutivas e as percebe como uma sequência de eventos, inserindo mentalmente um movimento entre as duas imagens que não está no papel. A transição será discutida mais adiante. Além desse movimento representado (ou, percebido pelo leitor) entre os quadros, temos a representação do movimento dentro do quadro, através do estilo de desenho envolvendo linhas que podem representar diversos elementos.

As linhas fazem parte do vocabulário quadrinístico em comum entre artista e leitor, e a conclusão é indispensável para seu funcionamento como elemento narrativo. Elas representam graficamente na página algo que não é visual (odores, vento ou sentimentos), não é estático (explosões, fumaça ou luz) ou que não existe na realidade (destacando determinados detalhes do desenho). O limite de utilização das linhas é virtualmente infinito, dependendo apenas da criatividade do autor – e da compreensão do leitor (Figura 3).

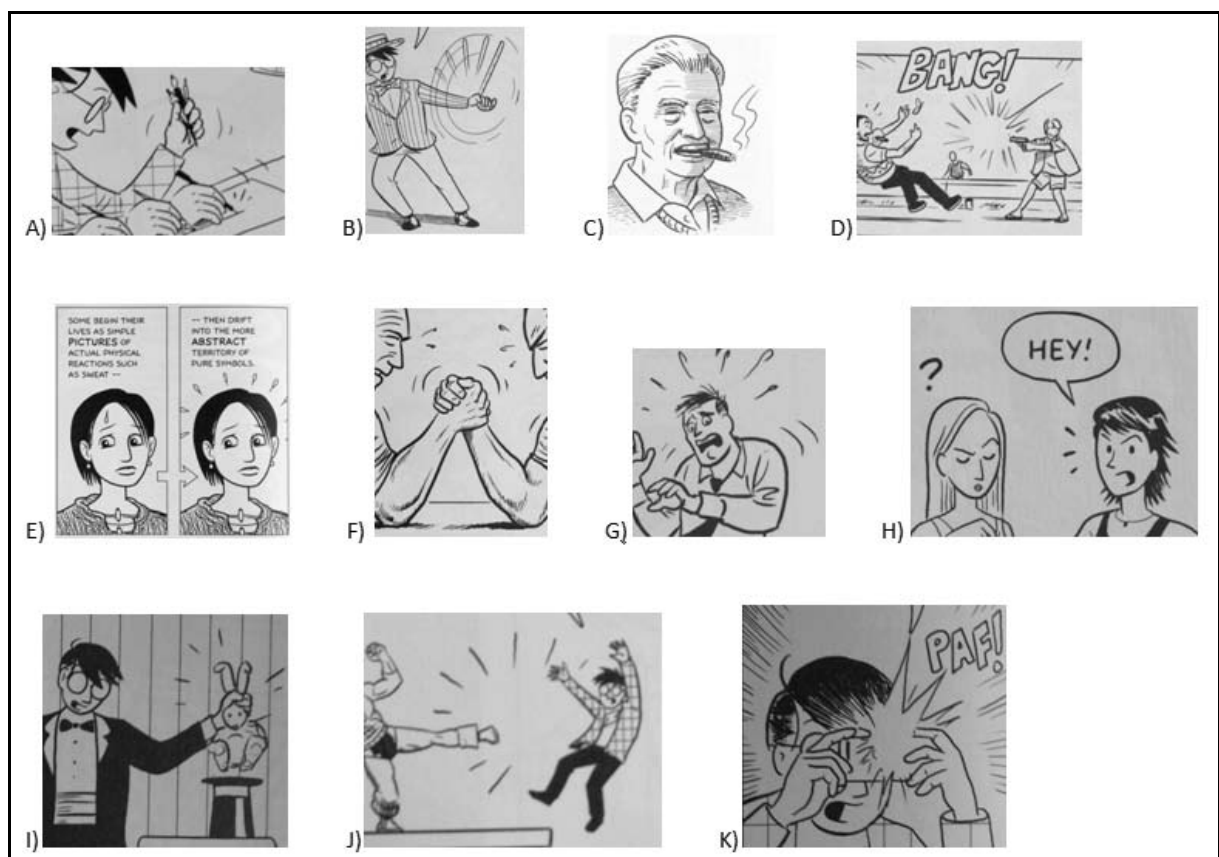


FIGURA 3 – A) Linhas de movimento; B) Linha de direção; C) Linha representando fumaça; D) Linhas representando explosão; E) Gota de suor única na testa, e gotas de suor em conjunto, representando aflição ou nervosismo; F) Linhas de movimento representando tremedeiras e gotas de suor representando esforço; G) Linhas de destaque para a mudança de expressão (e onomatopéia conceitual na forma de ponto de interrogação); I) Linhas de presença; J) Linhas de ausência; K) Linhas representando luz. (Fonte: McCLOUD, 2006)

Organizando todos esses elementos na página (e mesmo dentro dos quadros) temos a diagramação. É o que estabelece o lugar dos painéis de maneira que a transição entre eles fique natural, aponta a ordem de leitura dos quadros, e dos balões e recordatórios dentro deles, hierarquiza e destaca elementos na página, enfim, direciona o olho do leitor para uma leitura específica, de modo que ele veja todos os elementos naturalmente.

3.1.1. Transições entre quadros

Eisner (2008) afirma que o quadro é uma segmentação arbitrária de um momento que representa (logo, um ícone) um fluxo ininterrupto de ação. A imagem no quadro, segundo o autor, deve dar a ideia de um movimento contínuo, e não um momento no tempo. McCloud (1994) concorda, e afirma que elementos gráficos entendidos como ícones de som e de movimento são uma prova disso, pois nem som nem movimento existem em um momento isolado do tempo. Como tudo nos quadrinhos, a participação do leitor através da conclusão é imprescindível.

A conclusão é ainda mais evidente quando pensamos não no quadro em si, mas na transição entre dois quadros. É na calha, segundo McCloud, que a arte sequencial de fato acontece. “É aqui no limbo da calha que a imaginação humana pega duas imagens separadas e as transforma em uma única ideia. Nada é visto entre dois quadros, mas a experiência nos diz que deve haver algo lá” (McCLOUD, 1994, p.66-67). Ele aponta que a conclusão dos quadrinhos, ao contrário do que acontece no cinema, não é nem contínua nem involuntária. Enquanto no cinema o público é testemunha, na arte sequencial ele é cúmplice do autor.

Pela importância que McCloud dá a esse processo, ele divide a transição entre quadros em seis categorias:

1. Momento a momento – dois momentos próximos no tempo, requer muito pouca conclusão por parte do leitor.
2. Ação a ação – uma ação em progressão de um mesmo sujeito, requer mais conclusão.
3. Sujeito a sujeito – diferentes sujeitos (ou objetos) em uma mesma cena ou ideia. Sua compreensão exige maior envolvimento do leitor.
4. Cena a cena – distâncias significativas de tempo e/ou espaço, normalmente com explicação em recordatório. Exige dedução racional do leitor.
5. Aspecto a aspecto – independe de tempo, estabelecendo uma ideia, um local ou um clima através de aspectos diferentes.

6. *Non sequitur* – não apresenta nenhuma relação lógica entre os painéis. (McCLOUD, 1994, p.70-72)

O autor nota que a proporção nos tipos de transição em diferentes quadrinhos é muito estável, sendo que a transição Ação a ação (2) é a mais utilizada. Segundo ele, as transições relativas à Ação (2), Sujeito (3) e Cena (4) – as mais comuns nos quadrinhos ocidentais – mostram as coisas acontecendo de maneira concisa e eficiente. “A transição 1 mostra ações como a 2, mas requer diversos quadros para fazer o que a transição 2 faz em dois” (McCLOUD, 1994, p.76). Isso diminui o ritmo da narrativa, facilitando o desvio da atenção do leitor. “A transição 5, por definição, não mostra nada 'acontecendo', e claro, a transição 6 não se preocupa com eventos ou propósitos narrativos de qualquer tipo” (McCLOUD, 1994, p.77).

No entanto, ele destaca que quadrinhos experimentais podem utilizar essas transições de maneiras mais livres, focando-se especificamente em uma delas, ou trabalhando proporções diferentes das comumente usadas. McCloud nota também que a transição Aspecto a aspecto (5) é muito utilizada por quadrinistas japoneses e é uma característica estética forte dos *manga*, que usam esse recurso para estabelecer o humor ou o clima geral de uma cena. Ele atribui isso a conceitos culturais japoneses, notando que essa diferença aparece também em outras artes japonesas, quando comparadas às ocidentais.

Ainda em relação às transições, McCloud sustenta que elas não são uma via de mão única. Estando a página aberta e diversos quadros apresentados nela, nosso olho corre solto, podendo ir e voltar pelos quadros. Ele nota como o quadro em que o olho está focado é sempre o presente, sendo os anteriores o passado e os posteriores o futuro, não importa se o quadro já foi ou não lido. “Ao contrário das outras mídias, nos quadrinhos o passado é mais que a memória da audiência e o futuro é mais que uma possibilidade. Passado e futuro são reais e visíveis por todo o lado” (McCLOUD, 1994, p.104), sempre dependendo da conclusão do leitor.

3.2 Tipos de quadrinhos

Como já foi dito, os primeiros quadrinhos são situados por McCloud (1994, 2000) em épocas ainda anteriores à escrita. Ele nota como – com o atributo da imprensa – a sequência narrativa habitual (que varia para cada povo citado) se quebra, pois o novo suporte, o papel, é menor que os suportes até então utilizados (paredes, tapeçarias, vitrais). A sequência dos

quadros é interrompida no final da página e retomada na linha de baixo, a mesma orientação da leitura apenas textual.

Na Idade Média, essas narrativas eram mais ilustrações de um texto principal do que uma sequência, sendo muito difíceis de entender sem o auxílio do texto ou conhecimento prévio da história. McCloud (1994) ressalta alguns artistas que, ao longo do tempo, utilizavam a sequência como arte, e dá destaque especial a Rodolphe Töpffer. Ele credita a Töpffer a percepção da interdependência de palavras e imagens, e a importante junção dos dois em uma linguagem conjunta. O autor lembra ainda que na virada do séc. XIX, a representação do movimento era um tópico muito falado, tanto na fotografia, quanto nas artes visuais. É quando surgem, com essa mesma preocupação, a obra de Töpffer e o cinema.

Já citei as charges e caricaturas dos jornais do fim do séc. XIX. Cômicas e satirizantes, cada vez menos políticas com a despolarização e mercantilização do jornalismo no início do séc. XX, principalmente nos Estados Unidos, elas faziam muito sucesso e ajudavam nas vendas. Não tardou para surgirem daí as tirinhas, com o intuito de fidelizar o leitor através de personagens fixos. Saindo diariamente – com maior espaço nos domingos, como aponta Eisner (2008)–, elas acabam estabelecendo uma linguagem muito própria e todos os elementos citados no subtítulo anterior já apareciam nessa época.

Através desse espaço maior dos domingos, os artistas ganhavam liberdade para elaborar narrativas para além do que era possível em uma tirinha. Com meia ou às vezes uma página por semana, muitos quadrinistas faziam histórias folhetinescas (orientados pela edição do jornal, embora não sem uma busca artística própria), continuando a narrativa a cada semana e fidelizando o público leitor. Era a época da grande batalha midiática dos jornais de Hearst e Pulitzer nos Estados Unidos, segundo Cirne (1970, p.2), responsável pelo grande desenvolvimento dos quadrinhos.

Por sua vez, essas histórias mais longas, graças à sua popularidade, acabaram passando para a revista em quadrinhos, vendidas separadamente do jornal. Esses gibis tinham apelo a um público infantil e jovem, tratando de temas de aventura e fantasia, como super-heróis, faroeste, guerras e ficção científica. Esses artistas, saídos de escolas de arte e mal pagos pelas editoras, tinham uma péssima visão de sua profissão, que consideravam uma arte menor. McCloud (2000, p.26, 27) cita uma discussão, na década de 1960, de Will Eisner com Rube Goldberg, em que Eisner defendeu os quadrinhos como forma de arte, a que o veterano respondeu: “Isso é bobagem, filho. Nós não somos artistas, nós somos *vaudevillians*”, e cita outros profissionais que, à época, concordavam com Goldberg.

Ainda assim, por menor que fosse a opinião dos próprios quadrinistas sobre seu trabalho, os quadrinhos eram populares e essas editoras foram ganhando muito dinheiro. Na década de 1960, a indústria de quadrinhos estadunidenses se alimentava basicamente de histórias de super-heróis e petrificava o meio, restringindo a liberdade criativa de roteiristas e desenhistas. Nessa cena, surge o quadrinho alternativo dos Estados Unidos. Diversos artistas passaram a dar as costas ao *mainstream* e criaram revistas *underground*. Moya (1993, p.187) destaca Kurtzmann, criador da revista Mad, e Robert Crumb, que “foi um dos artífices do movimento da introdução do sexo, das drogas e da política, nos anos 60, em revistinhas beirando a pornografia, na contestação do *american way of life*”.

O *underground* dos anos 1960 e 1970, por sua liberdade criativa, influenciou muito diversos quadrinistas americanos, tanto os que foram para o meio alternativo, quanto os que entraram para as grande editoras. Suas características, como o uso do preto e branco, os traços simples e a aplicação de tracejados, hachureados e pontilhados, se fizeram presentes em diversos artistas, inclusive Joe Sacco, que tem grande influência de Crumb e Art Spiegelman. No início, as publicações eram artesanais, de impressão simples e barata, mas logo as revistas passaram a ganhar a atenção do público. Com o aumento do público consumidor (que ainda era muito baixo, consistia basicamente de outros quadrinistas), as revistas alternativas se sofisticaram aos poucos, estabelecendo um mercado próprio.

Paralelamente à cena *underground*, uma outra revolução estava se preparando. É lançado Um contrato com Deus, de Will Eisner, a primeira de muitas *graphic novel* do autor. Eisner, que desde os anos 1940 (McCLOUD, 2000) defendia que os quadrinhos fossem tratados como uma forma artística e literária legítima, consegue, com essa publicação, provar aquilo que há mais de trinta anos defendia. “Um contrato com Deus era uma obra séria, baseada na experiência de vida de Will, constituindo uma exploração sincera do potencial narrativo das histórias em quadrinhos” (McCLOUD, 2000, p.28). Eisner usou o termo *graphic novel* para tentar se afastar do estigma negativo que a expressão *comic book* tem em inglês. McCloud destaca que Eisner não abandonou o exagero no desenho e o estilo de escrita acessível de seus trabalhos anteriores, apenas levou esses talentos em uma direção inovadora, sendo logo seguido por muitos. Sobre a *graphic novel*, diz ele:

O futuro desta forma depende de profissionais que realmente acreditem que a aplicação da arte sequencial, com sua sobreposição de palavras e imagens, constitui uma dimensão de comunicação que contribui para o *corpus* literário preocupado com a análise da experiência humana. Independente de estilo, apresentação, economia de espaço e a natureza tecnológica da reprodução, balões e quadros ainda são as ferramentas básicas do artista sequencial. A arte, então, é aplicar imagens e palavras, cada uma em proporção perfeitamente equilibrada com a outra, dentro das

limitações desta mídia e com narrativas e temas ambiciosos para atrair e desafiar um público cada vez mais sofisticado e crítico. (EISNER, 2008, p.149).

Eisner é considerado por grandes nomes dos quadrinhos (como Scott McCloud, Neil Gaiman e o brasileiro Álvaro de Moya) como o criador da *graphic novel*, embora ele próprio date o processo dessa criação antes de *Um contrato com Deus* e atribua o surgimento do gênero à comunidade de quadrinistas, não apenas a ele. Ainda assim, foi ele o autor que mais consistentemente contribuiu para a evolução da arte sequencial, com a publicação de diversas *graphic novels* ao longo de sua carreira, e para o aperfeiçoamento e formação de quadrinistas com sua trilogia teórica sobre os quadrinhos (como já se disse, a primeira a fazer um estudo consistente dos processos e conceitos da arte sequencial).

3.2.1. *Graphic novel* e a não-ficção

Graças ao trabalho de Will Eisner ao longo dos anos 80 e à evolução das revistas *underground*, a arte sequencial começou a ser mais levada a sério (embora ainda hoje existam muitos preconceitos e estigmas), e diversas *graphic novels* passaram a ser feitas. McCloud (2000, p.28) aponta que o termo *graphic novel* ganhou importância e *status*, e que, mais que o termo, o conceito passou a ser utilizado por outros quadrinistas. Logo no ano seguinte à publicação de *Um contrato com Deus* outras *graphic novel* seriam lançadas, também explorando as possibilidades de histórias mais extensas e profundas, como *Tantrum*, de Jules Feiffer.

Quadrinistas que queriam experimentar histórias mais longas e temas mais adultos passaram a fazê-lo nesse formato, sejam artistas *underground* ou contratados de grandes editoras exigindo mais liberdade – além do próprio Will Eisner, que seguiu publicando até sua morte em 2005. Assim é que, durante a década de 1980, surgem diversos romances gráficos, comerciais e alternativos, de grande valor e influência.

McCloud (2000) afirma que uma mudança radical havia ocorrido: gibis, com seu material barato, traziam uma ideia de descartabilidade, um valor temporário, enquanto que os livros prometiam mais, tinham maior valor agregado. Por esse motivo, diversas *graphic novels* passaram a ser lançadas com um cunho mais biográfico, cada vez menos ficcionais, mais próximas do jornalismo.

Entre essas, merece destaque *Maus*, de Art Spiegelman. “[...] são as memórias, em quadrinho, da relação do autor com seu pai e das experiências de seu pai durante o Holocausto” (McCLOUD, 2000, p.29). Spiegelman, que já trabalhava com revistas de quadrinhos independentes durante a década de 1970, elevou o nível dos romances gráficos

posteriores, tanto em seriedade temática quanto em dedicação na execução. Inicialmente serializada, a obra completa foi reunida em dois tomos, um em 1986 e outro em 1991. De estilo inegavelmente *underground*, Maus tem todos seus personagens antropomórficos, retratando os judeus como ratos, nazistas como gatos, etc., – motivo pelo qual foi classificado erroneamente pelo New York Times como ficção.

Primeira e até agora única obra em quadrinhos a ganhar um prêmio Pulitzer, Maus choca com a realidade. O estilo simplista e metafórico não disfarça, inclusive realça, a crueza e o absurdo da realidade dos judeus durante a Segunda Guerra. No entanto, as intermitentes conversas de Art com seu pai trazem um tom mais pessoal, mais descontraído, e nem por isso menos real, que contra-balança com o tom pesado e revoltante dos *flashbacks* da narrativa do pai. Obra de enorme influência, virou marco de todas os romances gráficos não ficcionais.

É nesse contexto que a obra de Joe Sacco se insere como arte seqüencial: a cena alternativa não-ficcional da *graphic novel*. Tendo aqui também situado os quadrinhos como narrativa visual gráfica sistematizando seus elementos, tratarei no capítulo a seguir da análise de *Safe Area Gorazde*.

4 **SAFE AREA GORAŽDE: REPORTAGEM EM QUADRINHOS**

Com base no referencial teórico sistematizado nos capítulos anteriores, analiso agora a obra de Joe Sacco com o objetivo de perceber como ele trabalha elementos das áreas do jornalismo e dos quadrinhos. Essa pesquisa adota uma abordagem qualitativa e tem caráter exploratório já que busca "proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições." (GIL, 1993, p.45) Em um primeiro momento situo a biografia de Sacco, contextualizando seu trabalho. A seguir, explico algumas características de suas obras para então me dedicar especificamente à avaliação de *Safe Area Gorazde*.

4.1 **Sobre Joe Sacco**

Nascido na ilha de Malta, em 1960, Joe Sacco passou a infância na Austrália, para onde sua família se mudou quando ele tinha um ano de idade. Uma de suas lembranças da época é de desenhar histórias em quadrinhos com sua irmã, algo que se tornou um *hobby* (Winton, 2010). Aos doze anos, a família se mudou para os Estados Unidos, em Oregon, onde Sacco se formou, tendo já participado do jornal da escola onde estudava. Dessa época, o autor lembra que mantinha o *hobby* dos quadrinhos, mas passou a gostar mais da ideia do jornalismo *hard news*.

Ele entra então para a Universidade de Oregon, cursando jornalismo, e se forma em três anos, em 1981. Adquirindo um forte gosto pelo humor e pela sátira, Sacco se decepcionava com o mercado de trabalho do jornalismo. Ele não conseguia um emprego no qual

conseguisse fazer aquilo que queria: contar histórias que fizessem alguma diferença. Não havia espaço para um trabalho pessoal de relevância no jornalismo, e ele se afasta da profissão (Campbell, 2003).

Decepcionado com o jornalismo, resolve se mudar novamente para Malta e investir em seu *hobby*. Lá, publica sua primeira história em quadrinhos (a primeira escrita em maltês) e desenha para uma editora de guias turísticos. Retorna para os Estados Unidos em 1985, já com uma ideia clara de que sua profissão estava nos quadrinhos, e não no jornalismo. Edita com um amigo uma revista alternativa de quadrinhos (*Portland Permanent Press*) em que falava muito de sua relação com a música, e logo após se muda para Los Angeles, como cartunista em um periódico de quadrinhos (*The Comics Journal*), onde fazia resenhas de quadrinhos e continuava a explorar o mundo da música (*Drawn and Quarterly*).

Seu interesse por conhecer o mundo acaba vencendo e, em 1988, Sacco sai novamente dos Estados Unidos, viajando pela Europa (ele acompanhava a turnê de uma banda). Enquanto viajava, Sacco contava sobre a viagem numa revista editada por ele, a *Yahoo*, que teve seis edições. Nessa nova incursão nos quadrinhos alternativos, ele expõe suas experiências nessa viagem como uma crônica autobiográfica e jornalística. Falava mais sobre música, até que viajou para os territórios palestinos ocupados por Israel, e escreveu a primeira história sobre a situação.

Nessa viagem, em 1991, Sacco passa a se interessar pelo conflito israel-palestina e pela vida dos palestinos nas regiões ocupadas. Ao voltar para Portland, resolve organizar o material coletado (fotos e entrevistas) para publicar uma revista em quadrinhos sobre a questão palestina. Ele volta ao país mais duas vezes e publica os nove gibis de *Palestine* (Fantagraphics, 2010). Buscando as origens do conflito, contextos históricos e relatos pessoais, tratados com profundidade e sensibilidade, Sacco volta às suas origens jornalísticas em um trabalho aclamado e prestigiado por quadrinistas e jornalistas (e apesar da pouca atenção do público), passa a ser conhecido como o precursor do jornalismo em quadrinhos. Três anos mais tarde, *Palestine* é publicado em livro, todas as edições reunidas, formato em que obteve mais sucesso editorial.

Enquanto isso, segue no tema da guerra, desta vez na ex-Iugoslávia. Sacco viaja diversas vezes para a Bósnia, inicialmente para Sarajevo, depois para as áreas de segurança da ONU, em especial Goražde. Publica Natal com Karadzic e *War Junkie*, o primeiro sobre o conflito na Bósnia e o segundo sobre sua experiência como jornalista-quadrinista de guerra. Para a revista de Art Spiegelman, *Details*, publica uma cobertura dos julgamentos de Haia,

sobre crimes da Guerra da Bósnia. Em 2000, depois de cinco anos de trabalho, publica *Safe Area Goražde*, diretamente em livro (Drawn and Quarterly). Sucesso estrondoso, o livro chega à terceira edição no mesmo ano de lançamento, ganhando atenção da mídia, do público, dos críticos, além de diversos prêmios. No ano seguinte é traduzido para diversas línguas e ganhando outros prêmios nos países onde chegava.

Sacco, agora um jornalista e quadrinista renomado, ainda publicou *The Fixer* e *War's End*, também sobre a situação na Bósnia, e *Footnotes in Gaza*, em que retorna à questão palestina, buscando versões diferentes (da oficial, de um documento da ONU) para um massacre de palestinos em 1956, procurando pessoas que participaram ou testemunharam o acontecimento na época. Além disso, tem sido chamado por diversas publicações para fazer reportagens mais curtas em quadrinhos, sobre música e sobre guerra.

4.2 As reportagens de Joe Sacco

As reportagens gráfico-sequenciais de Joe Sacco têm algumas características bem marcantes em comum. São opções que mostram o grande domínio de Sacco tanto de conceitos jornalísticos quanto quadrinísticos, e resultam em um conteúdo de muita qualidade, tanto narrativamente quanto graficamente. Essas características apontam muito claramente para as influências de Sacco, tanto no jornalismo como nos quadrinhos. Apresento nesta parte algumas delas, percebidas pela leitura exploratória de seus trabalhos e cruzadas com informações obtidas por meio de autores consultados. No corpo do trabalho inseri figuras de tamanho reduzido e no anexo estão disponíveis reproduções maiores.

Uma das características mais marcantes do trabalho de Sacco é a narrativa principal na primeira pessoa. A condução da narrativa se dá sempre com a presença de Sacco nos locais, participando da ação e interagindo com as pessoas. Sacco é não só o autor, mas um personagem de sua própria história. Nisso, vejo a influência da reportagem-depoimento e de obras de jornalismo literário (de Truman Capote ou Hunter Thompson), mas também dos quadrinhos alternativos da década de 70 (como Robert Crumb ou Harvey Pekar).

O quadrinista-repórter-personagem-narrador cria um grande jogo de metalinguagens nas suas obras. Sacco-personagem sabe que está em uma reportagem em quadrinhos, frequentemente fazendo comentários e brincadeiras sobre isso. Todos os entrevistados sabem que ele é um jornalista-quadrinista, relatam fatos e são fotografados sabendo que colaboram com a história. Também o leitor, cúmplice dessa escolha, toma a história como a percepção

subjetiva de Sacco. A subjetividade se alterna com a frequente objetividade do autor, com sua acurada pesquisa, profundo levantamento de dados e bom trabalho com fontes. Além disso, o narrador em primeira pessoa é um ótimo elo de ligação entre depoimentos de seus entrevistados e das partes mais didáticas de contextualização histórica.

O narrador de Joe Sacco, além dessa autoconsciência de ser um personagem em uma reportagem gráfico-sequencial, apresenta um tom confessional no que narra, fazendo frequentes referências à sua experiência pessoal, seus medos e fraquezas, suas expectativas, utilizando também nisso a metalinguagem. Esse recurso, além de colaborar para a humanização do relato (o “perfil” do jargão jornalístico, a que Sacco, como personagem, está tão sujeito como seus entrevistados), estabelece com o leitor um pacto de sinceridade. Esse tom confessional também pode ser visto nas *graphic novels* autobiográficas, em quadrinhos *underground* como os já citados Crumb e Pekar e nos autores do *new journalism*.

Percebe-se que a organização da narrativa se aproxima muito daquela utilizada por Art Spiegelman em *Maus*. O autor aparece como pessoa comum, descontraído, em cenas interagindo com os personagens; o autor aparece como profissional, sério, entrevistando seus personagens; e o autor não aparece, dando a voz do relato ao personagem entrevistado. Spiegelman faz isso com seu pai em *Maus* e Sacco, levando essa postura além do relato histórico-biográfico, faz isso com diversos entrevistados, para criar, junto com a pesquisa e o levantamento de dados, sua reportagem gráfico-sequencial.

Sua narrativa se desenvolve, então, baseada em três tipos de relato. A contextualização histórica, as entrevistas e depoimentos dos personagens e a narração de fatos em que o próprio Sacco estava presente. Cada um desses relatos tem, visualmente, uma marcação bem específica. As cenas em que Sacco está presente são mais claras e caricatas; os depoimentos de personagens são mais sóbrios e realistas; a contextualização se dá com um tratamento visual mais jornalístico do que quadrinístico. Essas especificidades serão tratadas adiante com a análise de *Safe Area Goražde*.

Percebe-se que, além das características textuais, Sacco deve muitas de suas características visuais ao *underground* dos anos 1970. O desenho em preto e branco, também presente nas primeiras *graphic novels*, e seu traço descuidado, esquemático, remonta ao trabalho de Robert Crumb e Art Spiegelman. Seu uso de preto e branco é muito uma escolha estética (se diz que a realidade é colorida, mas o preto e branco é mais realista) e autoral (pois ele sabe muito bem utilizar o preto e branco). Sacco usa seus contrastes de claro e escuro muito habilmente, e a cor ajudaria a distrair ou chocar o leitor nas cenas mais fortes. “Em

preto e branco, as ideias por trás da arte são comunicadas mais diretamente. O significado transcende a forma. A arte se aproxima da linguagem. Em cores, as formas tomam mais significado em si” (McCLOUD, 1994, p.192). Além disso, suas hachuras desenhadas à mão são de produção mais íntima, livre e prática, pois Sacco pode fazer (e de fato faz) tudo sozinho.

Ainda graficamente, apresenta pouco uso das metáforas visuais típicas dos quadrinhos, como onomatopéias visuais. Sacco representa o som ambiente na voz do próprio narrador, dentro de seus recordatórios. Quando Sacco-personagem pensa, ele o faz em recordatórios no texto da narração, não em balões de pensamento; e ele, como em textos com narrador em primeira pessoa, é o único que pensa, o que contribui para a ilusão de objetividade jornalística. Outros ícones visuais (como linhas de movimento e gotas de suor) são utilizados muito nos seus trabalhos de início de carreira, aparecendo menos nos trabalhos mais recentes e mais sérios.

Seus personagens são sempre realistas, mas com algo de caricaturais. McCloud (1994) explica que o uso de personagens mais caricatos e cenários mais realistas, facilita que o leitor se identifique com o personagem e se imagine no cenário, enquanto um personagem mais realista transformaria o personagem em algo visto de fora. Sacco transforma seus personagens ao longo de sua carreira, sendo muito mais caricatural no início, com seus trabalhos de música, e isso se acentua em seus trabalhos sobre guerras. Esse balanço entre caricatural e realista passa ao leitor muito habilmente os sentimentos das personagens, e Sacco varia propositalmente a proporção realismo-caricatura, tanto comparando obras diferentes quanto comparando trechos de uma mesma obra, mostrando que tem uma ideia muito clara do que como variação contribui para a narrativa. E, derivado do tom confessional do narrador em primeira pessoa, nota-se também que o desenho de Sacco-personagem é bem mais caricatural que os outros personagens, inclusive sofrendo mais metáforas visuais (linhas de movimento representando tremedeiras, gotas de suor representando nervosismo). Percebe-se também que, para ressaltar a ideia de diálogo com os personagens, Sacco não utiliza balões de pensamento – o único pensamento que aparece é o do próprio autor, mas esse aparece nos recordatórios, em forma de narração.

Outro elemento que Sacco utiliza muito bem é a diagramação. Os diversos elementos são integrados organicamente ao longo da página, quadros balões e recordatórios são planejados para servir à narrativa e a página é apresentada sempre naturalmente. Muitos de seus quadros são sobrepostos, irregulares e assimétricos. Recordatórios mais longos e

explicativos colocados fora e ao lado dos quadros se alternam com diversos recordatórios pequenos esparramados por quadros grandes ou até os extrapolando. Quadros se abrem para destacar uma cenas importantes; o plano se fecha para mostrar um entrevistado, e se abre novamente para marcar o início de seu relato. A calha desaparece em algumas transições de quadro, para voltar a aparecer mais tarde, ou aparecer em preto, junto com as margens, cada uma dessas escolhas sempre contribuindo para o andamento geral da narrativa.

Toda a qualidade (tanto jornalística quanto quadrinística) da obra de Sacco vem do fato de ele não ter prazos (curtos) de entrega nem obrigações diárias com um jornal ou preocupações com conflitos de interesses mercadológicos de um jornal ou revista. Ele tem liberdade total de tempo, de tema, de abordagem, para poder explorar todo seu estilo de expressão, como em qualquer bom livro-reportagem (essas liberdades foram apontadas por LIMA, 1993). Além disso, não tem preocupações mercadológicas da editora, pois publica pela *Phantagraphics*, uma editora alternativa, que pouco influi na obra de seus autores.

Pode-se dizer que *Safe Area Goražde* apresenta duas grandes histórias. A primeira seria a história do repórter-quadrinista Sacco na cidade de Goražde, buscando personagens e assuntos interessante para sua reportagem em quadrinhos. A segunda, contada em *flashbacks*, seria a história da resistência de Goražde aos ataques sérvios iniciados três anos antes da presença de Sacco lá.

4.3 A “História de Sacco”

Na parte da narrativa que conta a história de Sacco, estão presentes algumas características específicas e outras que denotam dois estilos de narrativa diferentes. Quando chegou a Goražde, Sacco já estava na Bósnia há algum tempo (tinha escrito duas histórias curtas para revistas – Natal com Karadzic e Soba, posteriormente reunidas no livro *War's End*), logo, tinha uma postura diferente dos repórteres televisivos ou de jornais impressos. Estes iam para a cidade, falavam com algumas pessoas, conseguiam suas imagens e depoimentos básicos e voltavam para Sarajevo em um ou dois dias. Sacco queria mostrar que Goražde era um microcosmo do que acontecia na Bósnia, com depoimentos mais longos e profundos, queria entender o sentimento das pessoas refugiadas na cidade, queria conhecer a rotina da vida de lá (como livros-reportagem do *new journalism*). Ficou em Goražde por muito tempo. Frequentava a casa de moradores, se hospedou na casa de Edin (guia e tradutor,

é quem mais guia a narrativa no livro) e acabou fazendo mais que contatos jornalísticos, e em diversas entrevistas ele afirma que as pessoas de Goražde são suas amigas até hoje.

Isso se percebe em contraste com *Palestine*, por exemplo. *Palestine* tem personagens mais caricatos que *Goražde*, tem uma narrativa entrecortada e sem um foco principal, talvez por causa da diferença nos conflitos (a ocupação da Palestina vem desde os anos 50, enquanto a guerra na Bósnia era um conflito de três anos), talvez por escolha editorial (já foi citado que Sacco pensou *Palestine* como uma série de gibis e *Safe Area Goražde* como um livro). Isso se reflete na narrativa, à medida que a história da guerra é apresentada de maneira cronológica com foco nos personagens que são apresentados e mantidos ao longo da história. Edin poderia ser considerado o personagem principal, pois guia a narrativa mais frequentemente, embora Sacco utilize diversos outros personagens constantes, o que não acontece em *Palestine*.

Os trechos do que chamarei de “história de Sacco” são mais leves do que a “história de Goražde”. São trechos que documentam os passeios do repórter-quadrinista pela cidade, sua convivência com as pessoas, suas entrevistas, sua busca por acontecimentos e imagens interessantes para a obra que estava elaborando, seus momentos de diversão, em que tenta entender as pessoas da cidade através de seus sentimentos e suas rotinas. Os quadros são irregulares, metodicamente desorganizados, não se restringindo apenas aos ângulos retos. Aparecem por vezes sem requadros, sobrepostos sobre outro quadro maior com a imagem sangrada. Os recordatórios e balões são displicentes, fragmentados, extrapolando o limite do requadro, ficando na frente de algum personagem ou imagem. Quando Sacco está com seus amigos de Goražde, em festas, jantãs, danças ou conversas informais, o traço do desenho e a organização dos quadros é bem diferente de quando ele está com suas fontes, em entrevistas, tirando fotos, anotando e gravando conversas (ainda que as pessoas sejam as mesmas nas duas situações).

Nos trechos de descontração vemos os personagens bem mais caricatos e displicentemente desenhados (Figura 4). Também, como no quarto quadro da Figura 5, aparecem vários personagens por quadro e, às vezes, duas cenas sobrepostas no mesmo quadro, como nos três primeiros quadros da Figura 5. Na Figura 6, além dos personagens bem caricatos, temos maior presença de elementos quadrinísticos (as gotas de suor em Sacco, a gota em sua boca, representando embriaguez, cigarros flutuando nas bocas dos personagens, gotas de bebida sendo servida nos copos). Com isso Sacco estabelece rapidamente o tom pessoal e a atmosfera de diversão, para a qual também contribuem a tipografia dentro dos balões, mostrando que a fala é cantada (Figura 7) e os quadros organizados de maneira

irregular. Isso combina com o texto, que é mais bem-humorado, pessoal e autoral, aparecendo fragmentado em recordatórios pequenos espalhados aleatoriamente (Figura 8), o que passa uma atmosfera mais livre. Ele nos apresenta as personagens na sua vida diária, utilizando-se da humanização do relato, o perfil, nos aproximando daquele conflito através das rotinas das personagens, cujas falas estão sempre em balões de diálogo (pois Sacco não poderia saber o que estariam pensando). Outro detalhe é que Sacco-personagem aparece desenhado nesses trechos. Das transições de quadro de McCloud, a predominante nesses trechos é a 3, sujeito a sujeito, com os quadros passeando entre as várias personagens dentro daquela mesma cena. O uso dessa transição ajuda a estabelecer o clima geral de diversão, ambientando também o lugar e as várias pessoas presentes em cada cena narrada.



FIGURA 4 - Trecho de descontração, com personagens mais caricatos. Sacco aparece de óculos, no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.56)



FIGURA 5 - Exemplos de cenas sobrepostas no mesmo quadro e de vários personagens aparecendo juntos. Sacco aparece na mesa, no quarto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.75)



FIGURA 6- Personagens caricatos e presença de gotas de suor, de bebida e fumaça. Note os cigarros flutuantes na boca dos personagens. Sacco aparece no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.8)

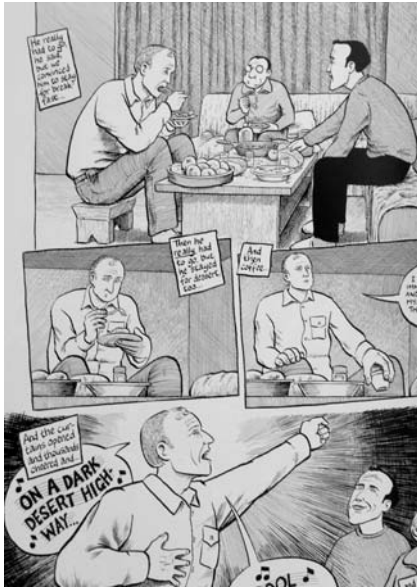


FIGURA 7 - Tipografia evidencia fala cantada. O halo de luz hachureado é um elemento de destaque para o personagem que canta. Sacco aparece no primeiro e quarto quadros. (Fonte: SACCO, 2002, p.102)



FIGURA 8 - Recordatórios pequenos e com texto fragmentado. Presença de linhas de fumaça e bom uso do contraste de claro e escuro. Sacco aparece no oitavo quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.54)

Em outros trechos, Sacco assume seu tom profissional. O traço perde um pouco dos exageros caricaturais, ficando mais sóbrio (Figura 9), pois as personagens passam de amigos de Sacco a entrevistados. Os quadros se regularizam um pouco, como na Figura 10. O quadro se fecha no personagem para focar a entrevista, o que faz com que nos sintamos no lugar do entrevistador, ou se abre para mostrar uma cena maior, cujo desenho é baseado em fotos que Sacco tirava dos lugares por onde passava (ambos exemplos na Figura 11, o primeiro caso no primeiro, segundo, terceiro, quadros, o segundo maior, no quarto quadro). Os recordatórios são maiores, ainda irregulares, mas mostrando uma tentativa de dar ordem à diagramação (Figura 12). O texto também se torna mais longo, descritivo e mais factual, Sacco abandona alguns de seus comentários pessoais humorísticos. O diálogo entre Sacco e os entrevistados aparece em balões de fala, embora por vezes a pergunta do repórter não seja mostrada, estando ou no recordatório ou implícita na própria resposta (Figura 13). Nesses trechos profissionais, vemos as cenas na visão de Sacco, e o personagem do repórter-quadrinista pouco aparece desenhado. Das transições, a predominante ainda é a 3 (sujeito a sujeito), embora nesse estilo narrativo apareçam mais transições 2 e 4, ação a ação e cena a cena. A transição 2 nesse caso serve para mostrar reações mais detalhadas do entrevistado à pergunta, fazendo o leitor intuir seu significado; a transição 4 troca de cenas entre entrevistas sobre um mesmo assunto com pessoas diferentes.



FIGURA 9 - Trecho profissional. Traço mais sério, com menos exageros caricaturais. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.107)



FIGURA 10 - Diagramação dos quadros aparece mais regular, com alguns recordatórios alinhados ao quadro ou ao requadro. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.98)

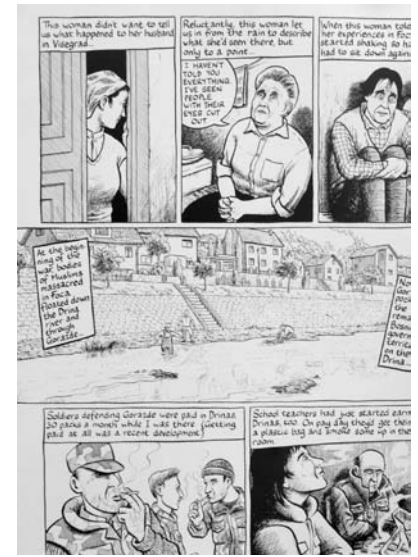


FIGURA 11 - Primeiros quadros fechados no entrevistado, quarto quadro aberto para uma cena maior. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.106)



FIGURA 12 - Recordatórios maiores, quadros mais regulares. Sacco aparece no segundo quadro, visão de Sacco no terceiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.155)



FIGURA 13 - Entrevistado interage com Sacco através do recordatório. Visão de Sacco nos primeiros quadro, Sacco aparece no quinto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.125)

Essa mudança no estilo da narrativa visual acompanha a mudança na narrativa textual, diferenciando trechos em que os personagens esquecem que estão em uma guerra dos trechos em que se lembram das atrocidades que testemunharam. Por vezes essa mudança de um tom descontraído para um profissional acontece de um quadro para o outro na mesma página, ou mesmo na mesma cena, voltando à descontração tão subitamente. Alguma fala de uma personagem faz com que Sacco assuma seu papel profissional, não mais se divertindo, e sim trabalhando (as quatro páginas nas Figuras 14 e 15 exemplificam essa mudança no foco).

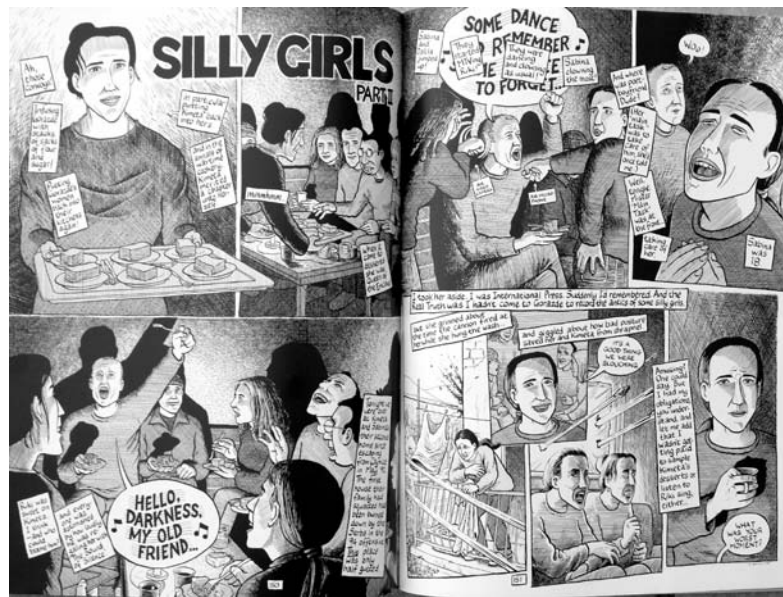


FIGURA 14 – Sacco chama uma convidada para um canto no meio de uma festa para uma entrevista. Aparecem, no terceiro e quinto quadros, imagens do que ela relata. (Fonte: SACCO, 2002, p.150-151)

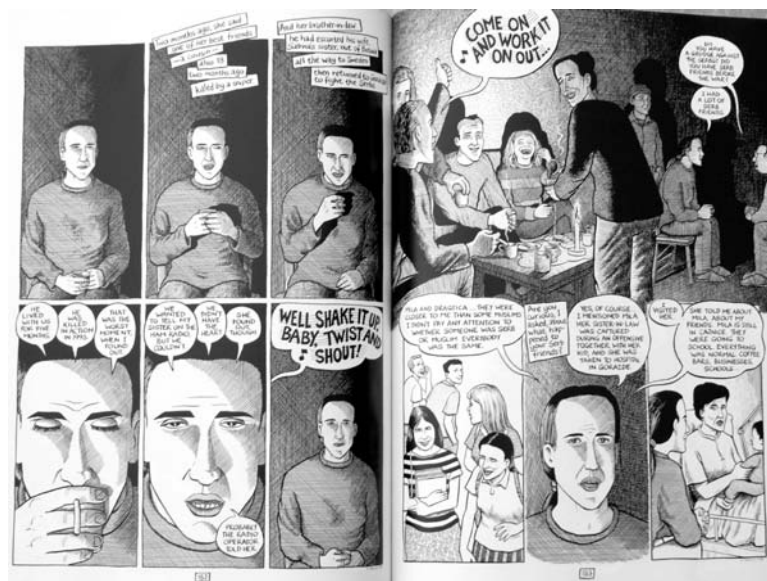


FIGURA 15 - A entrevista segue e Sacco fecha o quadro na entrevistada, só voltando à festa na página seguinte, mostrando os dois no canto do primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.152-153)

Comparando com o resto da obra de Sacco, os trechos descontraídos lembram mais os trabalhos iniciais, na sua revista *Yahoo*, Sacco mais jovem, viajando com uma banda e fazendo quadrinhos com temática musical, mais leve. Os trechos mais profissionais, no entanto, lembram *Palestine* (embora com uma linguagem melhor elaborada) e os trabalhos posteriores de Sacco (tanto os que fez sobre a Bósnia quanto *Footnotes in Gaza*, quando volta à questão palestina).

Esses dois estilos de narrativa não se enquadram nos modelos de *action*, *fact* ou *quote story* apontados por Sodr e e Ferrari (1986), se constituindo mais como um diário pessoal do autor ou cr nicas sobre sua estadia na cidade de Gora de. Novamente aqui se aplicam as compara es com Crumb, Pekar e Spiegelman, nos quadrinhos, e com o jornalismo literário (o próprio Sacco cita, em entrevistas, uma reportagem de George Orwell), em especial o *new journalism*. No entanto, percebe-se que os quatro artifícios da reportagem apontados por Lima (1993) estão presentes, todos através dos perfis (em si, um dos artifícios) que Sacco monta. Nos dois estilos de narrativa, temos os antecedentes do conflito, o suporte especializado e a proje o de acontecimentos futuros sempre através do quarto artifício, a voz dos personagens.

A utiliza o da própria voz dos personagens servindo de artifício para a humaniza o do relato fica bem clara no trecho *Can you live with the Serbs again?* (Figura 16). Ele utiliza uma diagrama o que lembra o jornalismo impresso, com a pergunta-título sendo apresentada como uma manchete e as respostas dos personagens aparecendo abaixo, enquadradas como se fossem notícias. Essa passagem se configura como uma enquete de opinião pública, uma forma de suporte especializado, artifício do jornalismo interpretativo apontado por Lima (1993). Ele nos mostra, além do texto da resposta, o personagem-entrevistado que a responde, e a apresenta o deles ajuda a ambientar o que cada um responde. Sacco utiliza o enquadramento, *closes*, expressões faciais e postura para dar uma ideia do sentimento por tr s das respostas, ficando a cargo do leitor, a partir dessas duas informa es (o texto e a imagem de cada resposta), imaginar a história daquele personagem e as razões para sua posi o. A transi o 4 utilizada ajuda a reforçar a ideia de que são cenas diferentes, mostrando pessoas com contextos e experiências diferentes, como que explicando a diferença nas suas posturas e opiniões quanto aos sérvios.



FIGURA 16 - A organização dos quadros lembra a diagramação de um jornal, com um grande título servindo de manchete, balões com depoimentos, de matérias e imagens dos entrevistados, de fotos. (Fonte: SACCO, 2002, p.160-161)

4.4 A “história de Goražde”

Os modelos de reportagem de Sodré e Ferrari (1986) podem n  ser evidentes na “história de Sacco”, mas aparecem nos trechos da “história de Goražde”, com uma linguagem visual bem diferenciada. O repórter-quadrinista utiliza *flashbacks* para mostrar as cenas da guerra. Não são *flashbacks* dele, que não presenciou a guerra, e sim relatos dos seus entrevistados, depoimentos coletados entre quem de fato a presenciou: moradores de Goražde que sofriam com a guerra nas suas portas, refugiados de diversas regiões que fugiram para a cidade, voluntários que foram para lá ajudar as vítimas, soldados b snios de folga na cidade, além de dados buscados em fontes oficiais e livros de história para contextualizar o conflito.

Para evidenciar que a narrativa n  é mais dele, Sacco utiliza diversos recursos gráficos, dos quais o mais evidente é o uso do preto. Enquanto os trechos presenciados por ele tem as margens e as calhas em branco, os trechos em que d  voz para seus personagens-entrevistados aparecem com margens e calhas em preto (Figura 17) – recurso que foi utilizado apenas em um capítulo de *Palestine* (e já tinha sido utilizado por Art Spiegelman em um capítulo de *Maus* – como já se disse, uma grande influência se Sacco). Os quadros e recordatórios são perfeitamente regulares (Figura 18), dando uma ideia de maior precisão e factualidade do que nos trechos anteriores, em que a presença do repórter se faz mais evidente, destacando a

subjetividade. Na Figura 19, por exemplo, a objetividade se dá na diagramação, e a narrativa é extremamente emotiva, com cenas muito fortes narradas pelo médico do hospital. A sensação que cada cena evoca no leitor (através da subjetividade do personagem-testemunha) é contrastada por Sacco com uma simetria racional na diagramação e um recordatório agindo em mais de um quadro, por linha, que não explicam nenhum deles, mas dão uma narrativa geral (a transição 4 de aspecto a aspecto também contribui muito nessa página).

Nos trechos da história de Goražde, a voz dos personagens raramente aparece nos balões, mas está quase sempre no recordatório, indicando que são eles os narradores. Sacco coloca esses textos entre aspas, indicando em maiúsculas no início o nome do entrevistado, quando há mais de um (na Figura 20, por exemplo, os recordatórios do primeiro, sétimo e oitavo quadros). Ele ainda mescla as cenas narradas pelos personagens em quadros mais abertos (primeiro, quinto, sexto e sétimo quadros da Figura 21) com quadros fechados em que só o rosto do personagem aparece, de frente, como se estivesse falando diretamente com o leitor (segundo, terceiro e quarto quadros da Figura 21). Para reforçar essa idéia de depoimento, a voz dos personagens aparece em balões, assim como a voz de Sacco (com o balão apontando a origem para fora do quadro, já que ele não aparece nestas cenas).



FIGURA 17 – As margens e calhas aparecem em preto nos trechos da “História de Goražde”. Sacco não aparece. (Fonte: SACCO, 2002, p.87)



FIGURA 18 – Os quadros agora passam a ser completamente regulares, com recordatórios alinhados ao quadro. Sacco não aparece, mas vemos o balão com a sua voz. (Fonte: SACCO, 2002, p.136)

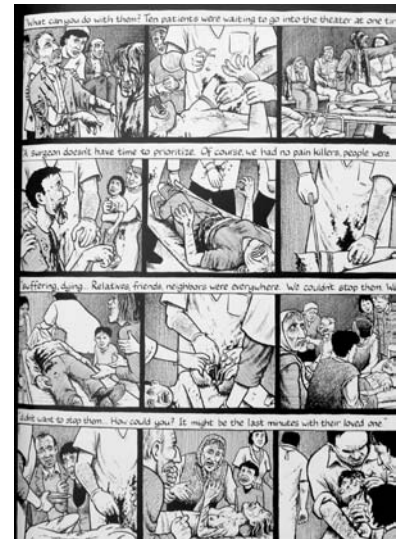


FIGURA 19 – A cruzeta das imagens relacionadas pelo médico é contrastada pela diagramação racional e simétrica. Os recordatórios perpassam os três quadros de cada linha. (Fonte: SACCO, 2002, p.181)



FIGURA 20 – Vê-se, nos recordatórios do primeiro, sétimo e oitavo quadros, o nome do entrevistado-narrador em maiúsculas. (Fonte: SACCO, 2002, p.82)



FIGURA 21 – Os quadros fecham no rosto do entrevistado para evidenciar o processo da entrevista, mas abrem para ilustrar o que, no recordatório, a voz do entrevistado narra. (Fonte: SACCO, 2002, p.111)

Os trechos da “história de Goražde” são muito diferentes dos trechos anteriormente citados da “história de Sacco”. Agora, já se nota os modelos de *action*, *fact* e *quote story* nitidamente. Sodré e Ferrari (1986) afirmam que os três modelos não são rígidos, podendo aparecer mesclados entre si ou com outros gêneros. Lima (1993) afirma que essa mescla entre *action*, *fact* e *quote story*   muito comum em livros reportagens, pela sua grande extensão e profundidade. Isso fica muito evidente na “história de Goražde”.

Nenhum desses modelos aparece exclusivamente. Sacco normalmente começa os capítulos no modelo de *fact story* (*The First Attack*, *The '94 Offensive*, *White Death*), em que a primeira e às vezes segunda página ambienta o relato do entrevistado quase como em um *lead*, expondo os acontecimentos por ordem de importância. A partir daí, a *action story* fica mais evidente (principalmente em *The First Attack*, *Around Goražde* e *The '94 Offensive*). O relato segue pelo fato mais atraente (no caso, as atrocidades da guerra) e continua envolvente até o fim da história contada. Sacco utiliza em geral mais de um depoimento, utilizando o de Edin como principal e os outros para ambientar melhor (por exemplo, para narrar dois acontecimentos ao mesmo tempo em lugares diferentes da cidade). Nota-se que o modelo de *quote story* aparece entremeado nos dois outros relatos (além de nos capítulos iniciais, com a contextualiza o do conflito, em que Sacco utiliza diversas fontes, dados e documentos

oficiais). Nesses trechos temos ilustrações de personalidades importantes no conflito, mapas, imagens e textos que saíram na mídia da época.

As Figuras 22, 23 e 24 exemplificam essa estrutura. Na primeira página, o início do capítulo *The '94 Offensive*, Edin conta sobre a vigia que fazia na cidade, explicando sua estadia no front por quatro dias e a folga de oito dias trabalhando na escola de Goražde. Percebe-se o modelo de *fact story*. Logo na página seguinte, Edin está de volta na vigia quando os sérvios atacam já no primeiro quadro. Ele é ferido e enquanto o ataque segue, ele é levado para o hospital de Goražde. Esse segundo trecho mostra as marcas da *action story*, começando com o ataque, seguindo para o ferimento e o resgate para o hospital. Pode-se notar que na página seguinte, Sacco continua com a voz de Edin nos dois primeiros quadros, mas inicia o terceiro com uma capitular no recordatório e um texto sem aspas, indicando que a narração voltou ao repórter. A partir do terceiro quadro, Sacco contextualiza o ataque sofrido por Edin com dados e declarações oficiais. É um exemplo de *quote story*.



FIGURA 22 – Relato inicial do capítulo, seguindo o modelo de *fact story*. (Fonte: SACCO, 2002, p.162)



FIGURA 23 – Na sequência, o relato segue a ação, no modelo *action story*. (Fonte: SACCO, 2002, p.163)



FIGURA 24 – Contextualização do conflito anterior com fontes oficiais, *quote story*. (Fonte: SACCO, 2002, p.164)

4.5 A subjetividade autoral

Outra diferença entre os trechos com margens em preto e os com margem em branco é a questão da subjetividade. Sacco não tenta disfarçar sua subjetividade, pois a impossibilidade

de ser objetivo fica ainda mais evidente quando se faz jornalismo em quadrinhos. É o olhar do autor-desenhista que está sendo mostrado.

Nos trechos com a margem em branco, isso fica bem evidente. O texto mais bem-humorado, os quadros irregulares e o traço mais caricatural deixam isso bem claro para o leitor. No entanto, sabemos que tudo que é ali contado foi visto por Sacco. Como vemos na Figura 25, ele faz seus desenhos baseados em fotografias que tirou dos lugares e pessoas, justificando assim a riqueza realista de detalhes. Nos trechos com a margem em preto, os quadros regulares, a sobriedade do traço e as diferentes vozes narradoras dão uma ideia maior de subjetividade, que no entanto é menos justificada do que nos trechos de margem branca. Muito embora os relatos sejam de pessoas que estavam presente, o desenho é de Sacco, que não estava. Assim, nesses trechos, tudo é inventado pelo desenhista, para ilustrar o relato dos personagens entrevistados, notadamente emocional, pois são mais que testemunhas, são vítimas.



FIGURA 25 – Três exemplos de fotos tiradas por Sacco ao lado do desenho do autor baseado nelas. (Fonte: SACCO, 2002, s/nº)

Os trechos de margens pretas são marcadamente mais jornalísticos, com cenas fortes e um tom mais pesado. Percebe-se, inclusive, que as cenas ilustradas por Sacco dos depoimentos de seus entrevistados não são aleatórias. Ele as escolhe mostrando grande domínio dos conceitos de valor-notícia – que, segundo Traquina (2008) são apreendidos na vivência da comunidade jornalística. Ela usa com especial destaque a morte e o conflito, já que está narrando uma guerra, mas também a notoriedade (utilizando falas de chefes de estado e secretários da ONU), a infração (mostrando, mais que a guerra, os crimes de guerra) e o escândalo (chocando o leitor com cenas fortes).

Já os trechos de margens brancas são mais leves. As cenas de descontração servem quase como alívio cômico para os trechos em preto, embora mesmo nelas a ideia da guerra esteja sempre presente. Nos trechos profissionais, também vemos cenas fortes, como casas destruídas, pessoas feridas e operações precárias no hospital, mas diferentemente das cenas da “história de Goražde”, essas foram presenciadas por Sacco, e parecem mais leves. Isso talvez se explique pela natureza da mídia escolhida. Os quadrinhos, segundo McCloud (1994), são a mídia que mais exige participação do leitor. A margem em preto pode nos dar uma ideia mais escura e pesada, mesmo que as cenas sejam tão fortes quanto as cenas com margem em branco. Ou talvez Sacco tente amenizar sua subjetividade nas partes que ele presenciou, deixando-a transparecer mais quando desenha o relato dos personagens.

Seja como for, a “história de Goražde” tem um tom mais jornalístico, enquanto a “história de Sacco”, um tom mais auto-biográfico. Através da já citada conclusão, passamos de fontes oficiais e dados documentais (com alto nível de credibilidade e aparente objetividade) para depoimentos de testemunhas oculares ou vítimas da guerra (com menor credibilidade e mais sujeitos à emoção do testemunho) para fatos presenciados pelo próprio Sacco. Ele consegue assim fazer com que o leitor entenda que o relato é sujeito a diversos níveis de subjetividade – e que nem por isso abre mão da verdade. Sacco consegue assim mostrar que a ideia de objetividade é uma ilusão e, mais que inalcançável, é desnecessária para se fazer bom jornalismo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de que o jornalismo se adapta rapidamente a novos formatos é conhecida de qualquer estudioso do jornalismo. E essa perspectiva não foi confrontada com o fato de que durante quase um século não se fez jornalismo em quadrinhos. Havia, claro, desde o surgimento dos quadrinhos modernos, tirinhas nos jornais – “um casamento de conveniência com os jornais do início do séc. XX” (McCLOUD, 2000, p.65). Mas a união de fato dessas duas áreas só se deu com Joe Sacco: até então não se falava de jornalismo em quadrinhos. Talvez porque os quadrinhos não fossem, aos olhos dos teóricos e profissionais, sequer um formato viável de jornalismo, “muito subjetivo”, ao contrário do nosso objetivo jornalismo.

A eventual união de quadrinhos com jornalismo, como já afirmado, não veio do nada. Tanto a noção de objetividade no jornalismo mudou com o tempo – percebeu-se que a objetividade deveria ser um guia, uma meta inalcançável – quanto o estigma dos quadrinhos como entretenimento barato caiu por terra por meio de autores que entendiam os quadrinhos como um meio de comunicação e uma forma de arte válida. Veio em uma época em que os dois campos estavam com necessidades de renovação. O jornalismo impresso enfrentava (e ainda enfrenta, mais agora, com o surgimento e fortalecimento da internet) uma forte queda de público e conseqüentemente de anúncios. Os quadrinhos, por sua vez, enfrentavam uma forte queda de qualidade temática – um número significativo de excelentes *graphic novels* foram lançadas na segunda metade da década de 1980, contudo poucas no início da década de 1990 pareciam manter o nível. Entre as diversas formas que jornalistas e quadrinistas (e os empresários de ambas as áreas) encontraram para se renovar, uma envolvia os dois campos através de um jornalista-quadrinista (que era seu próprio empresário, pode-se dizer).

Podemos nos perguntar por que isso não aconteceu antes, ou se de fato não aconteceu. Reportagens ilustradas, por exemplo, sempre existiram, e, embora a mera junção de imagem com texto não se configure como quadrinhos, havia, nelas, alguma tentativa de narrativa sequencial. Ou as reportagens de Angelo Agostini, o ítalo-brasileiro pioneiro dos quadrinhos que fazia histórias no Brasil no final do séc. XIX. Como aponta Moya (1993), suas diversas ilustrações para reportagens em revistas da época são de extrema qualidade e podem ser consideradas arte sequencial – Aristides Dutra (2003) vai mais longe e defende que Agostini já fazia jornalismo em quadrinhos.

Cada veículo, cada suporte, cada forma de se fazer jornalismo traz consigo uma possibilidade diferente de abordagem e de apresentação, visões diferentes para um mesmo acontecimento. E o livro-reportagem, que por si só é mais híbrido que qualquer outra forma de jornalismo, permite o uso conjunto de diversas formas em sua produção. Se a reportagem gráfico-sequencial tem um suporte preferencial, este é o livro, embora ela possa ser feita em revistas semanais ou jornais diários (em edições especiais, com mais tempo de produção, por exemplo). Estes dois últimos, no entanto, são muito mais dependentes de uma atualidade e de prazos de entrega muito curtos, o que diminui a liberdade autoral necessária para que uma reportagem em quadrinhos seja bem executada. O livro-reportagem, como já discutido, permite muito mais liberdade em diversos níveis.

Mas tendo que responder por que isso não aconteceu antes, diria que foi porque Joe Sacco ainda não escrevia. Para quem tem dúvidas da validade de uma reportagem em quadrinhos, a única resposta que posso dar após o percurso de pesquisa para essa monografia é “Leia Palestina, leia Área de Segurança Goražde”. Não é à toa que Sacco é elogiado tanto por quadrinistas quanto por jornalistas, e que seja lido por um público enorme que não consiste apenas desses dois campos profissionais – inclusive atraindo um público novo, que não lê nem quadrinhos nem livros-reportagem. Sacco faz com que o leitor saiba que o que está lendo é jornalismo puro com a mais alta qualidade quadrinística. Suas obras não devem nada a outros livros-reportagem nem a outras *graphic novels*, inclusive se faz mais interessante que eles exatamente por essa junção.

Com este trabalho, busquei avaliar como Joe Sacco monta sua reportagem gráfico-sequencial tendo em vista conceitos jornalísticos e conceitos quadrinísticos, utilizados um em favor do outro com a mesma importância. *Safe Area Goražde* foi o livro escolhido para a análise por ser este menos estudado academicamente que *Palestine*, o primeiro livro-reportagem em quadrinhos de Sacco; por ter um estilo próprio já melhor estabelecido e, ao

contrário de *Palestine*, ter sido pensado como um livro e não como uma série de gibis; e por possuir elementos narrativos mais instigantes.

Para tanto foram retomados alguns conceitos jornalísticos que seriam importantes para a análise. Após uma conceitualização do jornalismo, princípios como a busca da objetividade e sua inalcançabilidade, credibilidade e precisão foram explicitados, assim como uma apresentação dos valores-notícia. Depois disso, foram analisados os gêneros jornalísticos para chegar ao livro-reportagem, dando base para a inserção da obra nessa categoria.

Percurso semelhante foi feito em relação ao campo dos quadrinhos, primeiro buscando uma definição da área, para depois partir para uma listagem de elementos importantes, como requadros, recordatórios e linhas de movimento. Então o conceito de transição entre quadros foi explicado, considerado a “alma” da arte sequencial. Finalmente, foram analisados os gêneros dos quadrinhos, até chegarmos às *graphic novels*, ancorando a inserção da obra também nessa categoria.

Para análise da obra, tracei uma breve biografia do autor, por entender que sua história de vida contribuiu muito para a elaboração de um estilo próprio de expressão em seu trabalho. Então, parti para uma apresentação das características gerais do autor, tentando ver algumas tendências em obras muito diferentes e perceber algum tipo de evolução entre elas. Aqui justifiquei a inserção da obra de Sacco como livro-reportagem e como *graphic novel*, uma reportagem gráfico-sequencial. Feito isso, parti para a análise da obra em si.

Percebi em *Safe Area Goražde* duas histórias sendo contadas em paralelo, a história da reportagem sendo feita – momentos em que Sacco está presente, entrevistando e interagindo com os moradores e refugiados – e a história da guerra e do cerco a Goražde – momentos em que Sacco dá voz aos entrevistados e a fontes oficiais, se limitando apenas a organizar os diversos relatos. Esses dois momentos diferem-se tanto quando analisado sob a ótica do jornalismo quando sob a ótica dos quadrinhos – e de fato, só podem ser analisados por completo tendo como base as óticas dos dois campos.

Lima (1993, p.16) afirma que o livro-reportagem “avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando [...] o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos de informação jornalística”. Fazer uma obra profunda e durável era exatamente o mesmo objetivo de Will Eisner com sua primeira *graphic novel*. Um contrato com Deus, lutando contra a efemeridade e superficialidade dos gibis da época. Objetivos próximos, no final das contas, como nos provam os livros-reportagem/*graphic novels* de Joe Sacco.

6 REFERÊNCIAS

- BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- CAMPBELL, Duncan. **Interview with Joe Sacco**. 2003. In: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/oct/23/comics.politics> (último acesso em 19/06/2010).
- CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar**. Santarém: Edições Jortejo, 2000.
- CIRNE, Moacy. **Bum! A Explosão Criativa dos Quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- DRAWN AND QUARTERLY. **Joe Sacco**. Biography. In: <http://www.drawnandquarterly.com/artBio.php?artist=a3dff7dd55575b> (último acesso em 19/06/2010).
- DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. **Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003.
- DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. **Quadrinhos de não-ficção**. In: XXVI Congresso Anual Em Ciência Da Comunicação, Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002.
- EISNER, Will. **Comics and Sequential Art**. NY: W.W. Norton, 2008a.
- EISNER, Will. **Expressive Anatomy for Comics and Narrative**. NY: W.W. Norton, 2008c.
- EISNER, Will. **Graphic Storytelling and Visual Narrative**. NY: W.W. Norton, 2008b.
- FANTAGRAPHICS. **Artist Bio**. Joe Sacco. 2010. In: http://www.fantagraphics.com/index.php?option=com_content&task=view&id=267&Itemid=82 (último acesso em 19/06/2010).
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1993.
- LAGE, Nilson. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Florianópolis: Insular, 2001.
- LAGE, Nilson. **A estrutura da notícia**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LAGE, Nilson. **A Reportagem: teoria e técnica da entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- LIMA, Diego de. **A história em quadrinhos como veículo jornalístico**. Porto Alegre: UFRGS/FABICO, 2002.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é Livro-reportagem**. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Unicamp, 1993.
- LUIZ, Márcio Ramos. **A reportagem em quadrinhos de Joe Sacco: notas sobre um novo gênero jornalístico**. Porto Alegre: UFRGS/FABICO, 2005.
- McCLOUD, Scott. **Making Comics**. NY: HarperPerennial, 2006.
- McCLOUD, Scott. **Reinventing Comics**. NY: HarperPerennial, 2000.
- McCLOUD, Scott. **Understanding Comics**. The invisible art. NY: HarperPerennial, 1994.
- MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MOURILHE, Fábio Luiz Carneiro. **O quadro nos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
- MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- OLIVEIRA, Ana Paula; PASSOS, Mateus Yuri. **Joe Sacco: jornalismo literário em quadrinhos**. In: Comunicarte, Campinas, SP, Vol. 28, n.38 (2009), p.7-21.
- PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SACCO, Joe. **But I like it**. Seattle: Fantagraphics, 2006.
- SACCO, Joe. **Notes from a defeatist**. Londres: Jonathan Cape, 2003.
- SACCO, Joe. **Palestine**. Londres: Jonathan Cape, 2001.
- SACCO, Joe. **Safe Area Goražde: The war in eastern Bosnia 1992-95**. Seattle: Fantagraphics, 2002.
- SACCO, Joe. **The Fixer: A story from Sarajevo**. Londres: Jonathan Cape, 2004.
- SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica da Reportagem: Notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus, 1986.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de jornalismo impresso**. Florianópolis, Letras contemporâneas, 2005.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus: A Survivor's Tale**. Londres: Penguin, 2003.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Volume I**. Florianópolis: Insular, 2004.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Volume II**. Florianópolis: Insular, 2008.
- WINTON, Ezra. Picking through the rubble of memory. 2010. In: <http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-1/> e <http://artthreat.net/2010/12/joe-sacco-interview-2/> (último acesso em 19/06/2010).
- WOLF, M. **Teorias da Comunicação**. Portugal: Editorial Presença, 2006.

ANEXOS



ANEXO 1 - FIGURA 4 - Trecho de descontração, com personagens mais caricatos. Sacco aparece de óculos, no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.56)



ANEXO 2 - FIGURA 5 - Exemplos de cenas sobrepostas no mesmo quadro e de vários personagens aparecendo juntos. Sacco aparece na mesa, no quarto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.75)



ANEXO 3 - FIGURA 6 - Personagens caricatos e presença de gotas de suor, de bebida e fumaça. Note os cigarros flutuantes na boca dos personagens. Sacco aparece no primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.8)



ANEXO 4 - FIGURA 7 - Tipografia evidencia fala cantada. O halo de luz hachureado é um elemento de destaque para o personagem que canta. Sacco aparece no primeiro e quarto quadros. (Fonte: SACCO, 2002,



ANEXO 5 - FIGURA 8 - Recordatórios pequenos e com texto fragmentado. Presença de linhas de fumaça e bom uso do contraste de claro e escuro. Sacco aparece no oitavo quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.54)



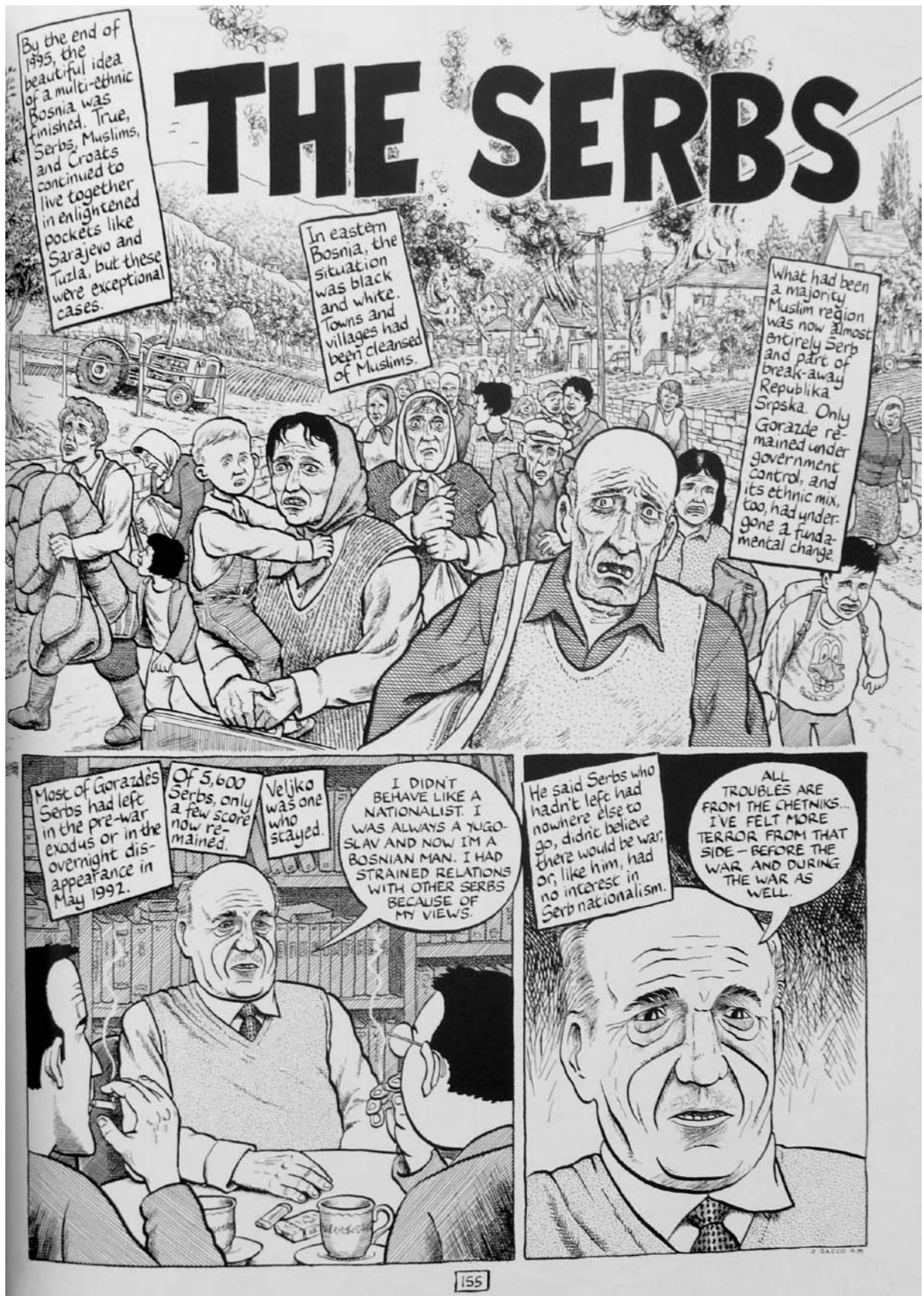
ANEXO 6 - FIGURA 9 - Trecho profissional. Traço mais sério, com menos exageros caricaturais. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.107)



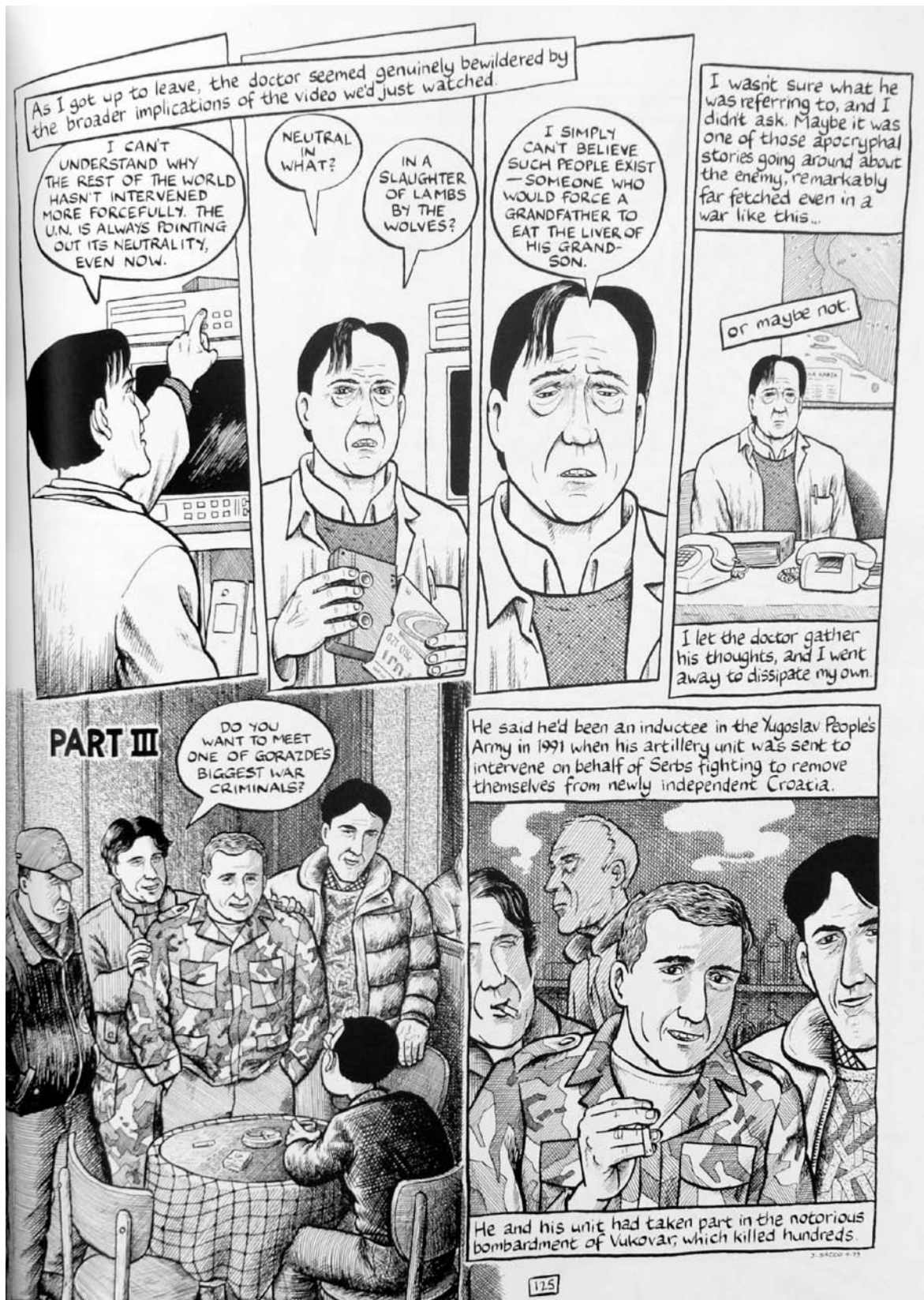
ANEXO 7 - FIGURA 10 - Diagramação dos quadros aparece mais regular, com alguns recordatórios alinhados ao quadro ou ao requadro. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.98)



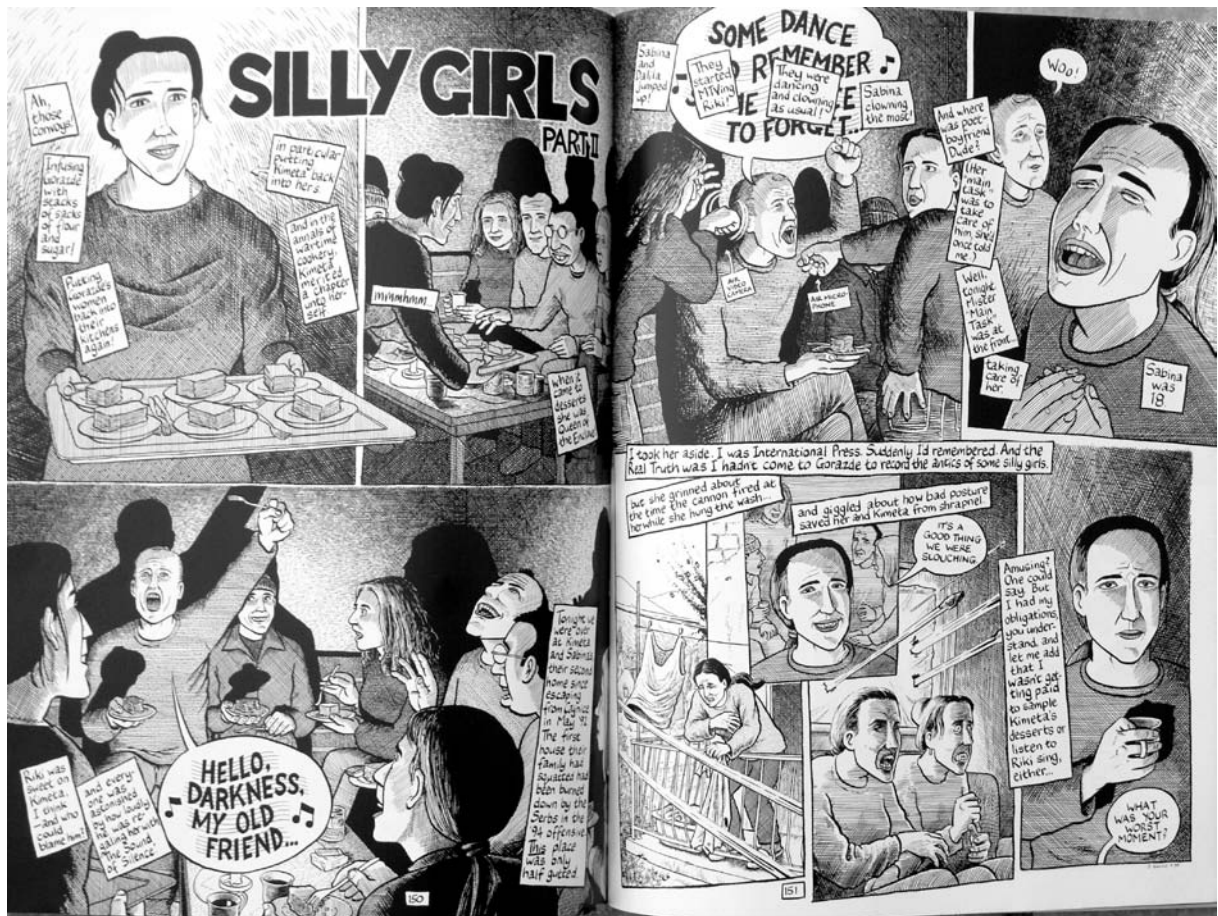
ANEXO 8 - FIGURA 11 - Primeiros quadros fechados no entrevistado, quarto quadro aberto para uma cena maior. Quinto e sexto quadro não mostram entrevistas. Visão de Sacco, ele não aparece na cena. (Fonte: SACCO, 2002, p.106)



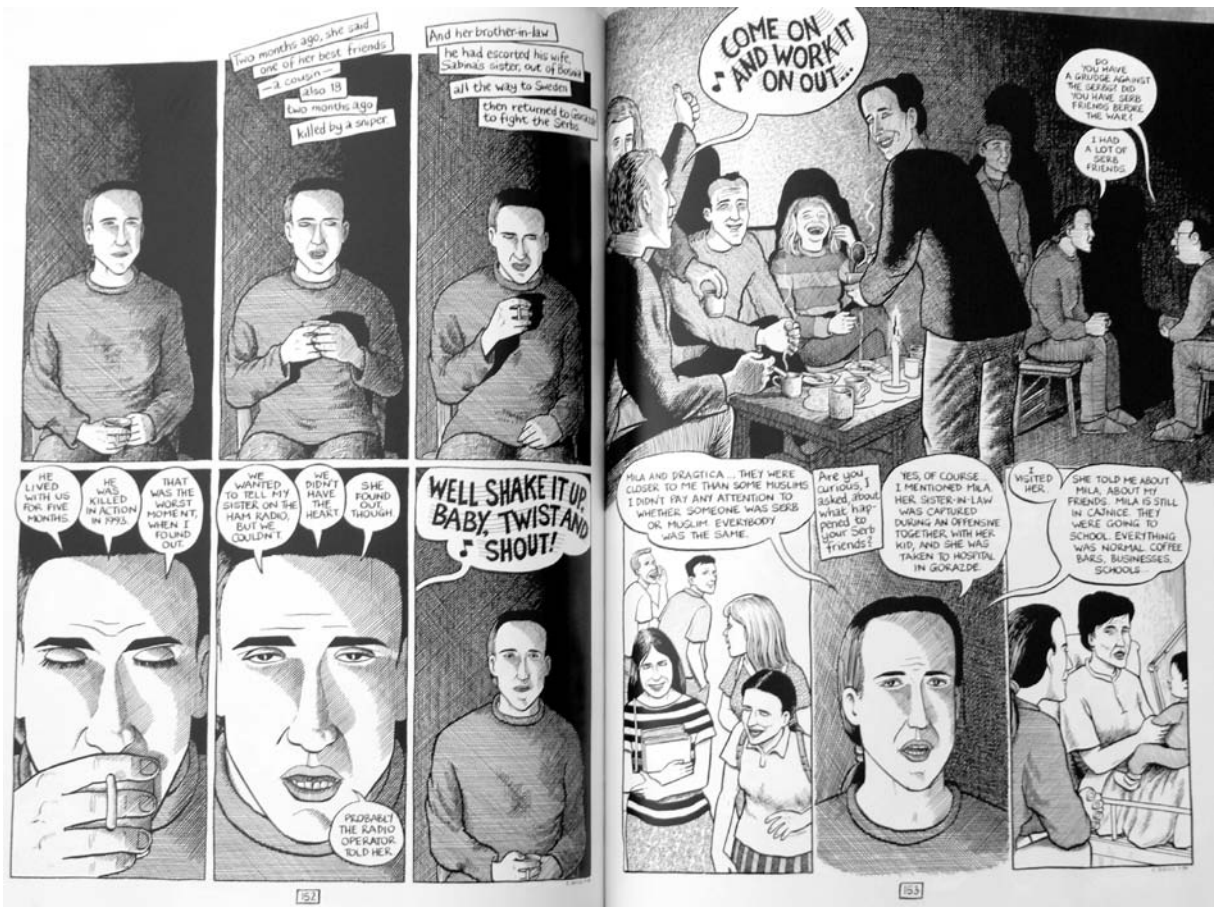
ANEXO 9 - FIGURA 12 - Recordatórios maiores, quadros mais regulares. Sacco aparece entrevistando no segundo quadro, visão de Sacco no terceiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.155)



ANEXO 10 - FIGURA 13 - Entrevistado interage com Sacco através do recordatório. Visão de Sacco nos primeiros quadro, Sacco aparece no quinto quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.125)



ANEXO 11 - FIGURA 14 - Sacco chama uma convidada para um canto durante uma festa para uma entrevista. Aparecem, no terceiro e quinto quadros, imagens do que ela relata. (Fonte: SACCO, 2002, p.150-

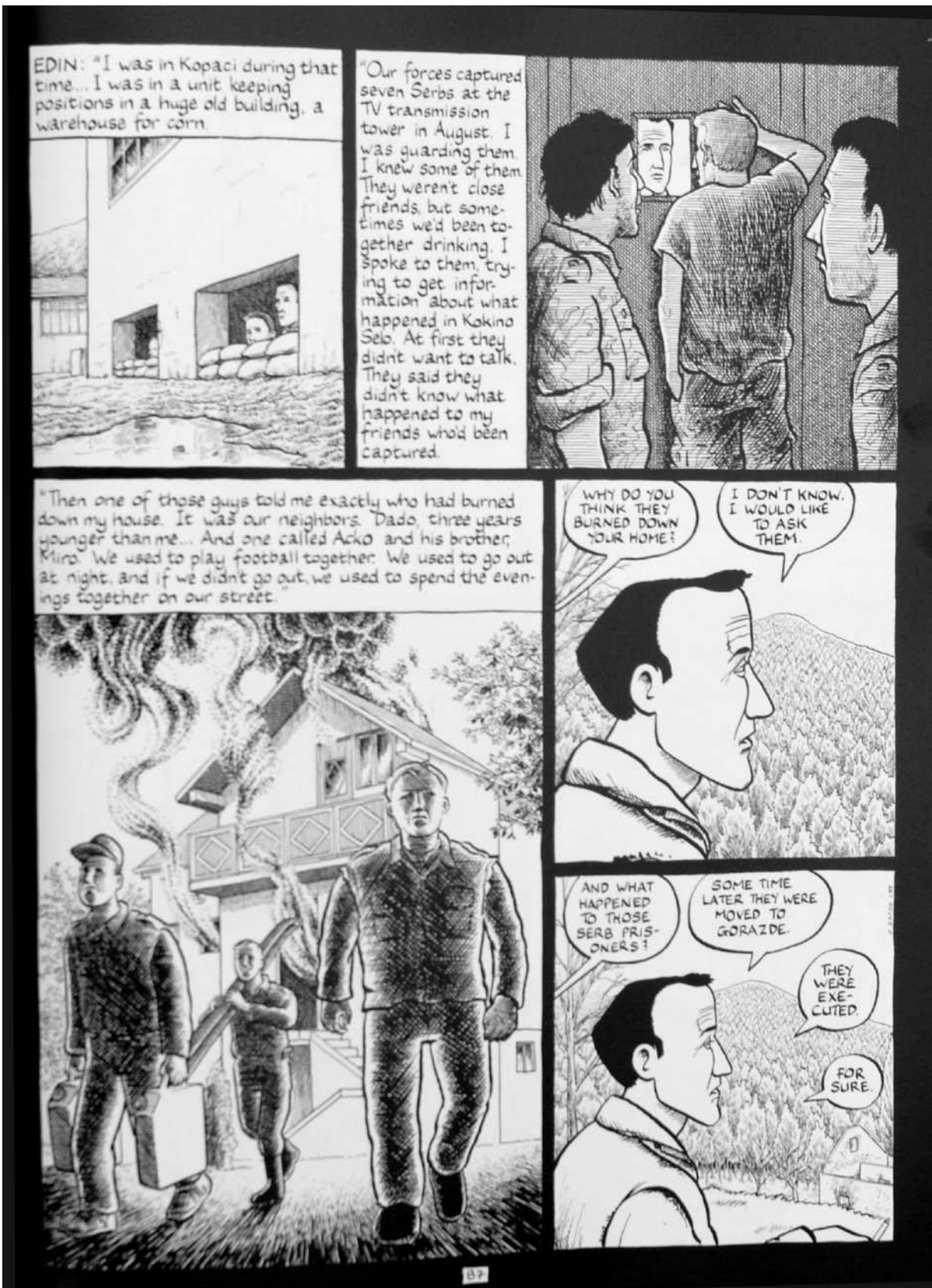


ANEXO 12 - FIGURA 15 - A entrevista segue e Sacco fecha o quadro na entrevistada, só voltando à festa na página seguinte, mostrando os dois no canto do primeiro quadro. (Fonte: SACCO, 2002, p.152-153)

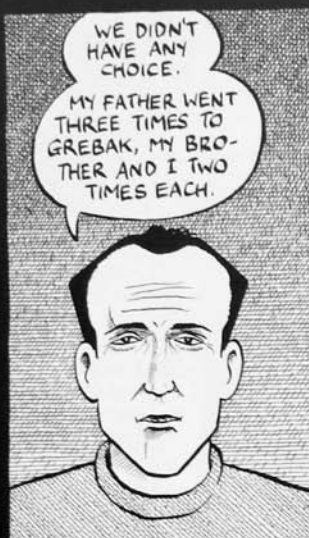
CAN YOU LIVE WITH THE SERBS AGAIN?



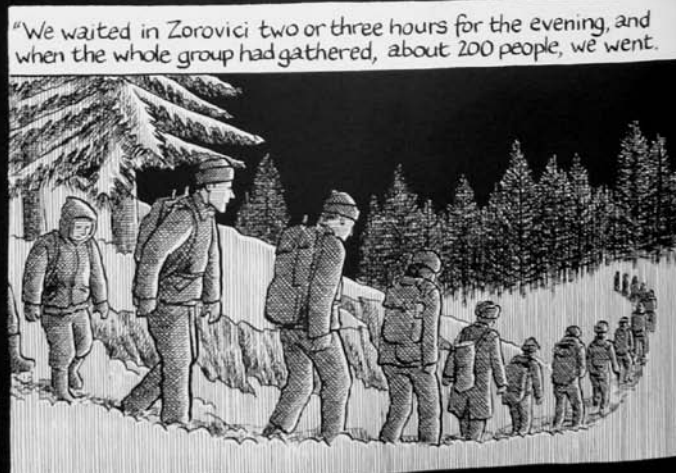
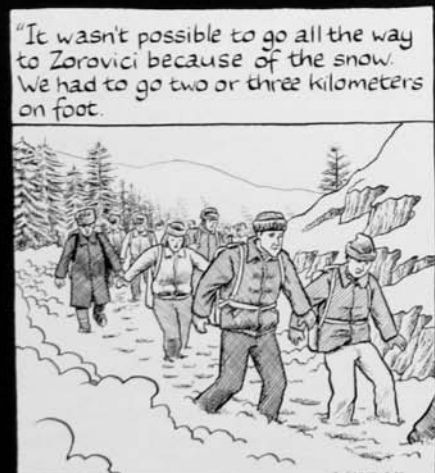
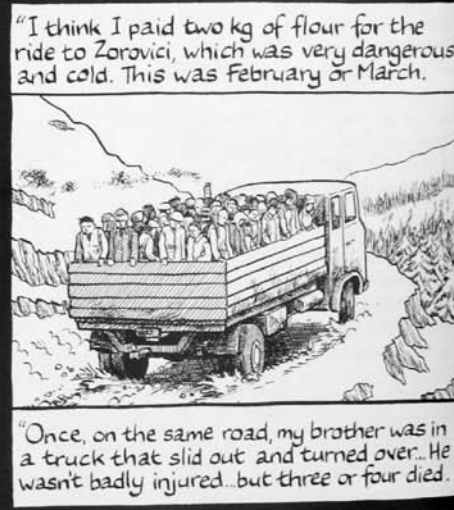
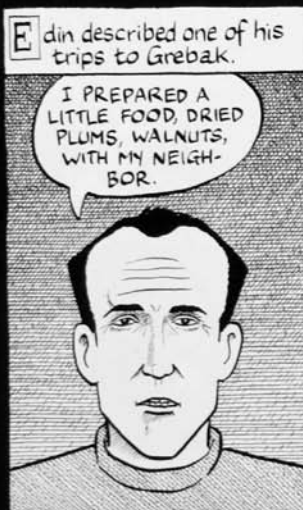
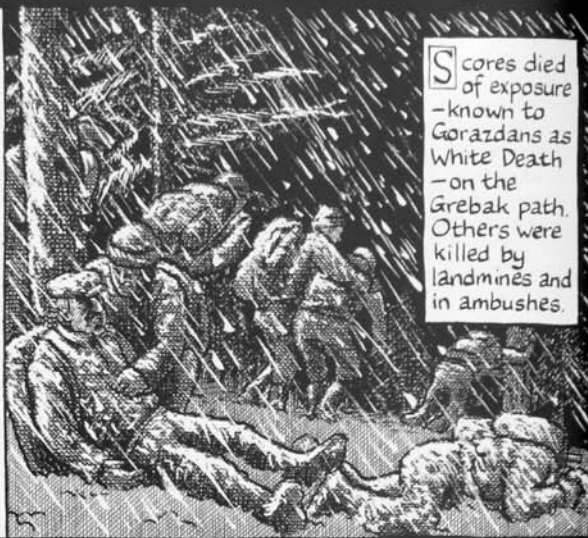
ANEXO 13 - FIGURA 16 - A organização dos quadros lembra a diagramação de um jornal, com um grande título servindo de manchete, balões com depoimentos, de matérias e imagens dos entrevistados, de fotos. (Fonte: SACCO, 2002, p.160-161)



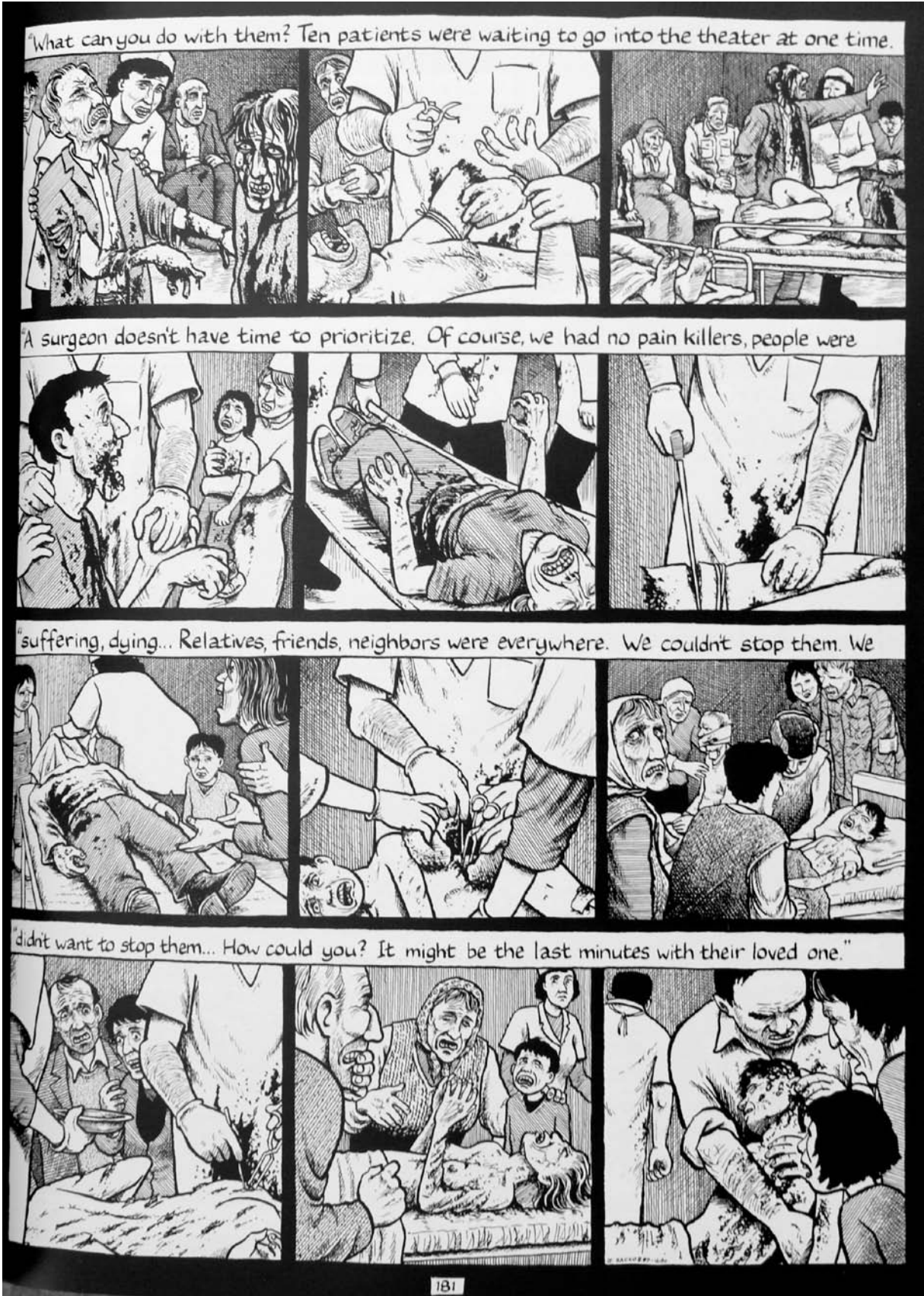
ANEXO 14 - FIGURA 17 - As margens e calhas aparecem em preto nos trechos da "História de Gorazde". Sacco não aparece. (Fonte: SACCO, 2002, p.87)



"That trip was very dangerous. It wasn't possible to use the path over the day, only at night. It was the middle of winter... storms, snow... through the mountains... On one trip there was a snowstorm and my father fell unconscious. The son of a neighbor saved his life. He had frostbitten fingers and toes. On that trip, many persons froze to death."



ANEXO 15 - FIGURA 18 - Os quadros agora passam a ser completamente regulares, com recordatórios alinhados ao quadro. Sacco não aparece, mas vemos o balão com a sua voz. (Fonte: SACCO, 2002, p.136)



ANEXO 16 - FIGURA 19 - A crueza das imagens relatadas pelo médico é contrastada pela diagramação racional e simétrica. Os recordatórios perpassam os três quadros de cada linha. (Fonte: SACCO, 2002, p.181)

IBRO: "The others had left... I saw Serbs in uniform, 50 meters behind the house..."



"I was temporarily deaf..."



"I ran to the main road..."

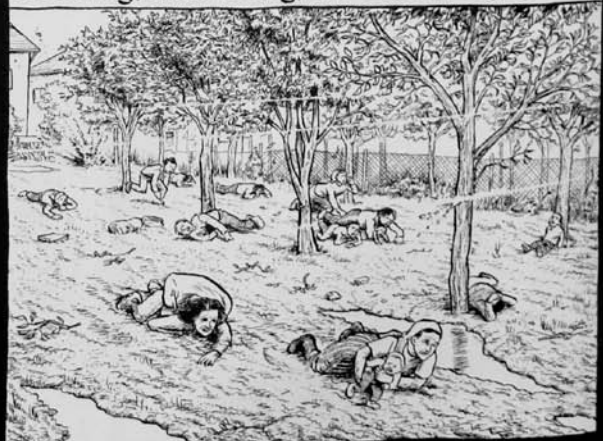


"... my neighbor..."

EMINA: "I protected my daughter with my body, crawling down to the river. It took three hours to get to the river..."



RUMSA: "I can never forget that in my life... the screaming, the shouting, the children crying..."



ANEXO 17 - FIGURA 20 - Vê-se, nos recordatórios do primeiro, sétimo e oitavo quadros, o nome do entrevistado-narrador em maiúsculas. (Fonte: SACCO, 2002, p.82)



ANEXO 18 - FIGURA 21 - Quadros fecham no rosto do entrevistado para evidenciar o processo da entrevista, mas abrem para ilustrar o que, no recordatório, a voz do entrevistado narra. (Fonte: SACCO, 2002, p.111)

The '94 Offensive



IN 1993
I WAS ON
JABUKA TVICIJAK,
STRATEGICALLY
AN IMPORTANT
MOUNTAIN FOR
DEFENDING THE
TOWN.

MY DUTY
WAS FOUR
DAYS THERE,
EIGHT DAYS
AT HOME.



"The director of schools didn't have enough teachers of mathematics. For all the secondary schools there were only two. They looked for people. And finally they asked me.



"I started teaching in February '94.

"I'd worked for about one and a half months when the Serbs started to attack our positions. We thought it wasn't serious, just the usual. After about a week, the director decided to close the schools, and all teachers were sent back to the front line.

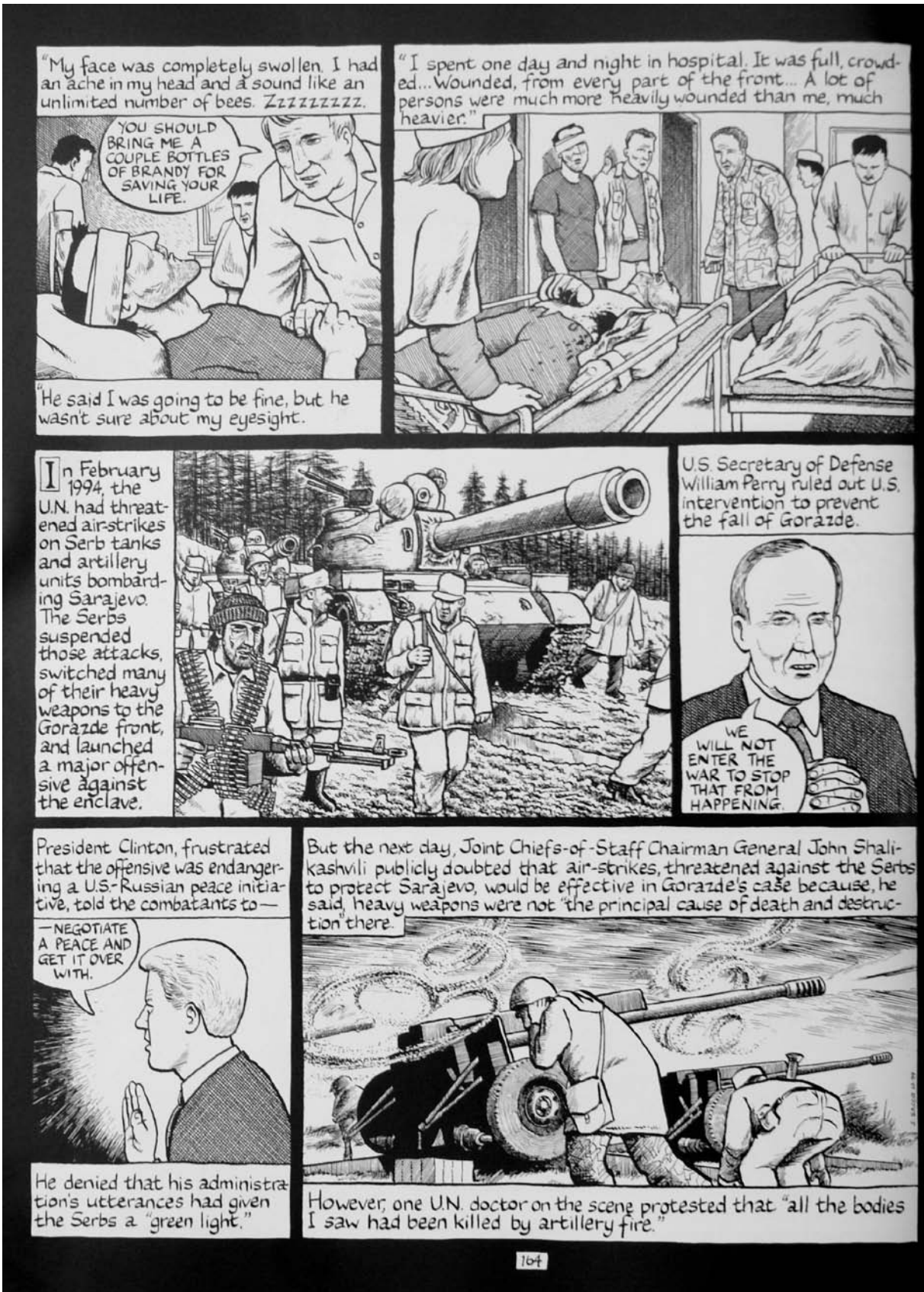


"I was back in the same place
It was awful...





ANEXO 20 - FIGURA 23 - Na sequência, o relato segue a ação, no modelo *action story*. (Fonte: SACCO, 2002, p.163)



ANEXO 21 - FIGURA 24 - Contextualização do conflito anterior com fontes oficiais, *quote story*. (Fonte: SACCO, 2002, p.164)