

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – PPGCOM

Flávio Pinto Valle

O BOOM DO JORNALISMO EM QUADRINHOS
a reivindicação do estatuto jornalístico nas histórias em quadrinhos de Joe Sacco



Belo Horizonte - MG
2010

Flávio Pinto Valle

O BOOM DO JORNALISMO EM QUADRINHOS
a reivindicação do estatuto jornalístico nas histórias em quadrinhos de Joe Sacco

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Universidade
Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal

Belo Horizonte - MG
2010

Ficha Catalográfica

Flávio Pinto Valle

O BOOM DO JORNALISMO EM QUADRINHOS
a reivindicação do estatuto jornalístico nas histórias em quadrinhos de Joe Sacco

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Universidade
Universidade Federal de Minas Gerais.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Souza Leal (Orientador) – Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Gislene da Silva – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Paulo Bernardo Vaz – Universidade Federal de Minas Gerais

Àqueles que me acompanham.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e aos seus professores e funcionários.

Ao professor Bruno Souza Leal, pela orientação do trabalho que resultou nesta dissertação.

Aos colegas do Narrativas, do Poéticas e do GRIS.

Aos alunos da disciplina Jornalismo e Quadrinhos.

À CAPES.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma tentativa de aproximação do jornalismo em quadrinhos, um meio de comunicação que se encontra na interseção entre o jornalismo e a história em quadrinhos. Por se tratar de uma prática comunicativa localizada em um espaço de fronteira, onde possibilidades e constrangimentos se apresentam com maior vigor, é necessário uma abordagem capaz de apreender os deslocamentos que ela opera em relação às manifestações mais estandardizadas daquelas práticas que se encontram em sua origem. Por isso, antes de avançar em questões específicas do jornalismo em quadrinhos, este estudo propõe recuperar as relações que a história em quadrinhos vem mantendo com o jornalismo desde a segunda metade do século XIX, quando as primeiras narrativas gráfico sequenciais foram publicadas nas páginas dos jornais. Após esta abordagem histórica, é proposta uma reflexão a respeito das reportagens em quadrinhos de Joe Sacco, mais especificamente, sobre sua reivindicação do estatuto jornalístico para suas hogaquês. Diferente de outros jornalistas dos quadrinhos, Sacco não ocupa somente um posto narrativo: ele é a personagem, o narrador e o autor de suas narrativas. Deste modo, ele transforma suas reportagens em documentos autobiográficos que fundam sobre o “eu” que escreve o critério segundo o qual devem ser avaliados. O jornalista constrói seu “eu” por meio de sua inserção na comunidade jornalística que se define pelo conjunto de valores éticos e de normas técnicas que orientam seus integrantes no desempenho de suas atividades profissionais. Neste sentido, Sacco apoia sua reivindicação do estatuto jornalístico sobre a afirmação de sua identidade profissional em cada um dos postos narrativos de suas reportagens em quadrinhos. Porém, ao apropriar-se dos valores e das normas jornalísticas, o repórter, além de legitimar sua reivindicação, tece uma crítica ao exercício burocrático do jornalismo e propõe uma nova concepção desta atividade, pautada sobre o resgate de uma visão romântica desta profissão.

Palavras-chave: Jornalismo em Quadrinhos, Joe Sacco, Jornalismo, História em Quadrinhos, Autor, Narrador e Personagem.

ABSTRACT

This dissertation presents an attempt to approach comics journalism, a medium located in the intersection between journalism and comics. Because it is a communicative practice on an area of the border, where constraints and opportunities present themselves with greater force, an approach is necessary to understand the displacements that it operates in relation to the medium who are in their origin. Therefore, before approaching on specific issues of journalism in comics, this study proposes to recover the relationships that the comic has been keeping to journalism since the mid-nineteenth century, when the first sequential graphic narrative were published in the newspapers. After this historical approach, it proposes a reflection on the comics reportages by Joe Sacco, more specifically, about their claim the status journalistic for their comics. Unlike other journalists of comics, Sacco not occupies a only one position narrative: it is the character, the narrator and the author of their narratives. Thus, he turns his reportages on documents autobiographic that found on the "self" who writes the criterion that must be evaluated. The reporter constructs your "self" through its inclusion in the journalistic community that is defined by a set of ethical values and technical standards to guide its members in performing their professional activities. In this sense, Sacco supports your claim the status journalistic on the assertion of professional identity at each position narrative of their comics reportages. However, by appropriating the ethical values and technical standards of journalism, the reporter, in addition to legitimize his claim, he weaves a critique of bureaucratic exercise of journalism and proposes a new conception of this activity, based on the rescue of a romantic vision of the profession.

Keywords: Comics Journalism, Joe Sacco, Journalism, Comics, Author, Narrator and Character.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 01: Imagerie d'Epinal	16
ILUSTRAÇÃO 02: Revista Ilustrada	18
ILUSTRAÇÃO 03: Down on Hogan's Alley	20
ILUSTRAÇÃO 04: Flash Gordon	22
ILUSTRAÇÃO 05: Prince Valiant: in the days of King Arthur	24
ILUSTRAÇÃO 06: Ernie Pike	29
ILUSTRAÇÃO 07: American Splendor	32
ILUSTRAÇÃO 08: Palestina: Uma Nação Ocupada	36
ILUSTRAÇÃO 09: Palestina: Na Faixa de Gaza	39
ILUSTRAÇÃO 10: Bloqueio	43
ILUSTRAÇÃO 11: Área de Segurança Gorazde	48
ILUSTRAÇÃO 12: Uma História de Sarajevo	50
ILUSTRAÇÃO 13: Apresentação de possibilidades conflituais	57
ILUSTRAÇÃO 14: Apresentação de fatos auxiliares	59
ILUSTRAÇÃO 15: Apresentação de declarações auxiliares	61
ILUSTRAÇÃO 16: Apresentação da informação numa estrutura apropriada	63
ILUSTRAÇÃO 17: Autenticidade da testemunha ocular	67
ILUSTRAÇÃO 18: Círculo de histórias	73
ILUSTRAÇÃO 19: Lembrança	77
ILUSTRAÇÃO 20: Shebabs	79
ILUSTRAÇÃO 21: Heróis trágicos	83
ILUSTRAÇÃO 22: Jornal e território	86
ILUSTRAÇÃO 23: Árabes invisíveis	91
ILUSTRAÇÃO 24: Olhar	96
ILUSTRAÇÃO 25: Afirmação da identidade jornalística	102

ILUSTRAÇÃO 26: Prontidão I	105
ILUSTRAÇÃO 27: Prontidão II	107
ILUSTRAÇÃO 28: Mundo dos jornalistas	115

SUMÁRIO

1 Introdução	11
2 Das páginas dos jornais ao jornalismo em quadrinhos	15
3 O autor das reportagens de Joe Sacco	35
3.1 Propriedade	41
3.2 Modelização	44
3.3 Variabilidade	53
3.4 Alteridade	64
4 Contadores de histórias	72
4.1 Narrador da tradição	74
4.2 Narrador da técnica	81
4.3 Narrador do olhar jornalístico	87
5 Um jornalista típico	99
5.1 Personagens típicas	109
5.2 Típico no jornalismo	113
6 Considerações Finais	118
Referências	124

1 INTRODUÇÃO

Desde a segunda metade do século XIX, a história em quadrinhos e o jornalismo mantêm estreitas relações. A princípio, os jornais eram o suporte onde estas narrativas gráficas circulavam. As trocas entre estes meios de expressão se intensificaram e se tornaram ainda mais complexas quando, em 1929, o suplemento juvenil do jornal belga “Le Vingtième Siècle” começou a publicar as aventuras de seu correspondente internacional, Tintin. Assim, a imprensa deixou de oferecer apenas a superfície sobre a qual estas histórias eram publicadas, ela passou a oferecer também o tema ao redor do qual muitas delas passaram a ser elaboradas. Com isto, os jornalistas foram transformados em personagens dos quadrinhos¹.

A história em quadrinhos foi publicada em jornais até o final da década de 1920², quando, nos Estados Unidos, foram editados os primeiros *comics books*. A princípio, estas revistas em quadrinhos eram compilações de histórias que já haviam sido publicadas anteriormente. Porém, aos poucos foram aparecendo criações originais para este novo formato editorial. Assim, em 1939, nasceu a personagem *Superman*. As aventuras do “Homem de Aço” foram responsáveis por uma radical inversão nas relações entre o jornalismo e a história em quadrinhos. Se, antes, os jornalistas, como personagens dos quadrinhos, viviam suas aventuras nas páginas dos jornais, a partir da publicação da primeira edição da “*Action Comics*”, eles passaram a desempenhar suas atividades profissionais nas páginas das revistas em quadrinhos. Embora as histórias do Super-Homem não gravitem em torno da profissão de seu *alter-ego*, Clark Kent, ao redor dele se desenvolveu um complexo núcleo temático vinculado ao jornalismo e representado pelo jornal “*Daily Planet*”.

A exemplo do que aconteceu com o cinema, os norte-americanos desenvolveram um modo de produção que lhes possibilitou a difusão dos *comics*³

1 Neste trabalho, chamaremos a história em quadrinhos pelos nomes por meio dos quais ela, atualmente, é mais conhecida no Brasil. Assim, a designaremos pelos termos *quadrinhos*, *HQ* e *hagaquê*. A primeira denominação se refere ao principal elemento de sua linguagem, a segunda é a sigla derivada de seu nome e a terceira é a transcrição fonética desta sigla.

2 “*Les Aventures de Tintin*” foram publicadas na página do suplemento juvenil “*Petit Vingtième*”, do jornal “*Le Vingtième Siècle*”, até 1946, quando ganhou uma publicação própria, “*Le Journal de Tintin*”.

3 Também, a chamaremos a história em quadrinhos pelos nomes que ela recebe em cada país. Assim, utilizaremos o termo *comics* para designar a história em quadrinhos norte-americana, *bande dessinée* para a francesa, *fumetti* para a italiana e *historieta* para a argentina.

por todo o mundo. Porém, após a II Guerra Mundial eles cederam terreno para publicações locais em diversos países. O sentimento negativo deixado pela guerra fez muitos leitores rejeitarem as histórias em quadrinhos estadunidenses em razão da militarização destas publicações. Na Europa e na América Latina, novas personagens foram criadas com base na crítica das séries de aventura norte-americanas. Entre os diversos aventureiros deste período, destacamos o jornalista *Ernie Pike*, criado em 1957. Trata-se de um correspondente de guerra que, em lugar de narrar grandes batalhas, optou por contar as pequenas catástrofes que se abatem sobre as pessoas durante uma guerra.

Diferente das aventuras de seus dois colegas citados anteriormente, nas histórias de Pike, o jornalista não era o protagonista das peripécias narradas. Pelo contrário, o correspondente de guerra era o narrador destas tragédias. Ele se fazia presente somente por meio da narração. Se, ocasionalmente, ele aparecia como personagem, era apenas para revelar as circunstâncias nas quais tomou conhecimento da história que iria contar. Porém, rapidamente ele se apagava para dar voz aos soldados que, desta maneira, podiam narrar suas catástrofes.

Apesar de Pike ter ocupado o posto de narrador, seus relatos não apresentavam o estatuto jornalístico. Somente a partir da década de 1990, algumas histórias em quadrinhos começaram a reivindicar este estatuto, dentre as quais destacamos a série *Palestina* de Joe Sacco. No final de 1991 e início de 1992, o jornalista e quadrinista viajou até o oriente médio com o propósito de testemunhar o cotidiano dos palestinos em Jerusalém e nos territórios ocupados, a Cisjordânia e a Faixa de Gaza. O produto desta investigação foi reunida em uma série de reportagens em quadrinhos publicada ao longo de nove edições da revista *Yahoo*, entre os anos de 1993 e 1995.

Esta dissertação é o resultado de meu esforço para compreender o jornalismo em quadrinhos, um meio de comunicação que se encontra junto a margem da história em quadrinhos e do jornalismo. Justamente, por se tratar de uma prática expressiva que se encontra em um espaço de fronteira, onde constrangimentos e possibilidades se apresentam com maior vigor, se faz necessário uma aproximação que seja capaz de apreender os deslocamentos que ela opera em relação às manifestações mais estandardizadas daquelas práticas que se encontram em sua gênese. Por isto, este trabalho não traz uma estrutura tradicional, composta por uma

revisão da bibliografia publicada, seguida de uma análise do objeto.

O que proponho, neste estudo, é uma tentativa de aproximação teórica das reportagens em quadrinhos de Joe Sacco, com o propósito de identificar algumas de suas características e de formular um conjunto de questões que possam orientar futuras abordagens. Assim, meu objetivo principal, no conjunto de ensaios que compõem esta dissertação, é debater sobre o modo de ser destas narrativas. Particularmente, me interessa refletir a respeito da estratégia elaborada por Sacco para garantir o sucesso de sua reivindicação do estatuto jornalístico para suas histórias em quadrinhos.

Diferente dos outros jornalistas que citamos, Sacco não ocupa somente um posto narrativo. Pelo contrário, ele ocupa os postos de personagem, narrador e autor de suas histórias. Parece-nos que é justamente sobre o desempenho destas três funções pelo repórter que ele funda sua reivindicação do estatuto jornalístico. Deste modo, compreender a maneira como ele ocupa cada um destes lugares é o objetivo específico dos ensaios aqui reunidos. Porém, antes, se faz necessário reconstituir o percurso histórico que criou condições para que o jornalista alcançasse a posição de autor destas histórias em quadrinhos.

Assim, no primeiro ensaio, tento recuperar as relações que a história em quadrinhos e o jornalismo mantém desde que as primeiras *hagaquês* foram publicadas nas páginas dos jornais: a criação dos jornais, revistas e suplementos ilustrados; a exportação dos *comics* para diversos países e a colonização dos mercados nacionais; o início da II Guerra Mundial e a militarização das personagens norte-americanas; o fim da II Guerra e o declínio dos *comics*; a ascensão dos quadrinhos nacionais em diversos países; o surgimento do *comix underground* nos Estados Unidos e a fundação de uma tradição autobiográfica; o nascimento do jornalismo em quadrinhos.

No ensaio seguinte, observo a maneira como Sacco ocupa o posto de autor de suas reportagens. A princípio, ele é apenas um nome impresso na capa do livro. Porém, aos poucos, ele vai construindo uma história e adquirindo uma fisionomia e um caráter que servem para nos orientar em nossa atividade interpretativa. Diferente do nome próprio que designa uma pessoa, o nome de autor reúne desempenha uma função classificativa, reunindo um conjunto de textos e tornando manifesto seu modo

de ser por meio da inserção destes em uma determinada ordem discursiva (FOUCAULT, 2006), neste caso, a jornalística.

No terceiro ensaio, proponho uma abordagem dos diferentes tipos de narradores que encontramos nas reportagens de Sacco. Para isto, me apoio sobre tese de Walter Benjamin (1994), segundo a qual o verdadeiro narrador é aquele que promove o intercâmbio de experiências por meio de suas narrativas. Nesta perspectiva, o jornalismo seria responsável por expulsar a experiência para fora do domínio das narrativas. Pois, como um aparelho técnico de reprodução, ele promove a neutralização da experiência para torná-la passível de ser comunicada. Porém, com base na proposição de Silviano Santiago (2002) a respeito do narrador pós-moderno, observo que o jornalismo também pode ser o signo de uma relação que, dando voz ao outro, cria condições para que ele conte suas experiências ao jornalista e aos leitores.

As personagens são o objeto do quarto ensaio. Elas são seres da narrativa, isto é, que existem somente no mundo narrado. Contudo, o jornalismo constrói suas personagens com base em pessoas. A simplificação imposta pela economia da narrativa exige a construção de agentes pouco individualizados, definidos apenas pela sua inserção em uma esfera de ações. Desta maneira, Sacco é apresentado sob uma única face, aquela do desempenho da atividade jornalística. No entanto, sozinho, ele não é capaz esgotar esta esfera de ações. Por isto, ele não é o único jornalista a figurar em suas histórias. Assim, localizando-se em meio a outros jornalistas, ele torna-se capaz de afirmar sua identidade profissional.

Por fim, tento apresentar uma síntese das questões que se revelaram durante este exercício reflexivo. Me parece que, em suas reportagens, Sacco funda sua reivindicação do estatuto jornalístico sobre a afirmação de sua identidade jornalística em cada um dos postos narrativos. Porém, ao apropriar-se dos valores e das normas jornalísticas, o repórter, além de legitimar sua reivindicação, teceu uma crítica ao exercício burocrático do jornalismo e propôs uma nova concepção desta atividade, pautada sobre o resgate de uma visão romântica desta profissão.

2 DAS PÁGINAS DOS JORNAIS AO JORNALISMO EM QUADRINHOS

A história da história em quadrinhos é bastante controversa. Alguns autores afirmam que este modo de expressão remonta às imagens feitas pelos homens primitivos nas paredes das cavernas (GAIARSA, 1977; MCCLOUD, 2005). De acordo com esta perspectiva, poderíamos incluir como ancestrais desta prática expressiva os hieróglifos egípcios que registravam cenas cotidianas, os murais maias que historiavam batalhas e cerimônias religiosas, e as iluminuras medievais que ilustravam passagens do evangelho. Contudo, apesar destas formas de comunicação apresentarem semelhanças semiopragmáticas com os quadrinhos, não podemos afirmar que elas tenham sido suas precursoras. O historiador Wellington Srbek (2005: 13-14), ressalta que

embora as histórias em quadrinhos não sejam “tão antigas quanto a humanidade” (como sugerem alguns entusiastas dessa arte), elas se inserem no conjunto das manifestações humanas que associam narrativa e representação visual; são uma versão recente (com cerca de 180 anos) de um recurso comunicativo milenar.

Como uma obra de arte destinada a apreciação individualizada, a existência da história em quadrinhos só se tornou possível a partir de sua reprodução e disseminação. Por isto, as formas de expressão que elencamos anteriormente não podem ser suas antecessoras, pois, estas apresentavam uma existência única como obra original. Ao passo que as hagaquês apresentam uma existência serial como cópia. Trata-se, desta maneira, de um modo de expressão cujo aparecimento só se tornou possível a partir da “era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994). Neste sentido, o que possibilitou o nascimento da história em quadrinhos foi o desenvolvimento da imprensa.

Por isso, consideramos indispensável abordar a imprensa ilustrada realizada na Europa, durante o século XIX, como uma predecessora direta da história em quadrinhos contemporânea. O nascimento deste modo de expressão está associado à iniciativa isolada de alguns artistas que intentavam contar pequenas histórias por meio de ilustrações sucessivas (GROENSTEEN, 2005; QUELLA-GUYOT, 1994, SRBEK, 2005). Estas anedotas em imagens rapidamente se tornaram produtos populares, largamente difundidas em razão da ação de mascates. Na França, elas

LE MONDE RENVERSÉ.— Die umgekehrte Welt.



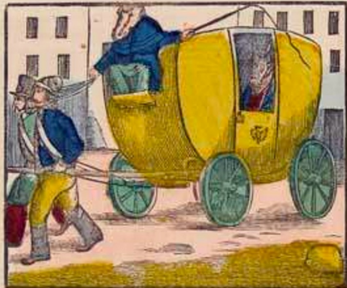
L'ecolier met le bonnet d'ignorant à son maître et lui donne le fouet.
Der Schüler setzt dem Lehrer die Eitelkappe auf, und bestraft ihn.



L'ours fait faire l'exercice à l'homme.
Der Bär macht seinen Herrn tanzen.



La femme monte la garde, et le mari fait la provision du ménage.
Die Frau steht Schilwacht, und der Mann besorgt die Haushaltung.



Les chevaux sont dans la voiture et se font traîner par les hipodes.
Die Pferde sind in der Kutsche, und lassen sich durch ihre Herren hinführen.



Les voleurs conduisent le gendarme en prison.
Die Diebstuben führen den Gendarm in das Gefängnis.



Le cerf va à la chasse et tire sur le chasseur.
Der Hirsch jagt, und schießt den Jäger.



Les chevaux sont maréchaux et serrent l'homme.
Die Pferde sind Hufschmiede, und beschlagen die Menschen.



Les hommes font la cuisine, et les femmes boivent à leur santé.
Die Männer kochen, und die Weiber trinken auf ihre Gesundheit.



Les animaux font salon, et les maîtres sont en cage.
Die Thieren halten Gesellschaft, und die Herren sind im Käfig.



La maîtresse apporte à déjeuner à la servante.
Die Hausfrau bringt ihrer Magd das Essen.



Les poissons pêchent les hommes à la ligne.
Die Fische fischen die Menschen.



Le lièvre fait cuire l'homme à la broche, et le cerf fait la cuisine.
Der Hase bratet den Koch am Bratspieß, und der Hirsch kocht

Fabrique de PELLERIN, Imprimeur-Libraire, à EPINAL.

Ilustração 1: Imagerie d'Epinal (PELLERIN, 1844).

se tornaram conhecidas como *Imagerie d'Épinal* (ver ilustração 01), nome da principal editora deste tipo de publicação, o ateliê de Jean Charles Pellerin, fundado em 1800. Por sua vez, na Suíça, elas foram batizadas como *Histoire des Estampes*, nome da obra, publicada em 1846, que reunia algumas das criações de Rodolphe Töpffer.

Nascida numa Europa burguesa e literária essas publicações não passavam de sequências de imagens legendadas. Nelas, o texto era, a princípio, uma instância autônoma que respondia pela narração da história. À imagem era relegado um papel meramente ilustrativo. Porém, não se tratava de uma concessão feita àqueles que não sabiam ler. Pelo contrário, apesar de sua função narrativa secundária, a ilustração era a grande responsável pelo sucesso destas publicações. Ora, numa época em que a maior parte da população ainda era composta por analfabetos, era natural que o desenho fosse a razão do êxito destas edições junto às camadas populares.


No entanto, o texto foi perdendo sua autonomia e cedendo suas funções narrativas à imagem que, a princípio, se encarregou de revelar detalhes que ainda não haviam sido mencionados pela narração. Aos poucos, foi se instalando uma noção de complementaridade entre estes dois sistemas semiológicos. O pesquisador Didier Quella-Guyot (1994) ressalta que, deste período em diante, o verbal e o visual mantém relações lúdicas que os tornaram, um para o outro, indissociáveis. Lentamente, as palavras e os desenhos passaram a ocupar o mesmo território. Determinando, assim, as bases daquilo que no futuro iria se estabelecer como o balão, a legenda e a onomatopeia.

Na Europa, o crescimento da população urbana, a ampliação das políticas educacionais e o desenvolvimento das técnicas de impressão possibilitaram o aumento do público leitor e da qualidade das publicações. Com isto, na segunda metade do século XIX, foram criadas as condições necessárias para o aparecimento dos jornais e das revistas ilustradas publicadas semanalmente, a exemplo dos folhetins. Nesta época, destacaram-se, na França, as criações de Georges Colomb (Christophe) publicadas no jornal *Le Petit Français Illustré*. Contudo, com a eclosão da I Guerra Mundial (1914 – 1919) o desenvolvimento desta imprensa é imediatamente interrompido (GROENSTEEN, 2005). Com o fim da guerra o desenvolvimento não foi retomado, pelo contrário, o que se observou foi o declínio

ANNO 12 — RIO DE JANEIRO 1887 — Nº 450

REVISTA ILUSTRADA

CORTE	ANNO 16 \$000 SEMESTRE 9 \$000 TRIMESTRE 5 \$000	PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI. A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas À RUA DE GONÇALVES DIAS, Nº 50, SOBRADO.	PROVINCIAS
			ANNO 20 \$000 SEMESTRE 11 \$000 AVULSO 1 \$000



*El Rey, nosso Senhor e amo, dorme o sono da... indiferença
Os jornaes que diariamente trazem os desmandos desta situação, parecem produzir em
S. M. o effeito de um narcotico.
Bemaventurado Senhor! Para vós o reino do céu e para o vosso povo... o do inferno!*

Ilustração 2: Revista Ilustrada (AGOSTINI, 1887).

destes periódicos europeus que cederam terreno para as publicações norte-americanas que prosperaram em toda Europa até o início da II Guerra (1939 – 1945) (QUELLA-GUYOT, 1994).

No Brasil, as primeiras histórias em quadrinhos foram obra do pioneirismo de Ângelo Agostini que, em 1864, ilustrou a primeira edição do jornal *O Diabo Coxo*, publicado pela *Tipographia e Lithographia Allemã* de Henrique Schroder (CAGNIN, 1994). Porém, foi nas páginas da revista *Vida Fluminense* que, em 1869, ele publicou seu primeiro folhetim em quadrinhos, *Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*. Quatorze anos mais tarde, o ilustrador ítalo-brasileiro criou outra série, *As aventuras de Zé Caipora*, editada na *Revista Ilustrada* (ver ilustração 02), publicação que ele havia fundado em 1876. Após editar o periódico *Dom Quixote*, entre 1895 e 1902, ele trabalhou para a editora *O Malho* que em 1905 publicou a primeira revista em quadrinhos brasileira, *O Tico Tico* (MOYA, 1993).

Contudo, apesar de todas essas evidências contrárias, os norte-americanos, ainda reclamam para si a paternidade deste modo de expressão. Requerimento que é fundamentado sobre o sucesso que os *comics* alcançaram em todo o ocidente durante a primeira metade do século XX. Os defensores desta tese afirmam que o marco histórico do nascimento da história em quadrinhos, da forma como a conhecemos hoje, é a criação da personagem *Yellow Kid*, protagonista da série *Down on Hogan's Alley* (ver ilustração 03) elaborada por Richard Outcault para o jornal *New York World*, em 1895 (FRANCO, 2004; GUBERN, 1979; MOYA, 1977; 1993; BRAGA, PATATI, 2006). As razões para esta reivindicação seriam a popularidade que a série conquistou e a introdução do uso de balões de fala nas imagens.

Entretanto, somos partidários da opinião de que estes não podem ser critérios para determinar o nascimento da história em quadrinhos. Se assim o fossem, aquelas publicações mais populares deveriam ser consideradas mais história em quadrinhos que as outras. De qualquer maneira, as Imagens de Epinal, de Pellerin, as Histórias em Estampas, de Töpffer e os Folhetins Ilustrados, de Agostini eram sucesso anos antes da publicação da série de Outcault. Já o balão de fala, apesar de ter se tornado um elemento distintivo da linguagem dos quadrinhos, não é suficiente para definir este modo de expressão. Do contrário, aquelas publicações que não apresentassem balões sequer poderiam ser tratadas como história em

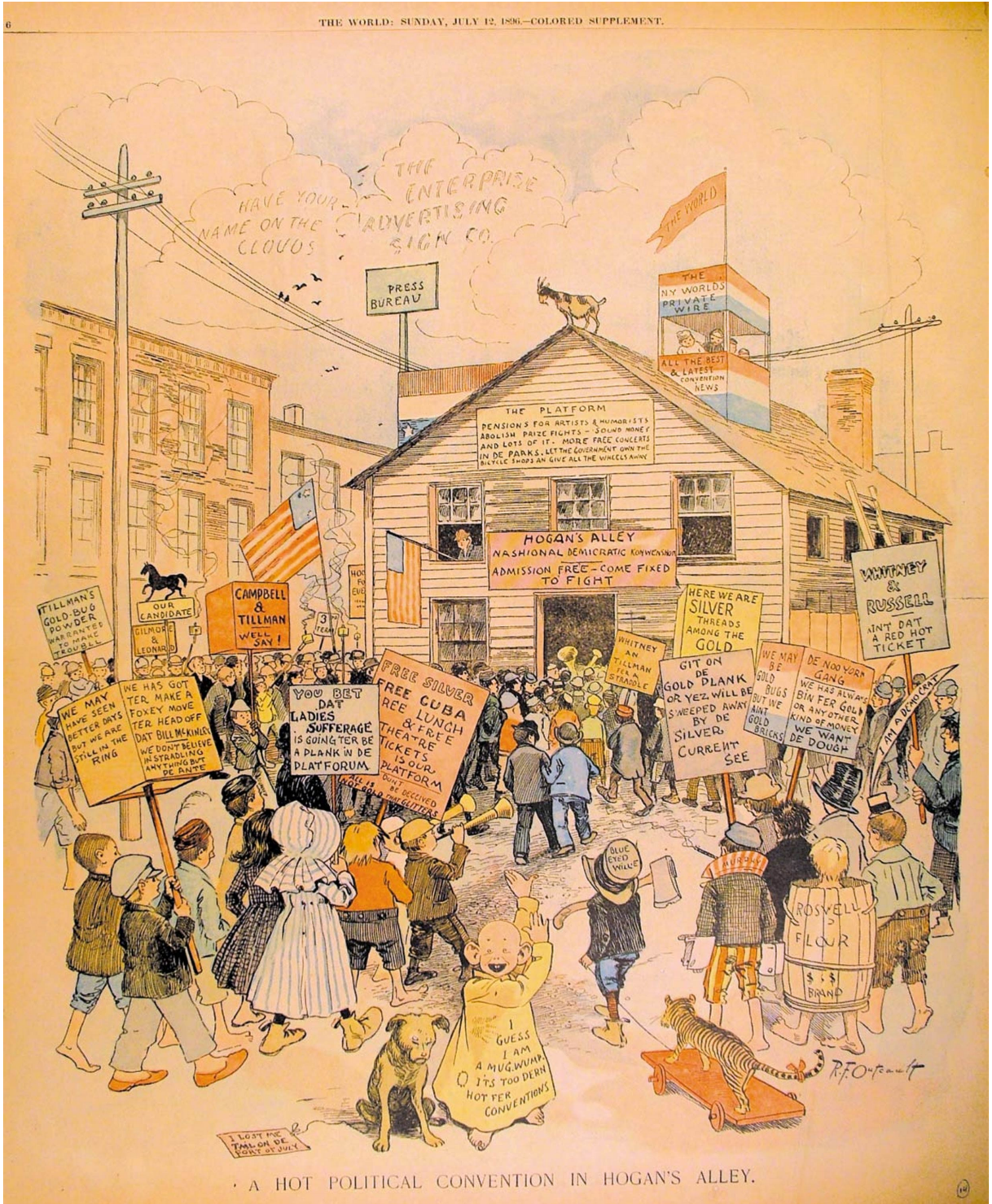


Ilustração 3: Down on Hogan's Alley (OUTCAULT, 1896).

quadrinhos.

No final do século XIX, os editores dos dois principais jornais norte-americanos, Joseph Pulitzer, proprietário do *New York World*, e William Hearst, dono do *New York Journal*, estimulados pela concorrência, investiram em novos produtos para ampliar o número de leitores. Nesta época, os Estados Unidos tinham suas portas abertas para imigrantes de várias partes do mundo e, em virtude das barreiras linguísticas que se colocavam diante destes estrangeiros, os suplementos ilustrados se mostraram como uma importante alternativa para se alcançar estes públicos (SRBEK, 2005). O símbolo de como o estrangeiro era representado nestes jornais foi o *Yellow Kid*, um menino de traços orientais e que se expressava por meio de um inglês incorreto (BRAGA, PATATI, 2006).

A guerra de tiragem entre os periódicos de Pulitzer e de Hearst, fez surgir uma nova concepção de jornalismo, o *Yellow Journalism*, segundo a qual o jornal deixa de ser um objeto de instrução, para se tornar um objeto de entretenimento (PARK, 2008). A razão pela qual o garoto amarelo se tornou a figura emblemática desta nova maneira de compreender a prática jornalística se deve ao fato de a personagem ter sido publicada tanto no *World*, quanto no *Journal*.

A exemplo do que aconteceu com o cinema, os norte-americanos rapidamente desenvolveram um modo de produção e de distribuição de histórias em quadrinhos que lhes possibilitou a exploração maciça de suas possibilidades comerciais. Durante a primeira metade do século XX, os *comics* foram publicados em quase todos os países ocidentais (QUELLA-GUYOT, 1994) e em alguns países orientais, como o Japão (SRBEK, 2005). Atraídos pelas facilidades oferecidas pelos *syndicates*⁴, os editores de diversas nacionalidades passaram a publicar em massa as séries *made in USA*, condenando as produções locais ao ostracismo. Estas agências podem ser consideradas os primeiros conglomerados internacionais de mídia (FURLAN, 1985), posto que, desde o início do século XX, elas fornecem matrizes, de entretenimento e de informações, para serem publicadas em todo o mundo.

4 A palavra inglesa *syndicate* não encontra similar no português. A princípio, tratava-se de um conjunto de empresas que se juntavam para dividir os custos de uma determinada operação. Contudo, quando foi incorporada ao vocabulário da mídia, ela recebeu outro significado: organizações especializadas na distribuição dos materiais informativos e de entretenimento produzidos pelas empresas que a compõe. Em relação aos quadrinhos, os *syndicates* “funcionam como agências de veiculação de histórias, preparando e emitindo milhares de matrizes para serem vendidas não só nos EUA como também em outros países” (FURLAN, 1985).

No Brasil, as séries norte-americanas são publicadas desde 1905, quando as histórias de *Buster Brown* (personagem criada por Outcault em 1902) começaram a ser editadas no primeiro número da revista *O Tico Tico*. Nos Estados Unidos, a série chegou ao fim em 1910. Porém, nas páginas da publicação brasileira, Chiquinho ganhou continuidade, pelas mãos de artistas nacionais até 1954 (MOYA, 1977; 1993). Porém, não foram apenas obras de artistas estrangeiros que foram estampadas nas páginas da revista. A publicação também foi o palco onde desfilaram diversas personagens nacionais como Dr. Kaximborn, de Max Yantok, Zé Macaco e Faustina, de Osvaldo Storni, e Reco Reco, Bolão e Azeitona, de Luís Sá.

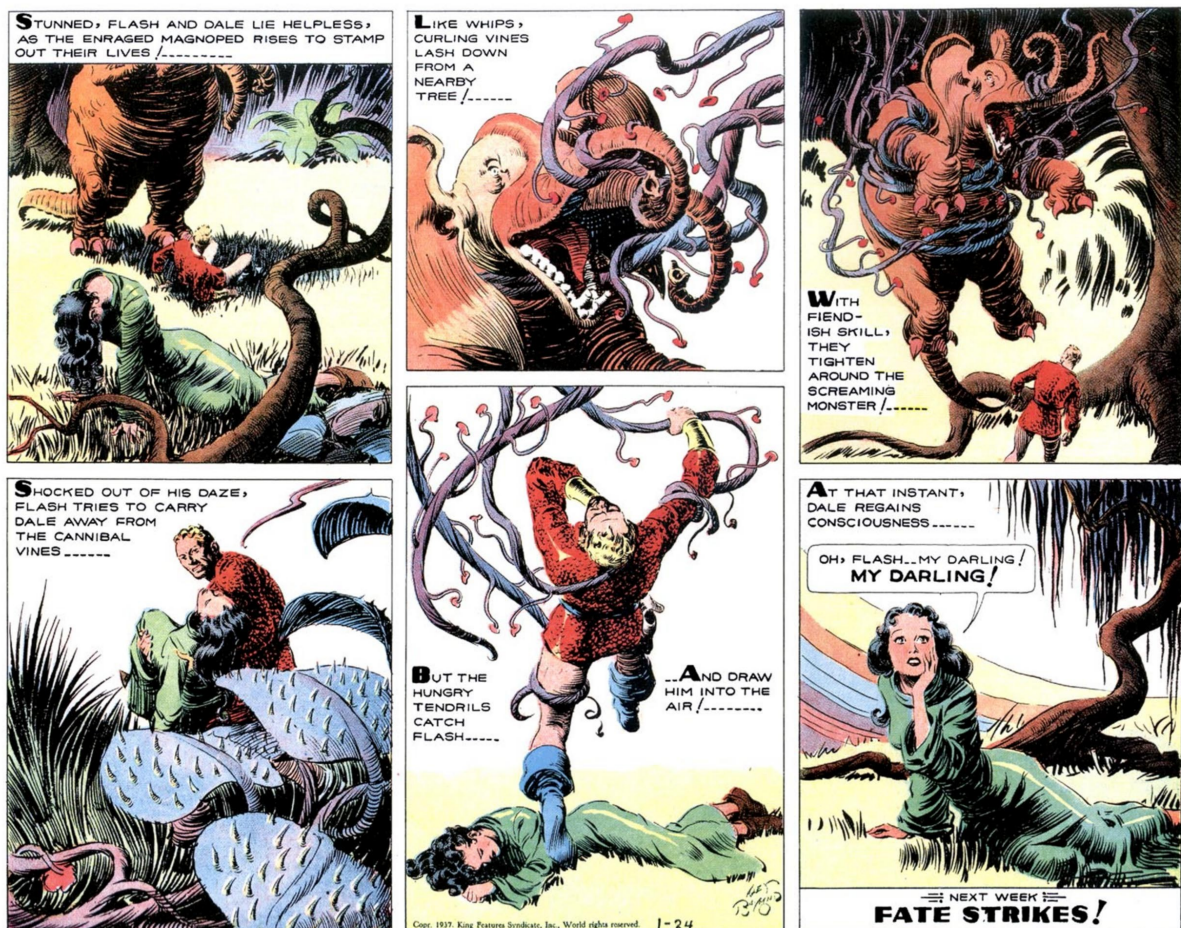


Ilustração 4: Flash Gordon (RAYMOND, 1937).

Nas décadas de 1920 e 30, nos Estados Unidos, as séries satíricas começaram a perder terreno para as de aventura que invadiram o mercado editorial. Pouco a pouco, começaram a ser publicadas histórias de aventureiros de todos os tipos: selvagens, espaciais, urbanos e medievais. Narrativas romanescas que eram

contadas por meio de desenhos realistas inspirados nas obras do neoclassicismo (CAMPOS, LOMBOGLIA, 1984). O investigador Román Gubern (1979: 96) destaca que

Uma nova geração de desenhistas, formados nas academias de arte e com prévia prática de ilustradores, conseguiram distanciar-se do estilo bufo e do grafismo caricaturesco a que permaneciam agarrados os *comics*, desligando-os da tradição da anedota gráfica em direção à novela de aventuras, cujas dimensões e enredos obrigaram a seriar os episódios.

Esta época também foi marcada pela concorrência entre dois *syndicates* o *United Features* e o *King Features*. O *United* saiu na frente ao publicar, em 1929, *Tarzan of the Apes* e *Buck Rogers* e, em 1931, *Dick Tracy*. A resposta do *King* veio em 1934 com a publicação de *Jungle Jim*, *Flash Gordon* e *Secret Agent X-9*. Em meio a este confronto editorial, destacou-se o talento de dois artistas Alex Raymond (ver ilustração 04), que desenhava Jim, Flash e X-9; e Harold Foster (ver ilustração 05), que após ilustrar as histórias Tarzan, passou a se dedicar à série *Prince Valiant: in the days of King Arthur*, criada por ele mesmo em 1937.

As séries de aventura foram as verdadeiras representantes da tradição dos folhetins, *Pulps* para os norte-americanos (BRAGA, PATATI, 2006). A princípio, Tarzan, baseado na obra de Edgar Burroughs, e Rogers, na obra de Philip Nowlan, eram adaptações destes romances populares. Entretanto, em razão do sucesso que alcançaram, as aventuras destas personagens ganharam continuidade em novas narrativas ambientadas nos universos criados por estes escritores. Já a série *Dick Tracy* é uma produção original. Contudo, foi inspirada nos romances policiais que faziam muito sucesso na época. Foi assim que, aos poucos, a realidade estadunidense que figurava nos primeiros *comics* deu lugar ao desconhecido: florestas exóticas, planetas distantes, submundos urbanos e reinos medievais.

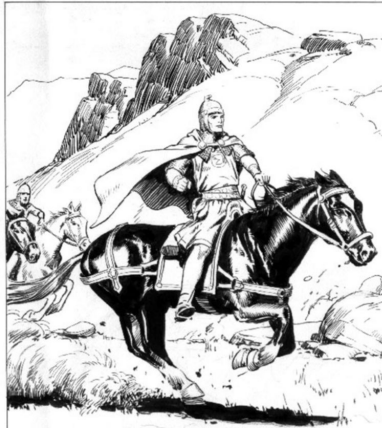
Os quadrinhos de aventura se consolidaram em um período no qual os EUA sofriam com a depressão econômica, marcada pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. O conservadorismo que se instalou na sociedade estadunidense varreu para debaixo do tapete as produções que criticavam o sonho americano. Neste cenário, artistas, editores e leitores buscavam, nestas narrativas romanescas, a oportunidade de fugir da realidade e habitar mundos oníricos (GUBERN, 1979; BRAGA, PATATI, 2006; QUELLA-GUYOT, 1994). A eficácia destas séries foi tamanha que além de preparar os norte-americanos para a conquista

Prince Valiant

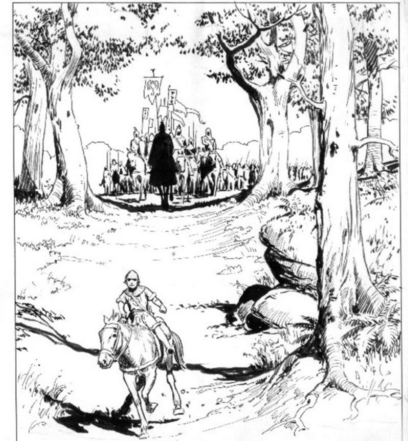
IN THE DAYS OF KING ARTHUR
WRITTEN AND ILLUSTRATED BY HAROLD R FOSTER



Our Story: FATHER AND SON RIDE IN OPPOSITE DIRECTIONS; ARN TO WARN KING ARTHUR OF CIDWIC'S UNEXPECTED RETREAT FROM CARLISLE.....



.... AND PRINCE VALIANT RIDES FURIOUSLY TO HELP SIR KAY DEFEND THE EARTHWORK THAT LIES BETWEEN CIDWIC'S ONRUSHING ARMY AND HIS MOUNTAIN STRONGHOLD.



PRINCE ARN, HIS MESSAGE DELIVERED, DOES NOT LINGER IN THE SAFETY OF THE ADVANCING ARMY, BUT TURNS HIS HORSE AND RACES BACK FOR FURTHER DUTY.



VAL ARRIVES IN TIME. CIDWIC'S STRONGHOLD STANDS BROODING UPON ITS HILLTOP, AND ACROSS THE ROAD SIR KAY'S PALISADE GUARDS THE APPROACHES. IN THE FAR DISTANCE A CLOUD OF DUST GIVES EVIDENCE OF AN APPROACHING ARMY.



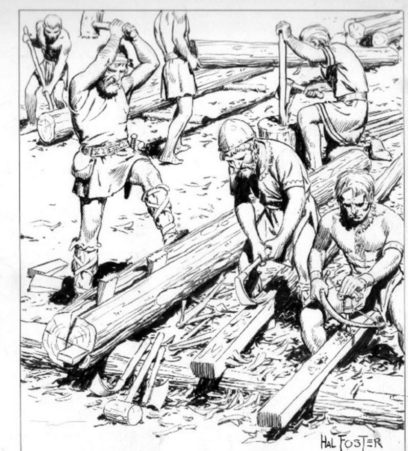
SIR KAY IS WARNED IN TIME, THE PALISADES ARE MANNED, AND THE GATE IS CLOSED AS CIDWIC'S ARMY ENCIRCLES THEM LIKE A LIVING TIDE.



BUT NOT BEFORE ONE LONE RIDER ON A SPENT HORSE LIMPS UP TO THE GATE...
...ARN REPORTS FOR DUTY!



HOPING TO CATCH THE DEFENDERS UNPREPARED, CIDWIC ORDERS AN IMMEDIATE ATTACK IN FORCE. FOR WELL HE KNOWS THAT KING ARTHUR'S KNIGHTS ARE WITHIN THREE DAYS' MARCH.



THE FIRST ATTACK FAILS. A HALT IS CALLED, WHILE SCALING LADDERS AND RAMS ARE MADE AND FIRE-ARROWS PREPARED.
NEXT WEEK-**The Lone Archer**

© 1963, World rights reserved.

1361

3-10-63

Ilustração 5: Prince Valiant: in the days of King Arthur (FOSTER, 1963).

destes universos fantásticos, os prepararam para a colonização dos mercados editoriais ao redor do mundo.

Até o final da década de 1920, os *comics* eram publicados somente em páginas de jornais, à razão de uma edição por semana. Assim, a exemplo dos folhetins do século XIX (GUBERN, 1979), os editores obrigavam os leitores a acompanhar uma série durante diversos episódios. O pouco espaço de que dispunham os artistas para desenvolverem suas tramas os obrigava a calcular com precisão a disposição dos eventos no enredo e na página, o que levou ao desenvolvimento de diversos artifícios gráfico narrativos, em particular a interrupção do episódio em seu momento de maior tensão (ver ilustrações 04 e 05). Desta maneira, era estabelecido um suspense que criava uma expectativa pelo próximo capítulo e, conseqüentemente, uma demanda comercial (ECO, 2006a).

A história em quadrinhos se emancipou das páginas dos jornais somente quando os *comics books* começaram a ser publicados, em 1929 (GUBERN, 1979). A princípio, estas revistas periódicas não passavam de compilações dos episódios das séries veiculadas pelos jornais. Entretanto, rapidamente começaram a surgir criações originais para o novo formato. Com mais espaço para desenvolverem seus roteiros, os artistas puderam abandonar a estrutura seriada dos folhetins e adotar novos padrões narrativos. Assim, a cada edição eram publicadas duas ou três histórias completas e autônomas, cada uma das quais organizada em torno de um único nó narrativo.

Uma vez livre da tutela do jornalismo, a história em quadrinhos pôde explorar outros gêneros, além da épica aventureira. Com isto, nasceu um novo modelo de personagem, os super-heróis, assim chamados em razão de suas capacidades sobre humanas. Se personagens como *Mandrake*, criado em 1934, e *The Phantom*, em 1937, ainda estavam muito próximas do herói aventureiro, tudo mudou quando, em 1938, Jerry Siegel e Joe Shuster publicaram os primeiros episódios de *Superman*.

O mito criado por Siegel e Shuster (ECO, 2006) também foi responsável por uma inversão nas relações que existiam entre a história em quadrinhos e jornalismo. Se antes os heróis dos *comics* viviam suas aventuras nas páginas dos jornais, a partir da publicação da *Action Comics n.1*, foi o jornalismo que passou a figurar nas

revistas de quadrinhos. Embora as histórias do “Homem de Aço” não gravitem em torno da profissão de Clark Kent – identidade sob a qual Super-Homem se esconde –, ao redor dele desenvolve-se um complexo núcleo temático vinculado ao jornalismo. Este núcleo, representado pelo jornal Planeta Diário, apresenta uma diversidade de personagens e de relações que ilustram bem a estrutura organizacional de uma redação. Nele encontramos, para citar apenas alguns personagens: Perry White, editor-chefe; Lois Lane e Clark Kent, repórteres; e James (Jimmy) Olsen, estagiário.

Durante a primeira metade do século XX, a atuação dos *syndicates* se manteve associada à política internacional dos EUA. Assim, no período da I Guerra e da Depressão Econômica, ambos os temas foram evitados. Entretanto, durante a II Guerra, diversas personagens foram convocadas para lutarem ao lado dos aliados. Foi nesta época que nasceu o *Captain America*, o supersoldado desenvolvido para combater as tropas do Eixo. Carlos Braga e Flávio Patati destacam que a criação da personagem não foi por acaso, tratava-se de um esforço de guerra.

O Capitão América era um panfleto. E havia um imenso público para essa fórmula. Leitores que pouco depois se alistariam e combateriam numa guerra mundial. Um público a quem o Capitão faria companhia nas trincheiras. (BRAGA, PATATI, 2006: 81)

No entanto, com o fim da II Guerra, o que se observou foi o declínio dos *comics* dentro e fora dos Estados Unidos. Três foram os motivos para isto: primeiro, o sentimento negativo deixado pela guerra fez com que muitos leitores passassem a rejeitar as histórias em quadrinhos norte-americanas em razão da militarização de suas personagens (FURLAN, 1984; GUBERN 1979); segundo, o clima de “caça às bruxas”, instaurado pelo senador McCarthy, colocou a história em quadrinhos sob suspeita, tratando-a como uma ameaça à moral e aos costumes norte-americanos⁵ e transformando-a de aliada em inimiga (MOYA, 1977); terceiro, em alguns países da Europa, teve início um novo ciclo de desenvolvimento da história em quadrinhos local, impulsionada pela aprovação de leis que privilegiavam as publicações nacionais (QUELLA-GUYOT, 1994).

Nos Estados Unidos, a exceção à decadência que se instalou nos *comics* foi

⁵ Decisivo para a condenação da história em quadrinhos foi a publicação, em 1954, do livro *Seduction of the Innocent* em que o psiquiatra Fredric Wertham (2009) defende a tese de que a leitura de *comics* é prejudicial à formação do caráter dos jovens.

a obra de Will Eisner que, em 1940, criou *The Spirit*. O protagonista da série, a meio caminho entre o aventureiro e o super-herói, é um detetive particular, *Denny Colt*, que durante uma de suas investigações é colocado em estado de catatonia pelo cientista criminoso Dr. Cobra. Após ser declarado morto pelos médicos legistas, ele retorna à vida. Porém, opta por continuar legalmente morto e assumir a personalidade do vigilante Espírito e, assim, dar continuidade à sua luta contra o crime em Central City. Entretanto, o sucesso da personagem não se deve somente à fusão entre os dois principais gêneros da época, mas também ao desenvolvimento de um formato editorial intermediário, entre a página de jornal e o *comic book* (BRAGA, PATATI, 2006). Este novo produto editorial consistia em um suplemento de quadrinhos com uma história completa e curta encartado semanalmente nos jornais de domingo.

A colonização dos mercados editoriais pelos *comics* até o fim da II Guerra foi um enorme obstáculo para o desenvolvimento da história em quadrinhos em diversos países. O ano de 1934 parece ter sido aquele em que os heróis norte-americanos conquistaram o mundo. Na França, eles desembarcaram nas páginas do *Journal de Mickey* (QUELLA-GUYOT, 1994). Ao passo que, na Itália, eles chegaram por meio da revista *L'Aventuroso*, porém, em 1938, eles foram proibidos pelo regime fascista de Mussolini que identificou neles a propaganda aliada. Proibição que foi habilmente burlada por artistas locais que recriavam estes aventureiros, aproximando-os do universo cultural italiano (GUBERN, 1979). Já, no Brasil, a invasão teve início nas páginas do *Suplemento Juvenil* que também publicava as aventuras de personagens nacionais, como Roberto Sorocaba, criado Monteiro Filho (MOYA, 1977; 1993; BRAGA, PATATI, 2006).

Na Bélgica, porém, uma personagem resistiu à invasão norte-americana. Trata-se de *Tintin*, o jovem repórter do jornal *Le Petit Vingtième*, suplemento infantil que era publicado semanalmente pelo jornal *Le Vingtième Siècle*. No pós-guerra, o aventureiro criado por Hergé, em 1929, liderou a recuperação da história em quadrinhos europeia e ajudou a estabelecer a “escola de Bruxelas” que impôs seu modo de produção ao resto da Europa (BRAGA, PATATI, 2006). Assim, o padrão editorial que se instalou não foi nem o da história seriada dos suplementos semanais dos jornais, nem o da história completa das revistas de quadrinhos, mas um formato intermediário: revistas semanais que a cada edição publicavam episódios com duas

ou quatro páginas de diversas séries de aventura cujas histórias eram reeditadas, em álbuns de 48 ou 64 páginas, à medida que estas se completavam.

As séries de aventura norte-americanas serviram de inspiração para diversos artistas europeus e latino-americanos criarem suas personagens. Entretanto, estas eram, muitas vezes, resultado de uma releitura crítica que respondia pela elaboração de heróis que agiam de maneira contrária à de seus modelos (BRAGA, PATATI, 2006). Entre os diversos aventureiros deste período, destacamos o correspondente de guerra *Ernie Pike* (ver ilustração 06), personagem criada pelo italiano Hugo Pratt e pelo argentino Héctor Oesterheld, em 1957, inspirados na trajetória do jornalista norte-americano Ernie Pyle.

Correspondente durante a II Guerra, Pyle se notabilizou porque em lugar de narrar grandes batalhas, optou por contar as pequenas catástrofes que atingiam os soldados de ambos os lados do conflito. O repórter foi morto em 1945, durante os confrontos no teatro do Pacífico. Contudo, seu espírito pacifista permaneceu vivo na personagem de Oesterheld e Pratt, destaca Fernando García (2007: 03).

o mundo que Oesterheld mostra por meio de *Ernie Pike* (como havia feito anteriormente com *El sargento Kirk* e *Bull Rockett*) é um mundo cheio de ambigüidades, um mundo onde a única coisa imutável é a certeza da morte. A existência reduzida a um único momento de verdadeira transcendência, o de encontrar significado em nossa passagem por este mundo. E onde a guerra atinge a sua justa perspectiva, a de um fato trágico que encontra em alguns homens a sua moeda de troca. Ou sua bucha de canhão. Se até *Ernie Pike* a guerra havia sido representada como a canção de triunfo dos vencedores, depois de *Ernie Pike* a guerra será o que sempre foi, o verdadeiro inimigo a ser vencido. (no original em espanhol⁶)

Diferente de outros aventureiros, Pike não foi o protagonista das ações desta série, mas o narrador destas. O jornalista se fazia presente, muitas vezes, somente por meio da narração em terceira pessoa. Se, ocasionalmente, ele aparecia como uma das personagens da história, era somente para revelar as circunstâncias nas quais tomou conhecimento daquilo iria contar. Contudo, rapidamente ele se apagava dando voz aos soldados que, dessa maneira, narravam as catástrofes que se abateram sobre eles.

6 el mundo que muestra Oesterheld a través de *Ernie Pike* (como lo había hecho anteriormente con *El Sargento Kirk* y *Bull Rocket*) es un mundo poblado de ambigüedades, un mundo donde lo único inamovible es la voluntad y la certeza de una muerte furtiva e enredada. la existencia reducida a un solo momento de verdad trascendente, el de encontrarle un sentido a nuestro paso por este mundo. Y allí donde la Guerra alcanza su justa perspectiva, la de un hecho trágico que tiene en algunos hombres su moneda de cambio. O su carne de cañón. Si hasta *Ernie Pike* la Guerra había sido representada como el canto de gloria de los vencedores, después de *Ernie Pike* la Guerra será lo que siempre fue, el verdadero enemigo a vencer.



Ilustração 6: Ernie Pike (OESTERHELD; PRATT, 1961).

A crítica ao imperialismo norte-americano foi a tônica dominante das histórias em quadrinhos brasileiras durante a década de 1960 e 70. A série pioneira da história em quadrinhos nacionalista foi *A Turma do Pererê*, criada por Ziraldo, em 1959, para a revista *O Cruzeiro*. Entretanto, no ano seguinte, a turma ganhou sua própria revista, alcançando grandes tiragens. As aventuras do *Saci* e seus amigos se organizavam em torno de uma série de dualismos, por meios dos quais era feita uma crítica aos elementos culturais alheios à Mata do Fundão, local onde os personagens moravam e que, em certa medida, era uma síntese do Brasil (GOMES, 2009). Apesar do enorme sucesso, a publicação, cujo tom político era marcadamente de esquerda, foi cancelada em abril de 1964.

Em face ao regime militar que se instalou no Brasil, foi fundado, em 1969, o jornal *O Pasquim* que se tornou um dos porta-vozes da resistência cultural na época. Embora não fosse uma publicação especializada em história em quadrinhos, sua equipe de profissionais reuniu diversos artistas como o já citado Ziraldo, além de Fortuna, Jaguar e Henfil, cuja obra foi a que alcançou maior aceitação do público. Assim, em 1975, ele publicou o primeiro número da revista *Fradim* que além de estampar as histórias dos frades Baixinho e Cumprido, também editava as do nordestino Zeferino, do bode Orellana, da Graúna e do Ubaldo. Por meio de suas personagens, Henfil conseguiu burlar a censura e tecer uma crítica acerca de seu país, seu governo e seus semelhantes (BRAGA, PATATI, 2006).

Nos Estados Unidos, a militarização dos *comics* se estendia pelas guerras da Coreia (1950 – 53) e do Vietnã (1959 – 75), quando, inserido no contexto da contracultura, emergiu um novo estilo de narrativa gráfico sequencial, o *comix underground* (FURLAN, 1984; GUBERN, 1979). Embora tenha introduzido elementos renovadores à temática e à linguagem da história em quadrinhos, esta nova escola não era, em si, uma novidade, pois, desde as décadas de 1920 e 30, existiam publicações marginais como os *Dirty Comics* (FURLAN, 1984; MOYA, 1993). O que os artistas desta geração liderada por Robert Crumb, idealizador da *Zap Comix* (CRUMB, 2005), promoveram foi um ácido resgate da tradição da história em quadrinhos, no qual radicalizaram com características encontradas nas antigas séries satíricas do início do século XX (BRAGA, PATATI, 2006; GUBERN, 1979).

A geração *underground* reinventou a tradição dos *comics* (CAMPOS, 2005),

recuperando a importância da obra de artistas como Winsor McCay (*Little Nemo in Slumberland* (1905)) e George Herriman (*Krazy Kat* (1913)). Sintomaticamente, o retorno de Will Eisner à história em quadrinhos, se realizou por meio da imprensa independente. Em 1952, o quadrinista cancelou a série *The Spirit* e abandonou a indústria dos (super)heróis para dedicar-se à produção e publicação de material educativo em quadrinhos. Passaram-se mais de vinte anos até que ele publicasse um novo trabalho, *Contract with God* (EISNER, 2007), publicada em 1978. Com esta obra, Eisner inaugurou, mais uma vez, um novo formato, a *Graphic Novel*, voltado para um leitor mais refinado, interessado em narrativas que examinam a experiência humana (EISNER, 1999). Talvez por isto, suas memórias tenham sido o principal material com o qual ele teceu estas novas histórias.

Os *comix*⁷ estabeleceram um contraponto aos *comics* cuja produção, na época, era dominada pelas séries de super-heróis. Caracterizados por um modo de narrar fundado sobre uma abordagem crítica do cotidiano, os quadrinhos *underground* promoveram o homem comum à condição de protagonista, seu caráter marginal, suas dificuldades, suas dúvidas existenciais, a contestação política e social, a revolução sexual e as drogas constituem a temática desta nova tendência de histórias em quadrinhos.

Com isto, aos poucos, os quadrinistas desta geração começaram a narrar suas próprias experiências, fundando, assim, uma tradição de narrativas autobiográficas. O principal representante desta escola foi Harvey Pekar que se notabilizou como o cronista de uma vida numa cidade onde nada acontece (CAMPOS, 1999). Junto com Crumb, que nunca hesitou em transformar a si mesmo em personagem de suas histórias, ele criou a revista *American Splendor* (ver ilustração 07), ele publicava os episódios de sua vida ordinária.

Ainda, nesta corrente autobiográfica, deve ser destacada a série *Maus*, de Art Spiegelman (2005), publicada ao longo de onze edições da revista *Raw*, entre 1980 e 1991. Trata-se do testemunho do autor sobre a catástrofe que se abateu sobre seus pais, Vladek e Anja, judeus poloneses, durante a II Guerra. A estrutura da narrativa se organiza em dois períodos distintos: o tempo presente, em que a história está sendo escrita, aborda a relação entre o quadrinista e seu pai, por meio

7 O termo *comix* é uma corruptela do termo *comics*. Os artistas da geração *underground* adotaram este termo para distinguir suas obras daquelas publicações mais standardizadas.



Ilustração 7: American Splendor (CRUMB; PEKAR, 2006).

da qual emergem as cicatrizes que a guerra inscreveu em Vladek; e o tempo passado, onde é abordado o esforço do casal de judeus para resistir à política antissemita praticada pelo regime nazista.

Entretanto, as décadas de 1960, 70 e 80 não foram marcadas somente pelos *comix underground*, mas também pela renovação das séries de super-heróis. Uma nova concepção destas personagens foi estabelecida: mais complexas, elas deixaram de ser construídas exclusivamente em função de seus superpoderes, para serem concebidas em torno das relações que elas mantêm com o mundo ao seu redor (BRAGA e PATATI, 2006). O ícone desta nova geração de super-heróis é o *Spiderman*, criado por Stan Lee e Steve Ditko, em 1962. Os dramas vividos por Peter Parker e as aventuras vividas por seu alter-ego, o Homem-Aranha, podem ser resumidos pelo conselho: “com grande poderes, vêm grandes responsabilidades”. Estas foram as últimas palavras que Peter ouviu de seu tio, assassinado por um bandido. Uma tragédia que poderia ter sido evitada por seu sobrinho, se este tivesse feito uso de suas capacidades extraordinárias para frustrar a fuga do criminoso que pouco depois iria cruzar o caminho de Ben Parker.

A exemplo de Clark Kent, Peter Parker também é jornalista, especificamente, repórter fotográfico especializado em tirar fotos do Homem-Aranha. Porém, diferente de seu colega de Metrópolis que escolheu a profissão com o propósito de alcançar um meio privilegiado de acesso às informações, para que de posse destas ele tenha condições de ajudar a humanidade, como Super-Homem (KANNO, 2006). Parker ingressou na carreira por acaso, quando leu que o jornal Clarim Diário estava oferecendo uma recompensa para quem conseguisse tirar fotos do Aranha. Esta era sua chance de ganhar um dinheiro fácil, fazendo uso de seus poderes e sem prejudicar ninguém, “pensou ele”.

Da mesma maneira como acontece no *Planeta Diário*, no *Clarim* também se desenvolveu um núcleo temático cujas relações entre as personagens se baseiam na estrutura organizacional de uma redação jornalística. Nele encontramos, para citar apenas algumas personagens: J. Jonah Jameson, editor-chefe; Joe Robertson, editor da sessão Cidades; Ben Urich e Katherine (Kat) Farrell, repórteres; Peter Parker e Phil Sheldon, fotógrafos. Este último é o protagonista da série *Marvels* (BUSIEK; ROSS, 2005), que retrata, pela perspectiva do repórter fotográfico especializado na cobertura de super-heróis, os principais episódios do universo

Marvel, desde a criação do *Human Torch*, em 1939, até o assassinato de Gwen Stacy, primeiro amor de Peter, pelo *Green Goblin*, em 1974.

Na década de 1990, uma nova geração de quadrinistas independentes, composta por autores como Adrian Tomine, Daniel Clowes e os irmãos Jaime e Gilbert Hernandez, surgiu e deu continuidade ao legado deixado pelo movimento *underground*, em particular às obras autobiográficas de Eisner, Crumb, Pekar e Spiegelman. Talvez a experiência mais radical destes cronistas do cotidiano seja a desenvolvida por Joe Sacco que reivindica o estatuto jornalístico para suas histórias em quadrinhos.

Sacco nasceu em 1962, na ilha de Malta, ex-possessão britânica no Mediterrâneo. Passou a infância na Austrália e aos 12 anos mudou-se, com sua família, para os Estados Unidos, onde, em 1981, formou-se em jornalismo pela Universidade de Oregon. Contudo, após concluir o curso, um conjunto de fatores fizeram com que ele se sentisse frustrado e decidisse abandonar a carreira jornalística. Ele então retornou a Malta, onde iniciou suas atividades de quadrinista. De volta aos EUA, ele criou, em 1985, a revista em quadrinhos *Portland Permanent Press*. Em seguida, foi contratado pela *Fantagraphics Books* para ser redator do *The Comics Journal*, importante periódico norte-americano de crítica de histórias em quadrinhos. Nesta editora, ele encontrou condições para editar um novo *comic book*, a *Yahoo*, publicação de cunho autobiográfico, na qual ele relatou suas viagens pela Europa, no período entre 1988 e 1992, e que acabaram levando-o ao Oriente Médio, onde reiniciou sua carreira de repórter (FANTAGRAPHICS BOOKS, 2010).

Ao longo de nove edições da revista *Yahoo*, entre 1993 e 1995, o jornalista publicou uma série de reportagens em quadrinhos a respeito do cotidiano palestino sob ocupação israelense. Estas histórias foram reunidas nos livros *Palestina: uma nação ocupada* (SACCO, 2004) e *Palestina: na faixa de Gaza* (SACCO, 2005a). Estes relatos são o testemunho do repórter durante o período em que ele esteve em Jerusalém e nos territórios ocupados, a Cisjordânia e a Faixa de Gaza, entre dezembro de 1991 e janeiro de 1992. Ao longo de quase dois meses, ele observou e ouviu palestinos e israelenses, anotou depoimentos e fotografou lugares, pessoas e eventos. Assim, ajustando os procedimentos do trabalho de reportagem à linguagem da história em quadrinhos, Sacco redescobriu a vocação jornalística desta mídia e, também, a sua própria.

3 A FUNÇÃO AUTOR NO JORNALISMO

Como leitores que somos, não podemos deixar de destacar a impressão de que nossa relação com um texto é mediada pelo relacionamento que mantemos com seu autor que nos acompanha em todo nosso trajeto de leitura. Na capa de *Palestina: Uma Nação ocupada* (ver ilustração 08), lá está ele à nossa espera. Por enquanto, apenas um nome, Joe Sacco, localizado na parte inferior da página. Contudo, se observarmos a publicação, veremos que toda ela é envolvida por este nome que se repete ao longo de todos os seus elementos externos: a capa, a lombada, as orelhas e a quarta capa.

Entretanto, para nós, ele é um desconhecido. Na contracapa, um homem tirando fotos é destacado de outros que fazem o mesmo. Imaginamos que se trate do repórter, mas pouco nos é revelado, pois sequer podemos ver seu rosto, uma vez que ele se encontra de costas para nós. Porém, de nada adiantaria vê-lo de frente, pois, não teríamos condições de reconhecê-lo, posto que ainda não sabemos como ele é. Problema que parece ser resolvido na breve biografia do jornalista que encontramos ao final do livro. Nela, vemos a ilustração de um homem correndo para entrar em um carro. Será o autor? Não. Durante a leitura das reportagens, veremos que se trata de Abu Akram, um palestino morador de Balata.

Por meio da biografia ficamos sabendo um pouco mais a respeito da vida de Sacco. Porém, devemos fazer uma ressalva, nosso interesse neste ensaio não é pela pessoa que escreveu estas reportagens. Esta não pode ser alcançada por meio da leitura de um texto. O autor está morto, propõe Roland Barthes (2004) em um ensaio onde critica a centralidade ocupada por este conceito nos estudos literários: a concepção, difundida pelos manuais de literatura, de que a explicação de uma obra se encontra naquele que a produziu, como se, por meio dela, uma voz se confessasse a quem quer que a lesse. Deste modo, o pesquisador francês coloca em questão essa suposta transparência atribuída ao texto, segundo a qual, por meio dele seria possível acessar sua origem. Ele afirma que

a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004: 57)

Prefácio de José Arbex

Livro vencedor do American Book Award e do HQ Mix 2000

PALESTINA

UMA NAÇÃO OCUPADA



JOE SACCO



3ª edição

Ilustração 8: Palestina: Uma Nação Ocupada (SACCO, 2004).

Nesse sentido, o autor corresponde à entidade que Barthes (2007), em outro ensaio, chamou de escritor: “aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho” (BARTHES, 2007: 33). Sempre que o autor se engaja no ato de escrever, ele desaparece neste ato. Em seu lugar, o que aparece é a própria escritura. O escritor funde sua substância e a do mundo à da palavra, retirando desta a sua transitividade, isto é, sua capacidade de ligar um sujeito a um objeto. Neste sentido, a origem de um texto já não se encontra naquele que o produziu, nem naquilo a que ele se refere, mas no material com o qual foi produzido. Escrever, diz Barthes (2004), é alcançar o ponto em que só a linguagem fala.

Passado, presente e futuro são tempos que se organizam somente a partir da pessoa que fala. Posto que na escritura não há ninguém que fale – ou melhor, nenhuma pessoa – um outro tempo verbal, continuamente presente, se estabelece. Conseqüentemente, entre autor e texto não pode haver qualquer tipo de relação de antecedência, ambos se constituem com a escrita: o escritor não é outro senão aquele que escreve: “a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 2004: 60). Neste sentido, o escritor passa a ser concebido apenas como um sujeito de linguagem que se constitui juntamente com o ato que realiza.

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004: 61)

Por isso, nosso interesse é pelo autor do texto⁸. Sobre o Joe Sacco somos informados apenas que *Palestina: uma nação ocupada* foi o primeiro livro do jornalista publicado no Brasil, em 2000. Antes disto, somente a reportagem *Natal com Karadzic* (SACCO, 1999: 92-113) havia sido publicada, em uma coletânea que trazia histórias de diversos autores da nova geração do quadrinho *underground*. Entretanto, a inserção de Sacco neste grupo não parece ter sido motivada por seu trabalho jornalístico. De qualquer maneira, o livro *Comic Book: o novo quadrinho norte-americano* (BAGGE; *et al*, 1999) rapidamente se esgotou, fazendo com que o

8 O autor do texto é um sujeito de linguagem que, embora compartilhe algumas características com a pessoa que o escreveu, não deve ser confundido com ela.

primeiro contato de grande parte do público brasileiro com sua obra tenha se dado por meio de sua série de reportagens. Talvez, por estas razões, a editora tenha optado por tratá-lo como um autor desconhecido.

Não devemos nos esquecer que os editores que publicaram esta série também são leitores. Deste modo, eles realizam os mesmos procedimentos de leitura que nós. Posto que *Palestina* é o primeiro trabalho de Sacco no campo jornalístico, nesta série são expressas normas e valores que não podiam ser encontrados nas outras histórias escritas por ele. Assim, podemos dizer que o projeto de escrita do quadrinista entra em uma nova etapa. Indicando, desta maneira, um modo de existência, de circulação e de funcionamento de seus textos distinto daquele de suas publicações anteriores. Uma vez que esta é a primeira publicação desta nova etapa, é natural que os editores o tratem o jornalista com desconfiança.

Tratamento que não se repete em *Palestina: Na Faixa de Gaza* (ver ilustração 09), segundo volume da série de reportagens. Já na capa, encontramos alguns sinais de mudança em relação a *Nação ocupada*. Primeiro, no alto da página, antes do título da série, lemos: “Do mesmo autor de Palestina – Uma nação ocupada”. Comportamento que reúne os dois livros sob o nome de um mesmo autor que, assim, passa a designar uma unidade de escrita. Neste sentido, o crítico literário Philippe Lejeune (2008: 23) comenta que

Talvez só se seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio escrito na capa se torna um “denominador comum” de pelo menos dois textos diferentes, dando assim a idéia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular e que podendo produzir um terceiro, vai além de todos eles.

Segundo, o nome de Joe Sacco é precedido pela partícula “por” que, neste caso, rege o agente da passiva de um verbo que se encontra implícito. Apenas para tornar mais clara nossa argumentação, adotaremos o verbo “escrever”, deste modo, temos a oração: “*Palestina: na Faixa de Gaza*, [escrito] por Joe Sacco”. Procedimento que ressalta a atribuição da autoria do livro ao jornalista.

No entanto, não importa quem escreve. Pois, a indiferença se tornou um dos princípios éticos fundamentais do exercício contemporâneo da escrita, ressalta Michel Foucault (2006), em uma conferência apresentada à Sociedade Francesa de Filosofia. Isto ocorre porque a escrita deixou de ser um ato de expressão por meio

Prefácio de Edward W. Said

Do mesmo autor de Palestina - Uma Nação Ocupada

PALESTINA

NA FAIXA DE GAZA



POR JOE SACCO



Ilustração 9: Palestina: Na Faixa de Gaza (SACCO, 2005a).

do qual um sujeito se refere a um objeto. Agora ela se refere apenas a si mesma, identificando-se somente com sua exterioridade manifesta. Disto decorre que a escrita passou a responder pela abertura de um espaço onde o sujeito desta ação está sempre a desaparecer.

A escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina de seu autor. (FOUCAULT, 2006: 36)

Se num primeiro momento, as narrativas destinavam-se à perpetuação da imortalidade de seus heróis; e em outro, contavam-se histórias para evitar ou adiar o instante em que o narrador se calaria para sempre; agora, a escrita responde pelo assassinato do escritor, cuja figura é apagada por aquilo que escreve. Contudo, posto que não pode existir ação sem agente, tal concepção de escrita não elimina por completo a figura do autor que encontra, em seu próprio nome, um último espaço de resistência.

O nome designa uma pessoa ao mesmo tempo em que a descreve. Deste modo, ao dizermos “Joe Sacco”, fazemos uso de uma palavra que reenvia a uma pessoa e a um conjunto de descrições: “natural de malta”, “jornalista,” “quadrinista”. O “nome de autor” se constitui como uma espécie de nome próprio, porém, a ligação entre nome e pessoa que realiza não funciona completamente à maneira deste. Quando, no nome próprio, a descrição do nomeado mostra-se enganada, a designação, ainda assim, permanece inalterada. Se descobrirmos que o jornalista não nasceu em Malta, a descrição que dele fizemos se mostrará equivocada, porém, seu nome ainda designará a mesma pessoa.

O mesmo não acontece quando se trata do “nome de autor”, posto que este é descrito pelos textos aos quais lhe é atribuída a autoria. Se esta descrição revela-se equivocada – porque se atribuía ao autor um texto que não escreveu ou porque se concede a ele a autoria de uma obra recém descoberta ou a de uma que era imputada a outro –, então o autor que era designado por um determinado nome não será mais o mesmo. Se descobrirmos que Sacco não é o autor de *Palestina*, mas de *As aventuras de Tintim*, então seu nome de autor já não designará o mesmo sujeito.

Assim, seguindo pelos elementos externos de *Faixa de Gaza*, na segunda orelha, lemos, além de uma biografia, uma bibliografia de Joe Sacco. Talvez esta

seja a principal transformação em relação a *Nação Ocupada*, pois se a descrição de um autor é feita por meio dos textos aos quais lhe são atribuídos a autoria, então sua biografia é igual à sua bibliografia. Deste modo, neste segundo volume, Sacco deixa de ser um desconhecido tratado com desconfiança. Agora ele é dono de uma história que remetendo a uma unidade de escrita é capaz de autenticar seu nome e de dar sentido a seus textos.

O nome de autor é autorreflexivo, ele não promove um reenvio, como o nome próprio, de um sujeito no interior do texto à pessoa real e exterior que o produziu. Ele se encontra nas bordas dos textos, onde desempenha uma função classificativa: reunindo um conjunto de textos e tornando manifesto o modo de ser destes. O nome de autor designa uma função: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006: 46). Os textos que portam esta função, observa o filósofo, apresentam quatro características: Propriedade, Modelização, Variabilidade e Alteridade.

3.1 Propriedade

Os textos, não eram, em sua origem, um bem, mas o resultado de uma ação. Historicamente, a figura do autor apareceu durante a Idade Média, em razão da necessidade de aplicar-lhe punição, caso seus textos transgredissem alguma norma. Embora, neste período, ele fosse responsável por aquilo que escrevesse, devendo, por isso, assinar as obras que produzisse. Nesta época, ele ainda não podia exercer o direito de propriedade sobre seus escritos. Estes não pertenciam a ele, pois eram elaborados com as ideias e em uma língua que pertencia a todos.

Antes de ser um objeto passível de apropriação, a escrita era uma ação carregada de riscos. Porém, no momento em que foi integrada ao regime de propriedade por meio da regulamentação dos direitos de autor, o escritor fez da transgressão o modo de ser de sua escrita: “restaurando o risco de uma escrita à

qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade”, ressalta Foucault (2006: 47-48). O autor assumiu, então, o compromisso de escrever aquilo que não deve ser escrito.

Neste sentido, escrever uma reportagem sobre o cotidiano palestino sob ocupação israelense é colocar-se em diversas situações de risco. Pois, as Forças de Defesa de Israel tem interesse em controlar aquilo que é escrito sobre o conflito. Deste modo, a todo momento Sacco e seu colega Saburo, um fotojornalista japonês, estão sujeito às represálias de militares israelenses. Em *Oceano* (SACCO, 2004: 59-71), o guia dos jornalistas alerta-os para tomarem cuidado, pois as patrulhas podem pará-los e confiscar seus equipamentos. Já, em *Mil Palavras* (SACCO, 2004: 53-58), o repórter fotográfico é impedido de registrar o protesto contra a deportação de palestinos. Porém, nada disto os intimida, em *Lembre-se de mim* (SACCO, 2004: 41-50), Saburo, apesar de todas as determinações em contrário, decide tirar fotos da prisão de Nablus. Ciente dos riscos que irá correr, o repórter fotográfico entrega o material que já produziu à Sacco. Assim, seu trabalho não poderá ser apreendido, caso ele seja pego pelos soldados.

Contudo, a situação em que Sacco esteve mais exposto ao perigo foi num *Bloqueio* (SACCO, 2005a: 129-131) na estrada entre Nablus e Jenin. Na ocasião, o jornalista, por causa das anotações que carregava em seu diário, esteve próximo de ser pego por militares israelenses e de expor suas fontes palestinas à possibilidade de serem presas (ver ilustração 10). Neste sentido, não é somente aquele que escreve que a escrita coloca em risco, ela também põe em perigo aqueles que são escritos.

Por isso, muitos palestinos recebem com desconfiança os repórteres. Pois, sabem que correm o risco de serem presos, caso as anotações dos jornalistas sejam apreendidas pelas Forças de Defesa de Israel. Além disto, é comum militares israelenses se passarem por falsos jornalistas para descobrirem a identidade de membros das organizações políticas palestinas e depois prendê-los. Por isto, em *Lembre-se de mim*, o diretor de uma escola, em Balata, exige que Sacco e Saburo apresentem uma autorização da Agência de Ajuda e Trabalho das Nações Unidas (UNRWA) para conhecer as instalações do colégio. Porém, desrespeitando as advertências da direção e assumindo os perigos que esta decisão envolve, dois professores decidem guiar os jornalistas.



Ilustração 10: Bloqueio (SACCO, 2005a: 131).

O risco parece ter acompanhado Sacco durante todo o tempo em que esteve na Palestina. Ele é um dos componentes do trabalho de reportagem. Esta no verso de um dos valores éticos sobre o qual se funda uma visão romântica da identidade jornalística, segundo a qual o jornalista seria o defensor da sociedade (SOLOSKI, 1999). O repórter, neste sentido, se constitui como uma espécie de herói contemporâneo que enfrenta os perigos que o trabalho jornalístico lhe impõe para levar informação até seus leitores.

3.2 Modelização

A função autor não é estabelecida pela atribuição da autoria de um discurso a uma pessoa exterior a ele. Ela é resultado de uma operação de leitura que responde pela construção de um autor do texto e que busca dar a este ser que escreve um estatuto realista: identificando, nele, uma instância “profunda”, onde a escrita se origina. Foucault (2006: 51) ressalta que

de facto, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos.

A construção de um autor, com base nos discursos aos quais a autoria lhe é atribuída, não é realizada de maneira indiscriminada. Pelo contrário, ela obedece a um conjunto de procedimentos que avaliam a constância da qualidade, a coerência teórica, a unidade de escrita e o momento histórico que se manifesta em um determinado grupo de textos. Neste sentido, o autor do texto se constitui como o estilo que se manifesta de maneira mais ou menos acabada em cada uma das obras; como um campo conceitual no interior do qual as contradições teóricas encontram-se resolvidas; como um projeto de escrita capaz de explicar as transformações que ocorreram ao longo de sua evolução; e como um campo de acontecimentos delimitado pela biografia que compartilha com a pessoa do autor.

Desta maneira, embora o processo de construção de um autor procure estabelecer uma unidade ao redor da qual se organiza um conjunto de textos, ela não apaga as manifestações individuais do escritor em cada um de seus escritos. Pelo contrário, esta identidade é o que explica as transformações que ocorrem entre uma aparição e outra. Neste sentido, vemos, em Joe Sacco, que sua bibliografia não se encontra descolada de sua biografia e que se sua obra pode ser dividida em não jornalística e jornalística, não é porque ele constrói dois autores diferentes, mas porque seu projeto de escrita divide-se em duas etapas.

Joe Sacco nasceu em 1960, em Malta. Após morar na Austrália, mudou-se para os Estados Unidos, onde, em 1981, formou-se em jornalismo. Dois anos depois, retornou para sua terra natal, onde iniciou sua carreira como quadrinista. De volta aos EUA, foi contratado pela *Fantagraphics Books*. Nesta editora, no período entre 1986 e 1988, ele foi redator da seção de notícias do tradicional periódico de crítica de histórias em quadrinhos *The Comics Journal* e editou a revista *Centrifugal Bumble-Puppy*, publicação que reunia histórias curtas de humor e sátira.

Na *Fantagraphics*, ele encontrou condições para criar outra revista, a *Yahoo*, onde relatou as experiências que teve durante o período em que viveu na Europa, entre 1988 e 1992. Seu primeiro destino foi Malta, ex-possessão britânica no mediterrâneo. Durante a II Guerra Mundial, o arquipélago foi a única base militar inglesa entre a Europa e a África. Por isso, se tornou alvo de constantes ataques aéreos pelas tropas alemãs e italianas. Enquanto esteve na terra natal de sua família, Sacco buscou se informar mais sobre os bombardeios e com base nas memórias de sua mãe, Carmem, escreveu *Mais mulheres, mais crianças, mais rápido* (SACCO, 2006a: 134-155). Um testemunho da catástrofe que se abateu sobre a ilha.

Em seguida, acompanhou a turnê de uma banda americana de rock pela Europa. Em *Na companhia do cabelo comprido* (SACCO, 2006a: 66-96), Sacco conta as histórias de shows, festas, viagens e bebedeiras deste grupo de músicos pela Holanda, Alemanha e Espanha. Após esta temporada na estrada, o quadrinista fixou-se em Berlim por dois anos, onde trabalhou fazendo capas de álbuns e posters de shows para gravadoras de discos e promotores de eventos. Simultaneamente, ele produziu um álbum sobre a Guerra do Golfo. Em *Como ameí a guerra* (SACCO, 2006a: 159-191) o quadrinista reflete a respeito da cobertura do

conflito pela mídia e de seus sentimentos como espectador.

No período em que viveu na Alemanha, o quadrinista conheceu um grupo de palestinos que encontravam nas promessas do presidente iraquiano Sadam Hussein a esperança de ver a Palestina livre do domínio de Israel. Com o fim do conflito no Golfo Pérsico estes compromissos não se cumpriram. Sacco, então, decidiu produzir uma série de histórias em quadrinhos sobre o cotidiano dos palestinos em Jerusalém e nos territórios ocupados, a Cisjordânia e a Faixa de Gaza. Seu testemunho foi publicado ao longo de nove edições da revista *Yahoo*, entre 1993 e 1995. No ano seguinte, a *Fantagraphics* reuniu a série em dois volumes *Palestina: uma nação ocupada* (SACCO, 2004) e *Palestina: na Faixa de Gaza* (SACCO, 2005).

Ajustando os procedimentos do trabalho de reportagem à linguagem da história em quadrinhos, Sacco iniciou uma nova etapa em seu projeto de escrita. Após publicar a série *Palestina*, o jornalista viajou para os Bálcãs, a fim de retratar os confrontos étnicos que eclodiram na região a partir do declínio da Iugoslávia. No final de 1995, algumas semanas antes da assinatura do acordo de paz de Dayton, o repórter desembarcou em Sarajevo, capital da Bósnia. Lá, ele se juntou a dois colegas de profissão, Kasey e Jack. Suas fontes lhes informaram que Karadzic, presidente da República Srpska, iria assistir à missa de Natal em uma igreja ortodoxa, em Pale. Lá, os repórteres conseguiram uma entrevista exclusiva com o líder chetnik⁹ que há muito tempo não permitia ser retratado pela imprensa internacional. *Natal com Karadzic* (SACCO, 1999: 93-113), publicada na revista *Zero Zero*, em 1997, é o diário desta reportagem, nele Sacco registra o esforço para conseguir autorizações de imprensa e a expectativa de confirmação das informações passada pelas fontes, bem como seus sentimentos diante de um homem responsável por um dos maiores ataques militares à populações civis, na segunda metade do século XX.

Ainda em Sarajevo, o jornalista fez amizade com Soba, um artista que, logo que os confrontos se iniciaram, se alistou na milícia que defendia a capital. Em *Soba!* (SACCO, 2005d: 01-41), Sacco registra a vida noturna na cidade sitiada ao lado do soldado e relata os depoimentos do artista sobre os períodos em que esteve em combate. O discípulo de Corto Maltese¹⁰, assim o repórter o descreve, diz ter tido

9 Sérvios nacionalistas que procuravam estabelecer uma Sérvia grande, limpa de não sérvios.

10 Personagem criada por Hugo Pratt.

a oportunidade de fugir para outro país. Porém, não o fez porque não gostaria de se tornar um refugiado, um ninguém em meio a outros tantos. Em sua cidade, todos o conhecem, ele é o artista soldado que lutou em defesa da cidade nas trincheiras e nos clubes, bares e cafés.

Quando não estava na linha de combate, o músico, a fim de aproveitar tudo o que a cidade tinha a oferecer a um de seus heróis, perambulava pelas festas da capital bósnia. Soba dizia que a atitude dos soldados quando não estavam lutando era fundamental para manter o espírito da cidade vivo. Eles são observados por todas as pessoas na cidade, então se eles se deixam abater, todos se abatem junto com eles. Mas se eles se mantêm firmes, todos se juntam a eles. “Nós estávamos lutando por qualquer coisa como uma vida normal” ele ressalta (SACCO, 2005d: 31, no original em inglês¹¹).

No período em que estive na região dos Bálcãs, Sacco não ficou somente em Sarajevo, ele também ficou em Gorazde, a única cidade bósnia no leste do país que resistiu aos ataques dos chetniks. O jornalista destaca que enquanto a grande mídia se concentrava na tragédia da capital bósnia, na parte oriental do país, as catástrofes atravessadas pela população permaneciam ocultas. Nesta região, os líderes da República Srpska implantaram sua política de limpeza étnica, promovendo o assassinato em massa de muçulmanos.

Na tentativa de impedir o avanço dos massacres, a Organização das Nações Unidas (ONU) criou áreas de segurança nos territórios habitados por muçulmanos no leste da Bósnia, Srebrenica, Zepa e Gorazde. Porém, as duas primeiras foram abandonadas pelas forças de paz, permitindo o avanço das tropas chetniks. Quando os soldados britânicos deixaram a última, a população da cidade achou que havia sido largada à mercê da própria sorte. Contudo, depois de pesados bombardeios realizados pelas forças da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) contra as tropas da República Srpska, um cessar fogo foi estabelecido e os militares ingleses retornaram ao enclave.

Porém, apesar do cessar fogo e do retorno das tropas de paz, os problemas de Gorazde ainda não haviam sido resolvidos. A cidade encontrava-se isolada em território inimigo e sua população temia ser traída em um possível acordo de paz que trocasse o enclave por mais território ao redor de Sarajevo. Em *Área de*

¹¹ We're really fighting for some kind a normal life.

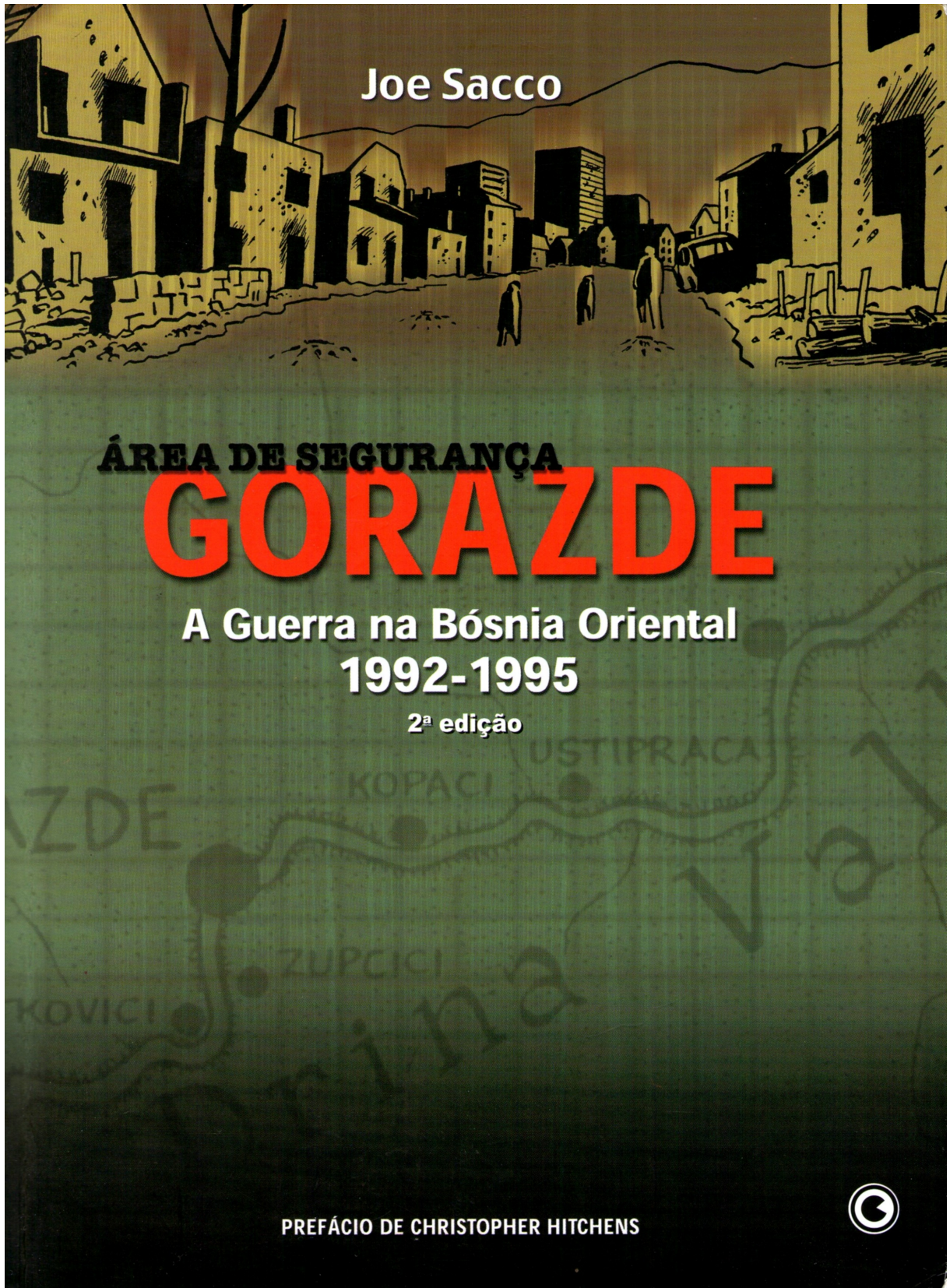


Ilustração 11: Área de Segurança Gorazde (SACCO, 2005b).

Segurança Gorazde: a guerra na Bósnia oriental (ver ilustração 11), Sacco (2005b) tece uma crítica às más planejadas ações da ONU durante a guerra da Bósnia. Particularmente, às áreas de segurança que confinavam a população muçulmana em cidades isoladas, sem comida, sem água, sem energia elétrica, sem comunicação e, principalmente, sem proteção. “Cercadas e atacadas pelos sérvios da Bósnia, as áreas de segurança se tornaram os lugares mais perigosos do país” destaca o jornalista (SACCO, 2005b).

As críticas do repórter, no entanto, não se limitam à ONU, estendem-se também à cobertura do conflito pela imprensa internacional que, primeiro, voltou seus holofotes para Sarajevo, deixando todo o resto do país às escuras e, depois, quando o acesso à Gorazde estava liberado para os jornalistas, eles iam ao enclave apenas para cumprirem roteiros pré-elaborados. Sacco (2005b: 130) destaca que

Naqueles dias, a maioria dos jornalistas aparecia com o comboio da ONU pela manhã, iam para o hospital ouvir algumas declarações em inglês do Dr. Begovic, gravavam as minicentrals [de energia elétrica] no [rio] Drina, faziam algumas cenas típicas na rua principal ou na segunda ponte e caíam fora com o comboio da ONU, à tarde.

Ele foi um dos poucos jornalistas que ficou no enclave por algum tempo para conhecer seus habitantes e suas histórias. Quando o repórter chegou à área de segurança da ONU, sua população já havia enfrentado três anos e meio de guerra. Porém, aos poucos eles percebiam que o confronto estava chegando ao fim, que eles haviam sobrevivido e que eles voltariam a viver em uma terra de paz. Assim, as reportagens de Sacco não contam somente a história de quase morte de uma cidade, mas também a de seu retorno à vida.

Em 2001, Sacco retornou a Sarajevo para se reencontrar com Neven, seu mediador no período em que esteve no Balcãs pela primeira vez, cinco anos antes. Os mediadores eram pessoas que, durante a guerra, conseguiam qualquer coisa – acesso a lugares fora dos limites permitidos, contato com pessoas procuradas ou, simplesmente, orientação e tradução – para os jornalistas internacionais, desde que eles pagassem seus preços. Em *Uma história de Sarajevo* (ver ilustração 12), Sacco (2005c) conta, por meio da trajetória pessoal de Neven, a história da luta das milícias bósnias contra os militares chetniks durante o cerco a Sarajevo.

Neven é um típico cidadão de Sarajevo, a cidade com maior mistura étnica do país, sua mãe é muçulmana e seu pai é sérvio. Quando jovem, ele serviu o Exército



Ilustração 12: Uma História de Sarajevo (SACCO, 2005c).

Popular da Iugoslávia e se tornou um especialista em armas e francoatirador. Em razão dos confrontos étnicos que eclodiram na região após a queda da antiga Iugoslávia, ele foi convidado a se integrar a uma organização paramilitar, os Boinas Verdes, formada por diversas células autônomas, organizadas ao redor de seus líderes. Estes senhores da guerra, em sua maioria criminosos, eram moralmente ambíguos. Apesar de defenderem a cidade contra os chetniks, eles faziam suas próprias leis, saqueavam lojas, expulsavam moradores de suas casas, obrigavam civis a trabalharem nas frentes de combate e promoviam assassinatos de sérvios. Com a aproximação do fim dos confrontos, as atividades destes grupos foram consideradas ilegais e seus integrantes declarados criminosos de guerra.

Porém, Neven foi afastado da frente de combate dois anos antes. Foi, nesta época, que ele começou a trabalhar para os correspondentes internacionais. As relações entre jornalistas e mediadores são complexas: os primeiros querem saber as histórias da guerra, conhecer os lugares e as pessoas que delas fazem parte, mas não querem sujar suas mãos; os outros querem tirar o maior proveito dos repórteres e, se for preciso, estão dispostos a mergulhar na sujeira criada pela guerra. Quando Sacco chegou à Sarajevo, no final 1995, o cessar fogo já havia sido decretado. No entanto, o quadrinista ainda precisava de alguém que lhe arranjasse o que lhe fosse necessário e Neven de alguém que pagasse por seus serviços. Imediatamente, um se aproxima do outro e um acordo é estabelecido entre eles. Em sua reportagem, Sacco não se limita a registrar as histórias do combate às forças chetniks. Ele penetra no dia a dia dos correspondentes de guerra e retrata a relação de dependência entre jornalistas e mediadores.

No final de 2004, Sacco esteve no Iraque para observar o dia a dia das tropas americanas neste país. O jornalista foi designado para acompanhar as ações do 1º batalhão do 23º regimento de fuzileiros navais da reserva, aquartelado em uma base localizada na represa de Haditha, no Rio Eufrates. A missão deste grupamento era garantir a segurança dos comboios norte-americanos na estrada entre as províncias de Anbar e Hit. Em *Complacency Kills*, o repórter relata a rotina destes soldados cujos inimigos se encontram escondidos em meio à população local. “A maior batalha é tentar distinguir aqueles são inimigos e aqueles que não são”, diz o Sargento Johnson (SACCO, 2005e: 03, no original em inglês¹²). O desafio destes

12 The biggest fight is trying to distinguish between who's the enemy and who isn't.

homens é manterem-se alertas, pois qualquer distração pode ser o suficiente para que algum insurgente se aproxime em um carro bomba e leve junto com ele o maior número de militares que conseguir.

A base na represa de Haditha também era o local onde os integrantes da Guarda Nacional Iraquiana (GNI) recebiam o treinamento ministrado pelos militares norte-americanos. Eles eram retirados de suas províncias e enviados para o quartel dos fuzileiros. Após o curso, estes soldados eram enviados para cidades diferentes das que eles viviam antes. Deste modo, suas conexões de lealdade locais eram rompidas. Somente assim, eles teriam condições de combater os insurgentes quando as forças de coalizão fossem desmobilizadas. Garantindo, assim, a estabilidade do país.

No entanto, em *Desce! Sobe!*, Sacco (2007) nos revela que a maioria destes guardas não tem condições de assumir esta tarefa. Eles são homens simples, com pouca ou nenhuma instrução, que se alistaram porque não encontraram outra alternativa para sustentarem suas famílias. “A situação é igual para todo jovem iraquiano. Se você trabalha para os americanos, os mujahedin o matam; se você trabalha para os mujahedin, os americanos o matam; e se você fica em casa, não ganha dinheiro”, diz o recruta Qaid (SACCO, 2007: 16). O trabalho na GNI é uma das poucas fontes de renda disponíveis desde que o Iraque foi ocupado pelas tropas estrangeiras. Contudo, esta não deixa de ser uma profissão arriscada. Um dos instrutores do treinamento, o Cabo Saba, informa o repórter que semanalmente há mais baixas entre os integrantes da GNI que entre militares das forças da coalizão.

Em 2005, de volta aos Estados Unidos, Sacco entrevistou dois iraquianos, Thahe Sabbar e Sherzad Khalid, que moviam uma ação judicial contra o Secretário de Defesa, Donald Rumsfeld. Em *Trauma on loan* (SACCO, 2006b), o repórter narra o período em que seus entrevistados estiveram sob a custódia de militares norte-americanos. Era uma tarde de julho de 2003 quando soldados invadiram o escritório de Sherzad e os prenderam sem qualquer acusação. Eles foram levados para um dos ex-palácios presidenciais de Saddam Hussein que havia sido transformado em base militar. Após várias sessões de tortura, eles foram transferidos para a prisão de Abu Ghraib, em seguida para a detenção instalada no aeroporto de Bagdá e depois para o campo de prisioneiros Bucca. Em cada um destes lugares novas sessões foram realizadas. Agora, eles estavam nos EUA para atrair a atenção da imprensa

internacional para a violação dos direitos humanos no Iraque.

Após esta série de reportagens sobre a ocupação do Iraque pelas forças da coalizão, Sacco retornou à Palestina para investigar um incidente que aconteceu em Rafah, em 1956, quando 111 palestinos foram assassinados por soldados israelenses. O resultado deste trabalho de investigação é o livro-reportagem *Footnotes in Gaza* (SACCO, 2009), publicada no ano passado. Este ano, o repórter voltou à Malta. O arquipélago, localizado no mar Mediterrâneo, é ponto de parada para muitos imigrantes africanos em direção à Europa. A reportagem sobre os problemas que a imigração causa à sua terra natal, *The Unwanted* (SACCO, 2010), é o trabalho mais recente do jornalista, foi publicada em 17 de julho deste ano, no jornal britânico *The Guardian*.

Uma *ethos* romântico do jornalismo (SOLOSKI, 1999) parece conduzir a conduta de Joe Sacco: o repórter compreende sua profissão como uma missão a ser realizada. Seu trabalho é pautado sobre a crença do jornalismo como um instrumento de intervenção social e sobre o princípio da denúncia da opressão do homem por estados autoritários. Movido pelo *pathos*, o jornalista estende sua cruzada até seu campo profissional, onde crítica a falta de comprometimento de seus colegas que leva ao desempenho burocrático de suas atividades e, conseqüentemente, à omissão diante das catástrofes.

3.3 Variabilidade

A fiabilidade dos textos não se apresenta de maneira universal e constante, ela varia em função dos campos discursivos em que eles se inscrevem. No caso das reportagens em quadrinhos de Joe Sacco, este campo é o jornalismo e é definido pela possibilidade produção e pelas regras de funcionamento de um tipo específico de discurso, a informação, que Patrick Charaudeau (2006: 33) descreve como

A transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo. Assim se produziria um ato de transmissão que faria com que o indivíduo passasse

de um estado de ignorância a um estado de saber.

Com base nesta definição, podemos destacar duas questões correlacionadas: 01) os jornalistas fazem uso da palavra como um veículo de comunicação, logo, eles não são como os escritores que, entregando-se ao exercício da escrita, fundem suas substâncias e a do mundo à da palavra. Eles são como os “escreventes” que “colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio, para eles a palavra suporta um fazer, não o constitui” (BARTHES, 2007: 35); 02) a informação é um gênero discursivo suscetível de ser produzido por qualquer um. Contudo, os jornalistas reivindicam para si a exclusividade sobre esta atividade. Por esta razão, estes profissionais encontram-se, a todo momento, obrigados a justificar porque eles são mais aptos que outros para desempenhar esta tarefa. Charaudeau (2006:34) destaca que os jornalistas são alvos da crítica social que os obriga a produzir, “paralelamente ao discurso da informação, um discurso que justifique sua razão de ser, como se além de dizer 'eis o que é preciso saber', as mídias dissessem o tempo todo: eis porque temos a competência para informar”. Assim, entregando-se ao exercício da linguagem, eles se constituem como um tipo bastardo, o “escritor-escrevente” (BARTHES, 2007).

Este segundo discurso é tecido com base na deontologia da profissão de jornalista. O pesquisador John Soloski, em um ensaio onde discute sobre o modo como o profissionalismo jornalístico afeta a recolha e o relato das notícias, argumenta que a constituição de um campo profissional se funda em torno da reivindicação da exclusividade sobre o desempenho de uma determinada atividade. “Para uma profissão existir tem de assegurar o controlo sobre a base cognitiva da profissão” (SOLOSKI, 1999: 93). Desta maneira, se faz necessário o estabelecimento e o compartilhamento, entre todos os profissionais, de um conjunto estável de conhecimentos relativos ao exercício do trabalho. Tarefa que é realizada por meio do controle do processo de educação profissionalizante em instituições de ensino. Desta maneira, é garantida a disseminação de normas técnicas e de valores éticos entre os futuros profissionais.

Por isso, no prefácio de *Nação Ocupada*, o jornalista José Arbex (2004) se mostra desconfiado em relação à possibilidade de fundir jornalismo e quadrinhos. Dispositivos que, segundo ele, além de nada terem em comum, servem a propósitos antagônicos: a informação e o entretenimento. Ele afirma que em virtude de se tratar

de uma forma de manifestação estética, a hogaquê não apresentaria o mesmo compromisso do jornalismo com o objeto, servindo apenas à expressão do mundo interior do artista. O jornalista brasileiro parece apoiar estes preconceitos sobre o conjunto de valores éticos e de normas técnicas que são reunidos sob o princípio da “objetividade”. De acordo com este preceito, o relato jornalístico apresentaria características formais que, em tese, a história em quadrinhos não seria capaz de exibir.

Lembremos que o campo jornalístico se funda em torno da exclusividade que seus profissionais detêm sobre a produção e o compartilhamento de informações. Por esta razão, é natural que, no momento em que um profissional de outra área reivindica o direito de desempenhar esta atividade, os jornalistas se sintam ameaçados e saiam em defesa própria, reafirmando seus conhecimentos profissionais. Acrescente ainda um agravante: a ficção é o principal gênero da história em quadrinhos, a forma como ela é mais popularmente conhecida.

Entretanto, o propósito de Sacco não é questionar o monopólio que o jornalismo detém sobre a informação. Pelo contrário, é propor a legitimação da linguagem gráfico sequencial no interior deste campo profissional. Expandindo, assim, as fronteiras do mesmo. Por isso, ele, que também é jornalista, irá sustentar sua reivindicação sobre os mesmos rituais estratégicos que seus colegas de outras mídias. Neste sentido, o que o quadrinista faz é ajustar, à história em quadrinhos, os procedimentos que encontramos em jornais impressos, radiofônicos, televisivos e eletrônicos.

Soloski destaca que os jornalistas são “homens de ação” que tem de tomar decisões imediatas a respeito da noticiabilidade dos fatos, da credibilidade das fontes e da tessitura da narrativa. Problemas que se impõem a eles em razão da natureza de sua profissão. Posto que não dispõem de tempo para refletir a respeito destas questões, eles dependem de um princípio profissional que os orientem em suas decisões. Trata-se da objetividade, “um modo eminentemente prático – e aparentemente altamente bem sucedido – de lidar com as complexas necessidades dos jornalistas, das organizações e dos públicos” (SOLOSKI, 1999: 96). Segundo a socióloga norte-americana, Gaye Tuchman (1999), a objetividade jornalística deve ser entendida como o conjunto de rituais estratégicos que estes profissionais realizam a fim de se protegerem dos riscos impostos pela atividade que

desempenham.

Em suas pesquisas, Tuchman percebeu que os jornalistas conduzem suas tarefas com base nas previsões que elaboram a respeito de dois tipos de leitores, implícitos no processo de produção da informação: os editores e o público. Antes de ser publicada, uma notícia deve ser apreciada por uma série de editores que constituem a estrutura organizacional de uma empresa jornalística. Se um deles reprovar a matéria, esta, então, será censurada, alterada ou corrigida. Além disto, após publicada, a notícia será lida pelo público que é composto por leitores comuns e interessados (pessoas citadas pelo relato). Se estes últimos sentirem-se lesados pelo que foi publicado, eles podem instaurar processos judiciais a fim de terem reparados os danos que sofreram. Não bastasse, o leitor comum também pode vir a se sentir enganado caso perceba alguma incorreção a respeito do assunto tratado e deixar de confiar no jornalista que escreveu a matéria ou no jornal que a publicou.

Sendo assim, escrever uma informação é uma ação carregada de riscos. Para evitá-los, os jornalistas argumentam que desempenham suas atividades de maneira objetiva. Neste sentido, a objetividade não é um atributo das notícias ou dos acontecimentos, mas do comportamento dos profissionais. A principal característica desta conduta é a desconfiança em relação aos fatos e às fontes, o que inspira os repórteres a adotarem uma série de cuidados frente às ocorrências que lhes são comunicadas. Porém, para afirmarem que se comportaram objetivamente é preciso que eles inscrevam, nas notícias, algumas marcas do processo de produção. Assim, os textos jornalísticos apresentam atributos formais que exemplificam estes procedimentos estratégicos (TUCHMAN, 1999). Dentre os quais, destacamos:

a) *A apresentação de possibilidades conflituais.* Quando os jornalistas tem acesso a alguma afirmação cuja exatidão não tem condições de verificar, eles podem apresentar a própria declaração como um fato. A medida que transformam um dizer em um fazer, eles deixam de se preocupar com a verdade do que foi declarado, pois a declaração será verdadeira, ainda que seu argumento não o seja. A adoção deste procedimento, no entanto, encerra um problema, pois confere notoriedade a uma perspectiva que não se sabe certa. Com o propósito de contornar esta situação, também são apresentadas as declarações das demais partes interessadas. Desta maneira, os repórteres podem reivindicar que se comportaram de maneira equilibrada, visto que apresentaram os pontos de vista dos atores

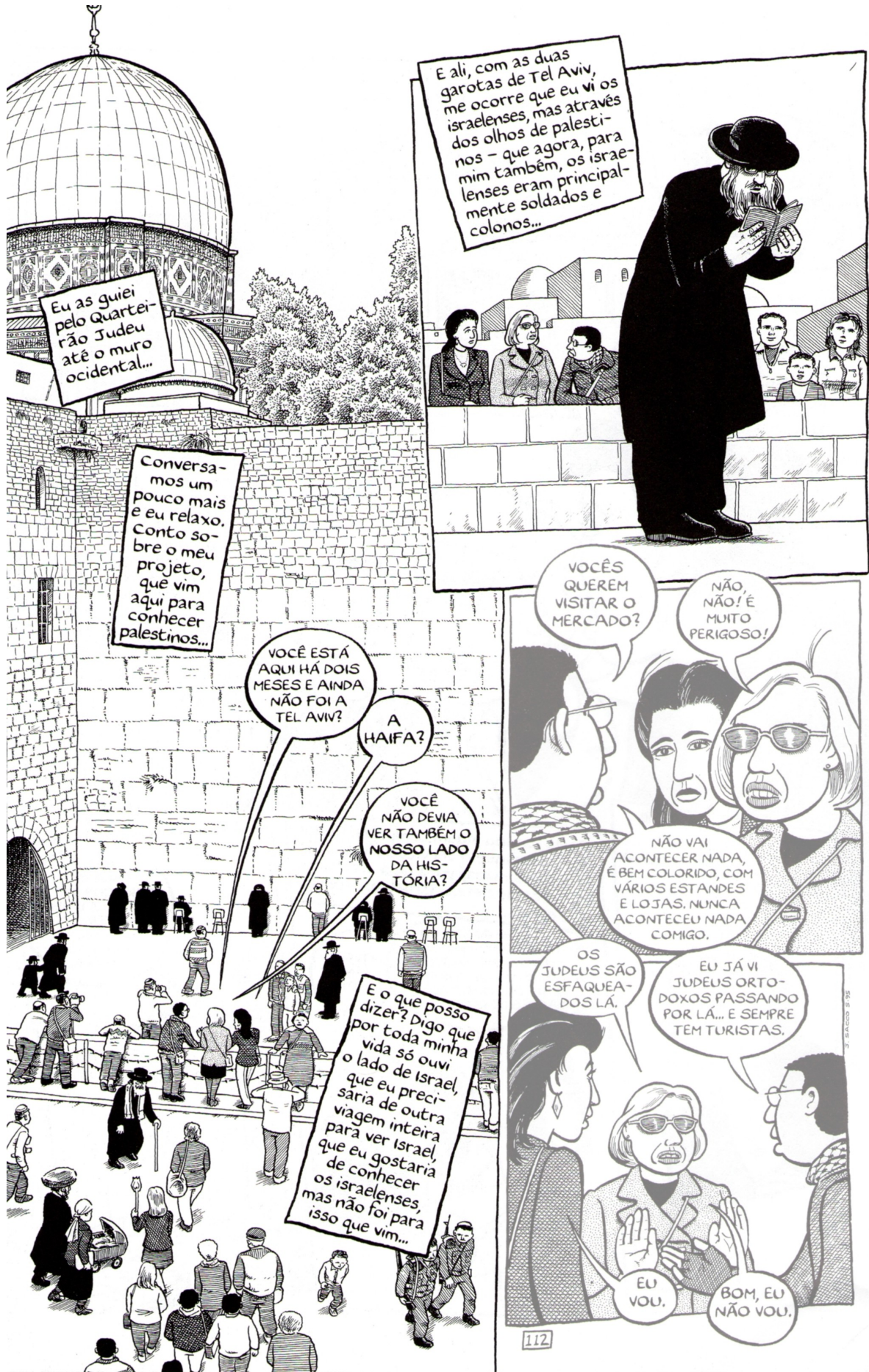


Ilustração 13: Apresentação de possibilidades conflituais (SACCO, 2005a: 112).

envolvidos na questão. Além disto, citando diferentes lados do conflito, eles oferecem aos leitores condições para que eles tirem suas próprias conclusões acerca de cada pretensão de verdade.

Embora Sacco afirme que seu propósito é relatar o cotidiano dos palestinos sob ocupação israelense. Ele não escapa à necessidade de reportar a situação de Israel, cercada por países árabes. Exigência que lhe é cobrada por duas jovens de Tel Aviv (ver ilustração 13) que, no papel de leitoras interessadas, sentem-se lesadas pela opção do repórter em privilegiar a questão palestina. De nada adianta o argumento segundo o qual os israelenses são constantemente retratados pela imprensa internacional, ao passo que os palestinos permanecem como se não existissem. Em *Às escuras* (SACCO, 2004: 04-10), o jornalista comenta que as vítimas judias tem suas vidas exibidas nos noticiários, ao passo que as vítimas muçulmanas não tem sequer seus nomes mencionados.

A pressão das garotas faz o repórter perceber que observou os israelenses pelo olhar dos palestinos. Assim, Sacco decidiu atender às exigências delas e aceita o convite para conhecer Tel Aviv (SACCO, 2005a: 116-120). Conversando com as jovens, ele é informado a respeito das preocupações mais comuns entre os cidadãos de Israel. O jornalista ressalta a contraditoriedade de suas anfitriãs que reconhecem a legitimidade das ações do governo israelense em defesa de seus interesses, mas condenam as ações dos grupos políticos palestinos e condicionam a existência de um estado palestino à sua viabilidade econômica, porém, se esquecem da dependência financeira de Israel em relação aos Estados Unidos;

b) *A apresentação de fatos auxiliares.* Frequentemente, os jornalistas conseguem acesso a fatos que servem de suporte às suas afirmações. Quando isto ocorre, eles apresentam estas provas que são aceitas como verdadeiras. Este procedimento permite ao leitor avaliar se as afirmações dos repórteres são adequadas ou não. Desta maneira, a medida que conferem mais destaque aos fatos que às declarações, os jornalistas podem afirmar que procederam com objetividade, posto que garantiram as condições necessárias para que os “fatos falassem por si mesmos”.

Em sua série de reportagens, Sacco revela as condições às quais os cidadãos da Palestina são submetidos pelo governo de Israel. O repórter, no



Ilustração 14: Apresentação de fatos auxiliares (SACCO, 2004: 62).

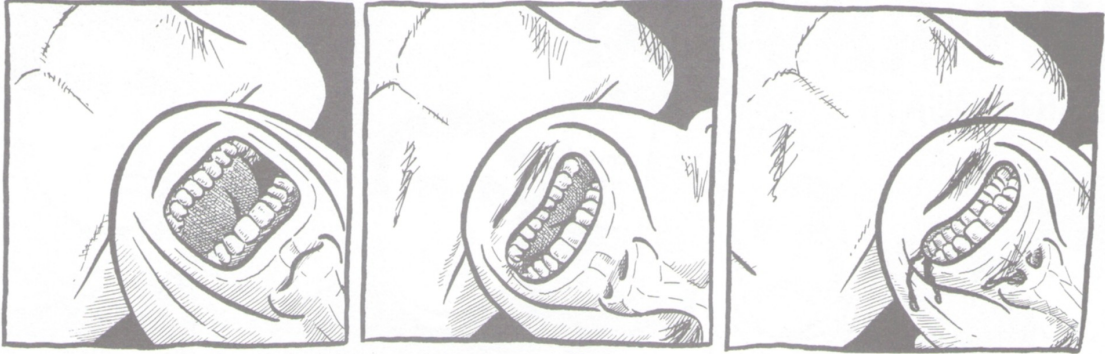
entanto, evita qualificar estas circunstâncias. Ele se esforça para retratá-las de maneira isenta. Para isso, o jornalista entrelaça uma série de fatos isolados. Deste modo, ele tece uma trama na qual a imagem que se forma é o retrato do cotidiano palestino: ocupação militar, terras desapropriadas, casas demolidas, árvores cortadas, confinamento em campos de refugiados, falta de infraestrutura como ruas asfaltadas, saneamento básico, escolas e hospitais, desemprego, toque de recolher, bloqueios nas estradas, deportações irregulares, prisões arbitrárias, tortura e assassinatos. Desta maneira, o jornalista procura oferecer à seu leitor condições para que ele elabore suas próprias conclusões.

Em *Oceano* (SACCO, 2004: 59-71), o jornalista comenta que a ocupação atraiu a atenção de observadores internacionais que preenchem diversos estudos e documentos. No entanto, o interesse do Sacco e de seu colega, Saburo, não está em conhecer a Palestina por meio de relatórios e estatísticas. Eles querem chegar perto das pessoas que sofrem sob o jugo de Israel. Primeiro, ele relata a dor de uma família que teve 23 oliveiras cortadas (ver ilustração 14), perdendo, assim, sua principal fonte de renda. Depois, ele conta o sofrimento de uma senhora que teve sua casa demolida. Contudo, os dramas destes palestinos são apenas gotas num oceano de catástrofes. Durante os primeiros quatro anos da Intifada, aproximadamente 120 mil árvores foram derrubadas e 1250 lares foram destruídos. A lista de tragédias narradas pelo repórter é enorme, cada uma delas é um fio que ele acrescenta à trama que tece e que constitui o cotidiano de uma nação ocupada;

c) *A apresentação de declarações auxiliares.* Os jornalistas também buscam apoiar suas afirmações nas declarações feitas por outras pessoas. Permitindo que outros falem em seu lugar, ele oculta sua presença nas notícias, como se nelas somente suas fontes falassem. Afirmando que não apresenta suas opiniões em seus relatos, este profissional pode reclamar que se comporta de modo imparcial. Frequentemente, estas citações são apresentadas sem que suas fontes sejam reveladas. Elas são marcadas apenas por aspas que encerram o texto citado e indicam que as afirmações contidas entre elas pertencem a outra pessoa. Outras vezes, o uso de aspas serve para colocar em suspenso alguma afirmação.

Além dos depoimentos do jornalista a respeito daquilo viu enquanto esteve na Palestina, as reportagens de Sacco também são tecidas com os testemunhos de palestinos que contam a ele e a nós as catástrofes que diariamente se abatem sobre

Não sei dizer quantas vezes me bateram... Escorria sangue da minha boca



e do meu nariz... Eles quebraram um dente meu..."



ACORDEI DOIS DIAS DEPOIS... OS SOLDADOS VOLTARAM, MAS ALGUMAS PESSOAS DA ONU E DA CRUZ VERMELHA ESTAVAM LÁ E ELAS NÃO PUDEAM ME BATER MAIS.

A entrevista acabou, Sameh e eu ficamos discutindo sobre Firas e os garotos da idade dele...

NOSSA LIDERANÇA FECHOU OS CLUBES DE JOVENS. OS GAROTOS NÃO JOGAM FUTEBOL, E TODOS OS OUTROS INTERESSES DELES SÃO CORTADOS...

ELES SÓ DEVEM PENSAR NA LUTA. CANTAM MÚSICAS SOBRE A INTIFADA, ATÉ MESMO NA ESCOLA...

ALÉM DISSO, OS SOLDADOS NÃO DEIXAM NINGUÉM EM PAZ. ELAS SEMPRE PARAM VOCÊ NA RUA, FAZEM PERGUNTAS... E CADA CASA AQUI TEM ALGUÉM NA PRISÃO, ALGUÉM QUE MORREU, QUE FOI FERIDO...

ISSO É INFÂNCIA?

J. SACCO 7-94

57

Ilustração 15: Apresentação de declarações auxiliares (SACCO, 2005a: 57).

eles. Assim, é tecido um emaranhado de vozes no qual as falas de uns e outros muitas vezes se confundem. Por se tratar de histórias em quadrinhos, narrativas verbo visuais, as enunciações destas personagens aparecem inseridas nas imagens, por meio de balões de fala e narrativos

Os balões são indicadores do discurso direto: eles apontam, por meio do apêndice, para a personagem cuja fala é reproduzida integralmente. Já as legendas são os locais de inscrição da narração. Embora, Sacco se apresente como o narrador de sua série reportagens, outras narrativas se encaixam à sua, aquelas em que os palestinos contam suas tragédias. Assim, nas legendas, são inscritas as vozes do jornalista tanto quanto as de suas fontes. O que diferencia uma das outras são as aspas que encerram as palavras dos árabes. Porém, estas falas podem formar amálgamas.

Ao dar voz às fontes, seja nos balões, seja nas legendas, o jornalista pode fundir sua enunciação às delas. À medida que os palestinos falam aquilo que Sacco pensa, ele pode se eximir da necessidade de manifestar suas opiniões. Assim, em *Olho do observador* (SACCO, 2004: 16-20), o repórter se junta a um jovem israelense que destaca que a expulsão de famílias palestinas de suas casas em Silwan é, claramente, um gesto de provocação; já em *Garotos* (SACCO, 2005a: 46-61) ele concorda com os comentários de Sameh, seu anfitrião em Jabalia, a respeito dos jovens que se envergonham por nunca terem sido presos por lutarem pela libertação da Palestina e das crianças que perdem suas infâncias em razão da catástrofe imposta por Israel (ver ilustração 15);

d) *A apresentação da informação numa estrutura apropriada.* A fim de afirmarem que agiram objetivamente, os jornalistas procuram se restringir aos aspectos materiais dos eventos. Para isto, eles mobilizam estruturas narrativas que funcionam como mecanismos de apreensão da realidade. O *lead* ou pirâmide invertida, isto é, a organização das notícias a partir do fato mais importante em direção aos menos importantes, e o conjunto de questões cânones do jornalismo, a saber, quem? fez o quê? onde? quando? e como?, são alguns destes instrumentos por meio dos quais estes profissionais transformam os acontecimentos em notícias (ver ilustração 16).

Assim, ao narrar as pequenas tragédias que os palestinos enfrentam



Ilustração 16: Apresentação da informação numa estrutura apropriada (SACCO, 2004: 54)

diariamente, Sacco se limita aos aspectos materiais da ocupação. Desta maneira, ele evita se aprofundar em assuntos de maior complexidade, como a legitimidade das reivindicações dos israelenses sobre as territórios ocupados. O que, provavelmente, exigiria que ele expressasse abertamente a sua opinião. O repórter deixa as análises para os observadores citados anteriormente. Desta maneira, ele pode afirmar que se comportou de maneira objetiva durante a produção de suas reportagens.

Contudo, cada um destes procedimentos coloca uma série de problemas aos jornalistas. Tuchman (1999: 89, *passim*) destaca que a apresentação das possibilidades conflituais constitui “um convite à percepção selectiva”; a apresentação de provas auxiliares insiste “erradamente na idéia de que 'os factos falam por si'”; a citação de opiniões de outras pessoas é “um meio do jornalista fazer passar a sua opinião”; e a mobilização de estruturas narrativas nada mais é que a submissão dos acontecimentos às formas jornalísticas. Resumindo, “existe uma clara discrepância entre os objetivos procurados e os alcançados”, afirma.

Entretanto, estes rituais continuam sendo adotados como mecanismos de construção da credibilidade dos profissionais da informação. Nos parece que o conhecimento profissional encarnado no princípio da objetividade é compartilhado tanto por jornalistas, quanto por leitores. Soloski (1999) destaca que a aceitação da reivindicação da exclusividade sobre uma determinada atividade depende do compartilhamento de conhecimentos entre profissionais e público. Juntos eles formam uma comunidade caracterizada pelo compartilhamento de interpretações a respeito do jornalismo, o que garante o sucesso desses procedimentos estratégicos. A proliferação de discursos em torno de elementos chaves da prática jornalística assegura a constituição de um repertório comum, com base no qual, repórteres e leitores atribuem sentido à atividade jornalística: reconhecendo o papel que esta desempenha na sociedade e apreendendo as normas técnicas e os valores éticos que a regulam. O que nos leva à última característica da função autor.

3.4 Alteridade

A função autor não é acionada somente de fora das obras, por meio da modelização. Os textos trazem em seu interior um conjunto de elementos indicadores da instância do discurso. No entanto, nas narrativas, estes dêiticos não apontam para o autor, mas para o narrador, cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da história. Foucault (2006) alerta que de nada adianta procurar o autor do texto no narrador, bem como na pessoa do escritor. Pois, é justamente no espaço entre eles, habitado por “eus” diversos e simultâneos, que o encontramos.

Para avançarmos nesta característica da função autor, precisaremos tratar do processo de leitura. Os textos, comenta Umberto Eco (1994; 2006b), são máquinas preguiçosas que pedem aos leitores que realizem parte de seu trabalho, pois dependem dos sentidos que nelas são introduzidos por eles. Por esta razão, o escritor estabelece um conjunto de instruções de sentido para orientar o leitor em sua atividade interpretativa. Conseqüentemente, ele prevê um destinatário ideal, o leitor modelo (ECO, 1994), capaz de colocar em prática todas as orientações de leitura previstas.

Assim, durante a leitura, uma voz fala ao leitor, orientando-o em sua atividade. Esta voz costuma ser confundida ora com a da pessoa do autor, ora com a do narrador. Porém, trata-se efetivamente da voz do autor do texto, uma terceira entidade que se encontra entre estas duas, ocupando uma posição simétrica à do leitor modelo, e que Eco (1994) chama de autor modelo.

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994: 21)

Autor e leitor modelos se configuram como entidades textuais. Por um lado, o escritor, como aquele que escreve o texto, estabelece uma previsão de leitor modelo e, ao traduzi-la em um conjunto de instruções de sentido, configura a si mesmo como um modo de operação textual. Por sua vez, o leitor, em seu esforço de cooperação textual, elabora, com base nos vestígios que o escritor deixa em cada instrução, uma imagem do autor que opera como uma hipótese que o orienta em sua atividade interpretativa. Neste sentido, conclui Eco, “o autor-modelo e o leitor-

modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra” (ECO, 1994: 30).

No interior do campo discursivo do jornalismo, repórteres e leitores formam uma comunidade interpretativa: um grupo unido por interpretações coletivas acerca da realidade e que controlam a maneira como os textos são escritos e lidos por seus membros. No interior desta comunidade, muitas histórias são contadas a respeito do jornalismo. Em cada uma delas, uma série de interpretações que dão sentido a esta atividade são compartilhadas, contribuindo para o reforço dos laços que unem aqueles que dela são parte. Barbie Zelizer (2000: 39) destaca que estes discursos respondem pela construção de um “repertório de acontecimentos passados que é usado como padrão para avaliar a acção contemporânea”.

Desse modo, posto que pertencem à mesma comunidade, jornalistas e leitores compartilham dos mesmos critérios. Consequentemente, é sobre estes princípios que a construção da função autor no jornalismo deve ser avaliada. À medida que os jornalistas assinam suas matérias, reivindicando uma autoridade sobre seus textos, eles se constituem como orientações às quais os leitores devem se adequar. Contudo, esta autoridade só é legitimada quando é fundada sobre as bases cognitivas compartilhadas pela comunidade interpretativa. Zelizer (2000: 41) afirma que

a autoridade dos jornalistas deriva da sua presença nos acontecimentos, de acordo com a ideologia da autenticidade da <<testemunha ocular>>. Ao produzirem metáforas como <<testemunhar>>, <<cães de guarda>>, <<ter estado lá>>, práticas de descoberta, ou <<estar no momento certo na hora certa>>[sic], os jornalistas estabelecem marcadores que não só impõem a sua presença como além disso confirmam a sua importância ideológica.

No período em que estive nos territórios ocupados, Sacco foi apresentado aos palestinos e às suas tragédias. Acompanhou protestos contra desapropriações e deportações. Visitou hospitais, centros de reabilitação e escolas. Conheceu famílias que foram expulsas de seus lares, que tiveram suas árvores cortadas e suas casas demolidas. Conversou com pais que perderam seus filhos. Entrevistou homens que foram presos sem acusações contra eles. Juntou-se à multidão que acompanhava o funeral de um jovem que morreu enquanto estava sob a custódia de Israel. Observou ações de militares israelenses. Como leitores interessados, todos os palestinos que o repórter conheceu nestes eventos faziam a ele o mesmo pedido: que ele desse seu testemunho sobre a ocupação da Palestina (ver ilustração 17).



Ilustração 17: Autenticidade da testemunha ocular (SACCO, 2004: 10)

O testemunho é uma declaração certificada pela afirmação da presença de seu autor no acontecimento relatado. Deste modo, ser testemunha não é tanto “estar no lugar certo, na hora certa”, quanto declarar ter estado presente neste momento. Disto decorre que o testemunho se funda sobre as condições de produção e de recepção do texto jornalístico: a qualidade de testemunha é, em última instância, concedida ao jornalista pelo leitor que acredita em sua declaração de “ter estado lá”.

Em um ciclo de conferências sobre a verdade e as formas jurídicas, Michel Foucault (2008: 54) destaca que a invenção do testemunho, no direito grego, significou uma grande conquista para a democracia, pois tornou possível opor o saber sem poder a um poder sem saber. Baseando-se na tragédia *Édipo-Rei*, o filósofo francês afirma que “a testemunha, a humilde testemunha, por meio unicamente do jogo da verdade que ela viu e enuncia, pode, sozinha vencer os mais poderosos” (FOUCAULT, 2008: 54). Entretanto, este procedimento judicial se perdeu ao longo da história do ocidente. Sendo redescoberta somente no final da idade média, na época da formação dos Estados Nacionais.

Com o estabelecimento de um poder central responsável por ministrar a justiça, fez-se necessário o desenvolvimento de um processo capaz de revelar à instância judiciária aquilo que ocorreu nos casos em que a infração à lei não era observada pelos representantes do estado no momento em que ocorria.

Tratava-se de reatualizar um acontecimento passado através de testemunhos apresentados por pessoas que por uma ou outra razão – por sua sabedoria ou pelo fato de terem presenciado o acontecimento – eram tidas como capazes de saber. (FOUCAULT, 2008: 87-88)

O processo judicial era, então, baseado em duas técnicas complementares: o inquérito que prescreve um conjunto de procedimentos de produção da verdade, neste caso, a reunião de testemunhos; e a retórica que fixa um grupo de estratégias para convencer o outro que o que se diz é a verdade, particularmente, a exposição dos motivos do saber das testemunhas. No Brasil, a atuação das testemunhas no processo judicial está prescrita no artigo 203 do Código de Processo Penal:

A testemunha fará, sob palavra de honra, a promessa de dizer a verdade do que souber e lhe for perguntado, devendo declarar seu nome, sua idade, seu estado e sua residência, sua profissão, lugar onde exerce sua atividade, se é parente, e em que grau, de alguma das partes, ou quais suas relações com qualquer delas, e relatar o que souber, explicando sempre as razões de sua ciência ou as circunstâncias pelas quais possa avaliar-se sua credibilidade.

Em cada volume de *Palestina*, as reportagens são antecedidas por introduções em que Sacco se identifica e explica as circunstâncias nas quais tomou conhecimento daquilo que irá relatar. Assim, nestes textos, o jornalista responde ao conjunto de questões sobre as quais se funda a condição de testemunha. Ele nos revela qual é o seu projeto de escrita: “Queria ver em primeira mão a situação dos palestinos sob ocupação israelense” (2004: xii); “saber quem são os palestinos e por que resistem ao Sionismo e à ocupação” (2004: xii); onde e quando o desenvolveu: “em Jerusalém, na Cisjordânia e na Faixa de Gaza no fim de 1991 e início de 1992” (2005a, xiii); e que procedimentos utilizou para realizá-lo: “este livro e sua seqüência [...] são baseados em entrevistas que conduzi e em experiências que tive” (2004: xii).

A condição de testemunha repousa sobre uma promessa. Trata-se, então, de uma comunicação fiduciária, isto é, que depende da confiança que aquele que o recebe deposita sobre aquele que o produz. Toda promessa é um ato performativo que responde pelo estabelecimento de um acordo entre autor e leitor, no qual cada um deve desempenhar papéis definidos. Neste caso, o primeiro deve declarar sua identidade, dizer o que sabe e expor as circunstâncias nas quais tomou conhecimento daquilo que conta; e o segundo, por sua vez, deve ouvir o que o outro diz e avaliar suas afirmações de acordo com as razões em que elas se baseiam.

Disto decorre que o autor de um testemunho é um sujeito cuja identidade exerce influência decisiva sobre a apreciação de seu depoimento, mesmo quando seu conteúdo é predominantemente objetivo, como quer o jornalismo. Trata-se, então, de um sujeito histórico, cuja individualidade manifesta-se pelo fato de ele aparecer como “eu” (HAMBURGER, 1986). Neste sentido, o testemunho se constitui como um documento autobiográfico, logo, como um enunciado marcadamente subjetivo¹³. Pois sua referência não se funda sobre o objeto, mas sobre o sujeito da enunciação.

O crítico literário, Philippe Lejeune, que dedica seus estudos à reflexão sobre as “escritas do eu”, argumenta que os documentos autobiográficos não se fundam

13 Diferente da concepção de objetividade compartilhada pelos jornalistas e que define a maneira destes profissionais se comportarem durante a produção da notícia. A estrutura sujeito-objeto da enunciação, à qual Hambürger se refere, ressalta o confronto entre duas qualidades do enunciado: a subjetividade e a objetividade. Esta polaridade trata da referência do conteúdo da enunciação: nos enunciados subjetivos, a referência tende para o sujeito da enunciação; ao passo que nos objetivos, esta tendência se dirige ao objeto. (HAMBÜRGER, 1986)

sobre uma relação de semelhança entre o enunciado e o mundo da vida, mas sobre a relação de identidade que se estabelece entre os sujeitos da narrativa.

A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto, por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. (LEJEUNE, 2008: 36)

Neste sentido, o testemunho se alicerça sobre a relação de identidade que se estabelece e se expressa a medida que reúne autor, narrador e personagem sob um mesmo nome. Contudo, posto que se trata de textos que se propõem a oferecer informações sobre o mundo da vida, as autobiografias ainda conservam seu aspecto referencial. Porém, a relação de semelhança sobre a qual este aspecto se baseia, encontra-se subordinada à de identidade. Por isso, as “escritas do eu” se apoiam sobre uma promessa:

“juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”. Todavia raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.). (LEJEUNE, 2008: 36-37)

Disso decorre que a semelhança não é tão fundamental quanto a identidade. É indispensável que o pacto referencial seja estabelecido e que ele seja cumprido, porém não é necessário que haja rigorosa semelhança entre o texto e a realidade extratextual. Com isso, não estamos a dizer que o testemunho falte com a verdade, pelo contrário, estamos apenas a reconhecer que esta é revelada segundo os limites da pessoa que reivindica a condição de testemunha. Por isso, a dependência de procedimentos estratégicos para a construção da credibilidade da testemunha.

Neste sentido, a estratégia elaborada por Joe Sacco para reclamar o estatuto jornalístico para suas histórias em quadrinhos parece se apoiar sobre sua reivindicação da condição de testemunha que se estabelece por meio da afirmação da identidade jornalística, pautada sobre uma visão romântica desta profissão, e da adoção de procedimentos estratégicos de coleta e apresentação das informações e que se expressa por meio da reunião dos postos de autor, narrador e personagem sob um mesmo nome. Desta maneira, o repórter se constitui como um mecanismo de orientação de leitura que, além de garantir a inscrição destes textos no campo discursivo do jornalismo, se constitui como o critério segundo o qual a verdade

destas narrativas deve ser apreciada.

4 NARRADOR

Nas salas palestinas, idosos, adultos, jovens e crianças se reúnem ao redor de braseiros para fugir do frio, tomar chá e trocar histórias: “essa é a essência da sala palestina... poderia ser qualquer uma das salas que eu vi lá...”, diz Sacco (2005a: 08) (ver ilustração 18). A cada nova rodada de chá, uma nova história é (re)contada: famílias expulsas de seus lares; trabalhadores impedidos de trabalhar; estudantes impedidos de estudar; pacientes aos quais são negados tratamentos médicos; pais e filhos separados um dos outros; prisões arbitrárias; torturas; deportações irregulares. “Eles provavelmente falaram sobre isso mais de mil vezes em Nuseirat, em outros campos, em vilarejos e cidades, em salas iguaizinhas a esta, com muito chá, ano após ano...” (SACCO, 2005a: 08).

Sacco se sente à vontade entre essas pessoas, pois assim como eles, também é um contador de histórias. Contudo, o jornalista não pertence à mesma família de narradores a que pertence esses palestinos. Ele não conta histórias cujas raízes se prolongam ao longo de diversas gerações. As histórias que os palestinos contam sobre a ocupação são como as oliveiras que cultivam e que alimentam suas famílias por muitas gerações. O repórter não fixa raízes, ele é um nômade que percorre o mundo em busca de novas histórias.

No entanto, Sacco também se distingue de seus colegas de profissão. Ele, diferente da maioria dos jornalistas, não faz uso de um aparato conceitual que, submetendo aquilo que acontece no mundo à esquemas pré-programados, esconde um acontecimento único sob uma informação serial. Pelo contrário, o repórter maltês viaja o mundo para conhecer o outro e, deste modo, criar condições para que este narre suas experiências. Somente assim, ele consegue contar e viver sua própria história.

Antes de avançarmos em nossa discussão a respeito do narrador, devemos distingui-lo do autor. Pois, é comum um e outro serem confundidos. No entanto, eles apresentam estatutos ontológicos e funcionais distintos. O autor corresponde à pessoa que, de fato, escreveu o texto e que, por meio de seu nome, é transformada em uma entidade o autor do texto, que responde pela definição do modo de



Ilustração 18: Círculo de histórias (SACCO, 2005a: 08).

existência, circulação e funcionamento de um discurso em uma comunidade. Já o narrador é um ser da narrativa, isto é, uma “pessoa” que habita o mundo criado pela narrativa. É ele quem responde pela narração, em outras palavras, cabe a ele a tarefa de contar a história. Neste sentido, Barthes (2008:50) comenta que “quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e *quem escreve não é quem é*”.

O narrador é o protagonista da comunicação narrativa. É ele quem responde pela produção e pelo compartilhamento de um saber¹⁴. O crítico literário Ronaldo Costa Fernandes (1996: 08) ressalta que “o estatuto do narrador, qualquer que seja ele, é o de quem conhece. O grau como revela o que sabe ou a maneira como o faz é que distingue os diversos narradores”. Acrescentamos que também é o saber daquele que narra que o diferencia das personagens e dos leitores: ele é o único que sabe a história que conta. Ainda que esta seja uma versão de uma história já conhecida, esta é a sua versão e é definida pela maneira como a conta, por seu ponto de vista e por aquilo que ele sabe.

Os leitores mantêm com o narrador uma relação de credibilidade que pode ser rompida caso suspeitem que ele não sabe aquilo que conta ou que ele não tem a competência necessária para contar aquilo que sabe. Esta relação é regulada por um acordo tácito que prescreve que “o primeiro entreterá o segundo, informará sobre pessoas, fatos e coisas que o leitor desconhece ou, se conhece, não conhece a versão do narrador” (FERNANDES, 1996: 09). Neste sentido, o ato de narrar nunca é sem pretensões. Se aquele que narra se engaja nesta ação, é porque, por meio dela, ele quer dizer algo que está para além dela: ele sempre expressa um saber. Por isso, nenhuma narração é em vão, tanto o narrador oferece, quanto o leitor deseja algo que está além daquilo que é narrado.

Posto que o narrador é definido como aquele que sabe, em *Palestina* (SACCO, 2004, 2005a), nós podemos distingui-lo pela natureza da experiência que está na origem de sua sabedoria e que pode pertencer ao campo da tradição (BENJAMIN, 1994), da técnica (BENJAMIN, 1994) ou do olhar¹⁵ (SANTIAGO, 2002). A cada uma destas ordens de saber corresponde uma etapa no processo de

14 O saber responde pela formação de diferentes critérios de competência, como eficiência (técnica), justiça (ética) e beleza (estética), segundo os quais os membros de uma comunidade realizam e apreciam as performances realizadas em seu interior (LYOTARD, 2006).

15 Proponho esta categorização, que aqui não se pretende ser exaustiva, apenas como uma maneira de me aproximar dos diferentes tipos de narradores que encontramos nas reportagens de Joe Sacco.

evolução do narrador que responde pelo distanciamento entre sua substância vivida e seu saber. O narrador da tradição retira seu saber de sua substância vivida e integra-o à de seu ouvinte; já o da técnica mobiliza um aparelho de reprodução que capta aquilo que aconteceu a alguém em tal hora e lugar e o transforma em informação; ao passo que o do olhar estabelece com o outro uma relação por meio da qual este conta sua vida a ele e ao leitor.

Apesar de constituírem etapas de um processo de evolução, cada uma destas esferas de saber não implica o imediato e completo desaparecimento de suas correspondentes anteriores. “A própria ideia de desenvolvimento pressupõe um horizonte de não-desenvolvimento” diz Lyotard (2006: 37). Por isso, em *Palestina* (SACCO, 2004, 2005a), encontramos narrativas tecidas com saberes da tradição, da técnica e do olhar.

4.1 Narrador da tradição

Walter Benjamin (1994), em seu conhecido ensaio sobre a arte de narrar, destaca que a experiência transmitida de pessoa para pessoa é a substância com a qual as narrativas são tecidas. A cada relato que elabora, o narrador coloca em circulação um saber que, sob a forma de um conselho, será compartilhado com uma comunidade de ouvintes. O filósofo alemão ressalta que é justamente sobre esse compartilhamento do saber que repousa a natureza daquela que ele chama de verdadeira narrativa: “ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1994: 200). Não se trata de responder a uma pergunta, aconselhar é sugerir uma continuação para a história que está sendo contada. Uma história que é tanto a do narrador, quanto a do ouvinte, pois é retirada da substância vivida do primeiro, para se integrar à do segundo.

“O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” diz Benjamin (1994: 201). É importante destacarmos que quando o

narrador conta algo que lhe foi relatado por alguém, ele só o faz depois de tê-lo incorporado à sua própria experiência. “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994: 200), para recebê-la é necessário que aqueles que ouvem uma história também saibam contá-la, pois a experiência contada por um narrador somente será compartilhada com os ouvintes quando eles derem continuidade a ela em suas próprias substâncias vividas. “Sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação”, ressalta (BENJAMIN, 1994: 200). Em outro ensaio, desta vez a respeito da desvalorização das ações da experiência em razão do desenvolvimento das ações da técnica, Benjamin ilustra como uma história pode encontrar essa continuidade:

Em nossos livros de leitura havia uma parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio de tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro. (BENJAMIN, 1994: 114)

A princípio, os filhos recebem a história do pai como quem recebe a uma informação e, por isso, dedicam-se a cavar em busca do tesouro enterrado. É somente quando os filhos se dispõem a desempenhar a mesma atividade que era realizada pelo pai, o cultivo de uvas, que a sabedoria colocada em circulação pela narrativa ganha continuidade. Neste momento, a experiência do pai é compartilhada com seus filhos.

Durante o período em que estive na Palestina, Sacco participou de diversos círculos de chá. O toque de recolher e o racionamento de energia elétrica imposto por Israel confina os palestinos em suas casas e os obriga a se reunirem ao redor de braseiros que muitas vezes são a única fonte de luz e calor que eles possuem. Então, quase sem pensar, eles começam a trocar histórias de pesar e sofrimento. Os idosos contam sobre o dia em que tiveram que abandonar sua terra natal; os adultos narram as ações dos heróis da luta pela libertação da palestina; e os jovens relatam o último confronto que tiveram com os soldados. Isto garante que as crianças, “os filhos dos filhos dos refugiados”, cresçam conhecendo as regras do lugar onde vivem, comenta o repórter: “eles são ensinados a diferenciar o lugar de onde vêm – um vilarejo destruído pelos sionistas em 1948 – do lugar onde moram – Campo de Nuseirat, Quarteirão 2...” (SACCO, 2005a: 23).



Semanas depois, no campo de refugiados Jabalia, conheci um velho palestino que me contou do lar que deixou em 1948, depois que Israel declarou independência e os exércitos árabes invadiram...

OS JUDEUS VIERAM E OCUPARAM O VILAREJO E PRENDERAM TODOS QUE FICARAM PARA TRÁS, INCLUSIVE MEU PAI, QUE ERA VELHO E NÃO CONSEGUIA LOCOMOVER-SE...

ANDEI POR QUATRO DIAS COM MINHA MULHER, QUE ESTAVA GRÁVIDA...

O EXÉRCITO EGÍPCIO RECUSAVA-SE A NOS CARREGAR EM CAMINHÕES...

OS JUDEUS NOS BOMBARDEAVAM... ATÉ AS FORMIGAS CORRIAM ATRÁS DE NÓS...



FOI UM DIA NEGRO QUANDO DEIXEI MINHA TERRA.

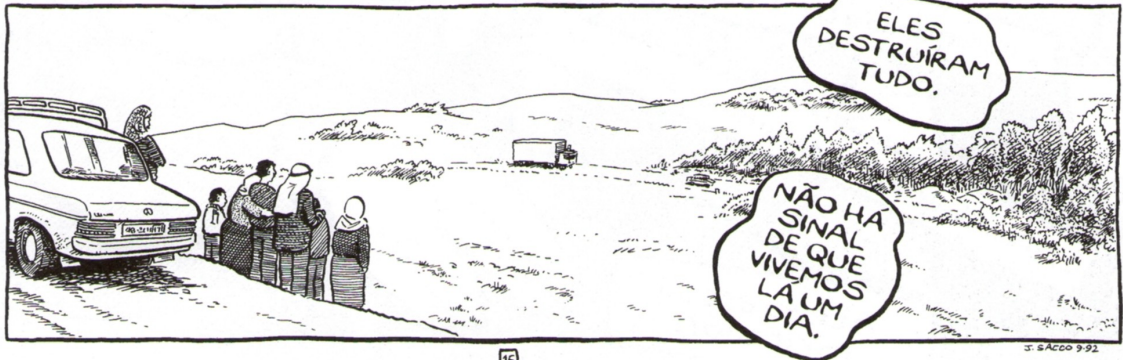
Ele voltou alguns anos depois

Conseguiu permissão das autoridades israelenses por algumas horas para deixar a Faixa de Gaza...

Podia ir até onde seu vilarejo estava antes de se tornar parte de Israel...

LEVEI MINHA FAMÍLIA PARA VER MINHA TERRA... ONDE ESTAVAM MINHA CASA E MINHA ESCOLA...

ALGUMAS PESSOAS FICAM PARALISADAS DEPOIS QUE TÊM UMA CHANCE DE VOLTAR PARA VER.



ELES DESTRUÍRAM TUDO.

NÃO HÁ SINAL DE QUE VIVEMOS LA UM DIA.

Ilustração 19: Lembrança (SACCO, 2004: 15).

Benjamin (1994c) destaca que as narrativas tecidas com a substância vivida do narrador constituem o lado épico da verdade. Nos territórios palestinos, contar histórias a respeito de como era a Palestina antes da catástrofe que se abateu sobre ela parece ser a maneira como a chama da “lembrança”¹⁶ de uma terra livre é mantida acesa ao longo das gerações (ver ilustração 19). Por meio das histórias que são contadas pelos idosos e pelos adultos, as crianças são ensinadas que o lugar onde vivem, não é o lugar de onde vieram e os jovens são convocados a aderir à luta pela libertação do país. Os mais velhos retiram de sua substância vivida a lembrança de sua terra natal e a incorporam à substância vivida dos mais jovens que motivados pela “lembrança” da Palestina livre lutam para vê-la assim novamente.

Em *Os garotos* (SACCO, 2005a: 46-61), Sacco conversa com um grupo de *shebabs*, jovens engajados na luta pela libertação da Palestina. Estes garotos contam ao repórter a história da Intifada, revolta popular contra a ocupação israelense (ver ilustração 20). Uma história trágica cujo destino do herói todos conhecem: ele termina morto. Hatem Sissi, o primeiro jovem morto durante a intifada, se tornou um herói. Em seu túmulo, slogans escritos com seu próprio sangue inspiram novas gerações a trilharem o mesmo caminho que ele seguiu. Essa é uma luta e uma história cujo fim parece mais distante a cada dia que a liberdade dos palestinos permanece diminuída.

Os próprios jovens que conversam com o jornalista já foram feridos, mutilados ou presos. No entanto, eles continuam a atirar pedras contra os soldados. Um destes garotos, Husein, diz ao repórter que “antes da Intifada, nós achávamos que Israel tinha todo o poder, que não tinha como lutar contra eles...” (SACCO, 2005a: 51), “tínhamos medo dos soldados, achávamos que eram como o super-homem... mas então vimos que eles tinham medo de pedras”, completa Mohammed¹⁷ (SACCO, 2005a: 51). Embora, eles saibam que suas ações produzem pouco ou nenhum impacto contra os soldados israelenses, eles continuam a realizá-las para mostrar que não concordam com a ocupação e que irão continuar a lutar até que a

16 Para todos os palestinos que nasceram após 1948 a “lembrança” da Palestina como um país livre é uma memória que lhes foi contada. As aspas que enquadram a palavra *lembrança* são para indicar essas reminiscências vividas a partir de histórias que são contadas.

17 Curiosamente, o ponto fraco do Super-Homem, que durante a II Guerra Mundial foi acusado de ser judeu pelos alemães (MOYA, 1977), é uma pedra, a Kriptonita, um mineral de seu planeta natal, Krypton.



Ilustração 20: Shebabs (SACCO, 2005a: 50).

Palestina seja livre.

Um dos garotos que conversam com o repórter tem apenas 15 anos, seu nome é Firas. Ele conta que é membro da Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP). O repórter pergunta por que ele se engajou na Intifada? Ele responde: “para mim é uma maneira de tomar o meu país de volta, libertar-me da ocupação, fazer com que as pessoas do mundo saibam o que está acontecendo conosco” (SACCO, 2005a: 51). O jovem foi recrutado dois anos antes por um vizinho. Por enquanto, seu trabalho é pintar mensagens da liderança da FPLP nos muros e distribuir panfletos. Porém, sempre que ele avista soldados, atira pedras contra eles. Em uma destas ocasiões, ele foi preso e espancado pelos militares, em outra, ele foi baleado e levado para o hospital, onde novamente foi espancado. Sameh, o anfitrião de Sacco na Faixa de Gaza, comenta com que o jornalista que os jovens como Firas tem suas vidas interrompidas pela ocupação, tudo o que resta a eles é a Intifada e as histórias a respeito dela (ver ilustração 15).

Para entendermos melhor a maneira como os saberes narrativos são compartilhados por uma comunidade de ouvintes, recorreremos ao estudo sobre a pragmática narrativa realizado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (2006). Ele observa que são três os saberes colocados em circulação pelas narrativas: saber dizer, saber ouvir e saber fazer. Cada um deles é responsável pelo desenvolvimento de uma competência por meio da qual os membros de uma comunidade irão se relacionar com o mundo. O conjunto desses saberes e de suas respectivas competências constituem a tradição desta comunidade. Esta, por sua vez, encontra na narrativa a sua principal forma de expressão, por isto, os saberes tradicionais também são chamados de saberes narrativos. É por meio dos relatos que as sociedades tradicionais promovem o intercâmbio de experiências:

Estes relatos permitem, então, por um lado, definir os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados, e, por outro lado, avaliar, graças a estes critérios, as *performances* que aí se realizam, ou podem se realizar. (LYOTARD, 2006: 38)

As narrativas obedecem a uma forma que se organiza em torno da articulação das competências tradicionais: o ouvir, o dizer e o fazer. Desta maneira, as competências necessárias para que um sujeito ocupe um dos postos narrativos – o de narrador, por exemplo – são as mesmas que lhes são exigidas para ocupar qualquer um dos outros postos – neste caso, o de narratário e o de personagem.

Lyotard destaca que essa é uma propriedade fundamental da narrativa:

os “postos” narrativos (remetente, destinatário, herói) são de tal modo distribuídos, que o direito de ocupar um deles, o de remetente, fundamenta-se sobre o duplo fato de ter ocupado o outro, o de destinatário, e de ter sido, pelo nome que se tem, já contado por um relato, quer dizer, colocado em posição de referente diegético de outras ocorrências narrativas. (LYOTARD, 2006: 39)

Essa simetria entre os postos cria condições para que os membros da comunidade se alternem neles. “Os atos de linguagem que são pertinentes para este saber não são portanto efetuados somente pelo interlocutor, mas também pelo ouvinte e ainda pelo terceiro do qual se fala” (LYOTARD, 2006: 39). Neste sentido, podemos considerar que o saber que se expressa por meio dessa narrativa estabelece o que é preciso ouvir para fazer, fazer para dizer e dizer para ser ouvido.

Assim, fecha-se um círculo de narrativas que garante a continuidade daquilo que é dito, ouvido e vivido. Na Palestina, as histórias contadas pelos mais velhos ensina as crianças os critérios de competência da comunidade em que elas crescem. Competências que serão colocadas em prática quando elas se tornarem adultos e que serão transformadas em histórias quando elas se tornarem idosas. Então, o saber que foi retirado da tradição para lá retorna até que de lá seja retirado novamente.

Em uma comunidade que se organiza em torno da tradição, as narrativas possuem autoridade por si mesmas. Por meio delas, as comunidades definem o que pode e o que deve ser dito, ouvido e feito por seus membros e como elas são um elemento compartilhado por todos, encontram-se legitimadas. Os membros dessa comunidade são aqueles que atualizam esse saber: dizendo, ouvindo e fazendo; isto é, ocupando os postos de narrador, de narratário e de personagem das histórias contadas. Desse modo, “ela [comunidade tradicional] encontra a matéria de seu vínculo social não apenas na significação dos relatos que ela conta, mas no ato de recitá-los”, ressalta Lyotard (2006: 41). Disto decorre que as narrativas tradicionais apenas aparentemente se referem a saberes tecidos num tempo e num espaço muito distantes, quando, de fato, estes saberes estão presentes nas *performances* de cada membro desta comunidade.

O compartilhamento de experiências só é possível porque as competências de quem oferece e de quem recebe uma história são, em certa medida, as mesmas.

A preservação de um modo de fazer ao longo de diversas gerações é um dos elementos que asseguram a continuidade dos saberes tradicionais. Benjamin destaca que esta é uma característica do trabalho artesanal que sempre esteve associado ao tédio que garante às narrativas as condições para que elas se inscrevam na substância vivida de seus ouvintes e lá se preservem: “quando o ritmo do trabalho se apodera dele [ouvinte], ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (BENJAMIN, 1994: 205). A própria narrativa tradicional é uma forma de comunicação artesanal e, como tal, é o produto de uma longa cadeia de *performances* sucessivas que só é interrompida quando a perfeição é atingida.

Desse modo, as narrativas da tradição expressam uma relação dos homens com a eternidade, o que possibilitou a realização de empreendimentos que atravessassem longos períodos até se completarem, tais como edifícios que demoraram séculos para serem construídos e ornados pelo trabalho de gerações e gerações de famílias de artesões. Benjamin destaca que “a idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” (BENJAMIN, 1994: 207). A morte sempre foi um episódio público e exemplar na vida dos homens: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994c: 207). É no final da vida de um homem que cada palavra que ele pronuncia, cada gesto que ele realiza e cada olhar que ele lança são revestidos pela autoridade que se funda sobre a sabedoria que emerge da vida que alcança o seu completamento.

Nos territórios ocupados, os jovens que perdem suas vidas na luta pela libertação de seu país são considerados heróis da causa palestina (ver ilustração 21). Em seus leitos de morte, estes mártires tem suas vidas transformadas em narrativas. Deste modo, suas ações servem de exemplo para as futuras gerações que assumirão o legado deixado por eles, garantindo, assim, que a luta dos palestinos irá continuar até que eles consigam, enfim, conquistar a liberdade de sua nação.

Benjamin (1994), porém, ressalta que a arte de narrar está desaparecendo porque o modo como os homens se relacionam com o mundo se transformou: os saberes tradicionais foram substituídos pelos saberes técnicos. “As ações da

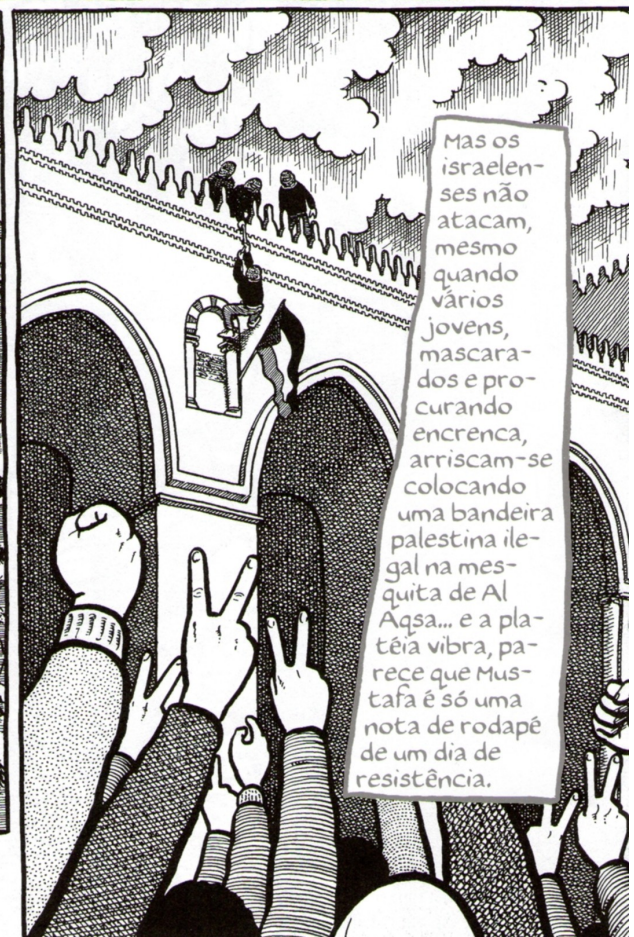
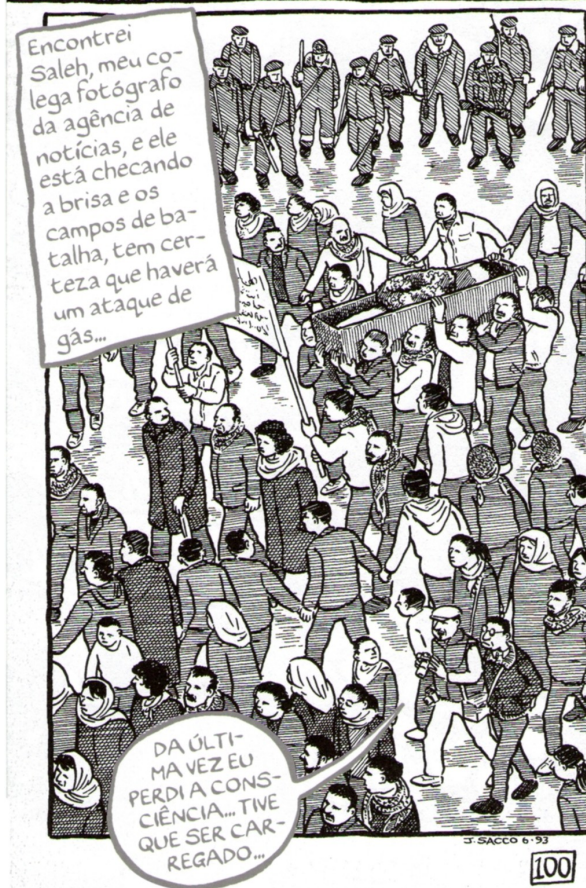


Ilustração 21: Heróis Trágicos (SACCO, 2004: 100).

experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”, afirma ele (BENJAMIN, 1994: 198). A evolução das forças produtivas substituiu o trabalho artesanal pelo trabalho industrial: já não existem artesões que se ocupem de todo o processo de criação de uma obra – do preparo da matéria-prima ao acabamento da peça –; em seu lugar existem operários que, ocupando uma posição na cadeia produtiva, colocam em funcionamento o aparelho responsável pela transformação da matéria-prima em mercadoria – o processo de produção tornou-se fragmentado e impessoal.

O desenvolvimento dos processos produtivos implicou numa mudança das relações do ser humano com o tempo: as narrativas, antes, tradicionais marcavam uma relação do ser humano com a eternidade; agora, técnicas marcam uma relação com a atualidade. No reino das narrativas, o declínio da tradição e a ascensão da técnica é marcado pela consolidação de um jornalismo fundamentalmente informativo. Benjamin (1994) observa que a informação se constitui como a etapa final do processo que expulsou a substância vivida do domínio das narrativas.

A eternidade foi substituída pela atualidade. Pois, o modo como os homens se relacionam com a morte se transformou. Benjamin ressalta que “essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN: 1994: 207). A morte aos poucos foi deixando de ser um episódio público e a autoridade deste momento foi desaparecendo junto com a sabedoria que nela encontrava seu fundamento. Se a narrativa artesanal pressupõe uma continuação, a informação não, ela pressupõe uma substituição. Se antes a morte era exemplar, era porque a sabedoria daqueles que morrem permanecia viva naqueles que a recebiam, agora ela é expulsa do mundo dos vivos, pois a sabedoria que dela emerge não apresenta nenhum valor para aqueles que ainda vivem.

Disso decorre que “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994: 115). A cada dia, uma nova técnica ultrapassa as anteriores: o trabalho que antes era realizado por várias gerações foi substituído por um trabalho que agora se transforma a cada geração. Por essa razão, não há mais a possibilidade de intercâmbio: as ações de uma geração não são as mesmas daquela que a antecedeu e, também, não serão as daquela que irá sucedê-la. Cada geração passou a distinguir-se pela técnica empregada em suas ações. Com isso a

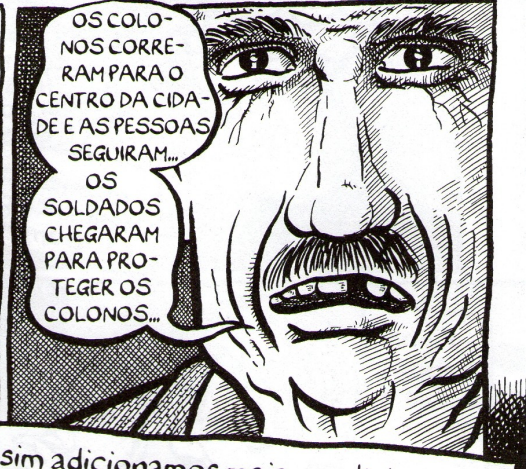
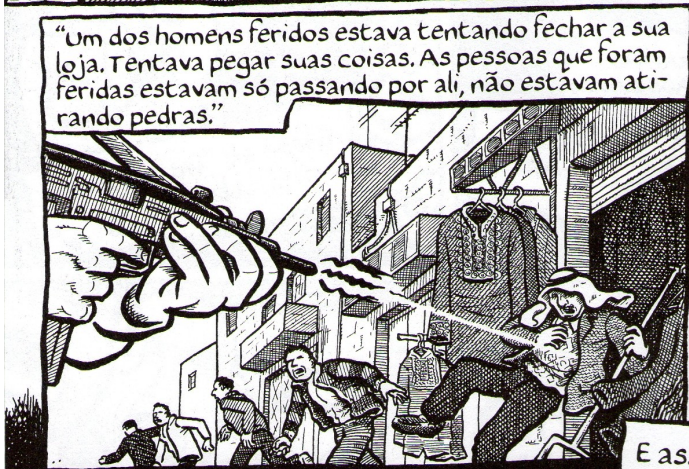
experiência da tradição perdeu seu valor: ela diz de um passado a uma geração que só tem olhos para o presente.

4.2 O narrador da técnica

A informação retira dos acontecimentos o elemento sobre o qual eles fundam sua aura: o aqui e agora de sua emergência. Em contrapartida, a autonomia que uma informação apresenta é bem maior que a de um acontecimento: seja porque ela destaca aspectos que, de outra forma, não seriam percebidos pelos homens – uma grande quantidade de vestígios do que aconteceu é levada a conhecimento em razão do trabalho de reportagem –; seja porque ela é capaz de alcançar situações que não seriam acessíveis a ele – somente como informação, um evento consegue ter acesso a uma página de jornal. Ainda que a informação preserve o conteúdo do acontecimento, ele perde aquela presença única que tinha no momento e no lugar em que se produziu.

Ela se distingue da narrativa em razão da natureza do saber que coloca em circulação: “o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre os acontecimentos próximos” (BENJAMIN, 1994: 202). Diferente da narrativa tradicional, a informação não valoriza os saberes cujas origens se encontram distantes, no tempo e no espaço da tradição, mas aqueles cujas origens se encontram próximas, ao redor do jornalista e de seu leitor. Benjamin (1994: 202) destaca que a essência da informação encontra-se resumida na fórmula de Villemessant, o fundador do jornal *Le Figaro*: “Para meus leitores, o incêndio num sótão do *Quartier Latin* é mais importante que uma revolução em Madri”.

Em *Consequindo a matéria*, Sacco (2004: 127-132) nos mostra que esta máxima continua sendo válida. No dia anterior ao que o jornalista esteve em Hebron, um grupo de colonos atacaram pessoas e vandalizaram casas e lojas (ver ilustração 22). Um senhor que presenciou a ocorrência conta que, em resposta, os palestinos revidaram o ataque, atirando pedras. Então, imediatamente, os colonos começaram



E assim adicionamos mais uma linha em nossa lista infeliz... foi um toma-lá-dá-cá em Hebron, que deve repetir-se logo...

De qualquer forma, no dia seguinte comprei o jornal israelense de língua inglesa e lá havia outra perspectiva da visita da família de colonos armados ao bairro palestino...

THE JERUSALEM POST 60
1932-1992
Vol. LX, No. 1796 Sunday, January 26, 1992 • Sheqel 21, 8752 • Rajab 21, 1412 NIS 2.90 (Estm NIS 2.50)

...aims for...
...major factor in de...
...for elections.
...housewives...
...government legalized all private transactions, ...

Sete feridos em tiroteio em Hebron

Três moradores de Kiryat Arba foram levemente feridos e quatro árabes de Hebron foram levemente, seriamente e criticamente feridos no incidente de ontem à tarde.

Um grupo de famílias judias, membros do Comitê pela Segurança nas Estradas filiado ao Kach, estava patrulhando a seção Karat a-Sheikh de Hebron, quando foi atacado por várias centenas de árabes. Disseram que foram atacados com pedras e garrafas, atiradas de telhados e becos.

Duas crianças e uma mulher foram feridas.

Para escapar, os colonos atiraram para cima e, quando isso não surtiu efeito, ameaçaram balear as pernas daqueles que estavam atirando pedras.

Na noite passada, quatro árabes feridos foram levados ao hospital Mokassad no leste de Jerusalém. Um deles, segundo o hospital, estava em condição crítica devido a um tiro no abdômen. Dois outros estavam seriamente feridos na cabeça e no tronco, e um terceiro levemente ferido na perna.

O IDF fez um relatório para a polícia de Hebron, que abriu uma investigação.

O Comitê pela Segurança nas Estradas disse que vai continuar a patrulhar bairros árabes nos quais judeus preferem não entrar.

Na sexta-feira, aproximadamente 150 colonos de Kiryat Arba e Hebron bloquearam a estrada para Kiryat Arba que passa pelo bairro Tark de Hebron. Alegaram que carros e ônibus estavam sendo apedrejados lá constantemente.

Depois de duas horas, a IDF condeceu os colonos a abrirem a estrada.

UP
fr
to s
An
spotted
Friday
TV
Jett
first
son

Moslem fundamentalists

Ilustração 22: Jornal e território (SACCO, 2004: 132).

a disparar suas armas, atingindo quatro pessoas. O confronto continuou até a chegada dos soldados. “De qualquer forma,” comenta o repórter (SACCO, 2004: 132), “no dia seguinte comprei o jornal israelense de língua inglesa e lá havia outra perspectiva da visita da família de colonos armados ao bairro palestino...”.

Na segunda-feira, dia 26 de janeiro de 1992, o jornal *The Jerusalem Post* publicou a matéria *Sete feridos em tiroteio em Hebron*. De acordo com a notícia, um grupo de famílias judias, integrantes do Comitê pela Segurança nas Estradas, patrulhavam os bairros de Hebron, quando foram atacados por centenas de árabes. Para escaparem do ataque eles efetuaram tiros de alerta para o alto e, vendo que esta medida não surtiu efeito, ameaçaram disparar contra os árabes que atiravam pedras contra eles. Maurice Mouillaud (2002) destaca que, como informação, o acontecimento é retirado de seu local de origem e inserido em um jornal que está vinculado a um território. Desta maneira, a perspectiva pela qual uma ocorrência será apreendida depende do local onde a publicação está implantada. No caso do *The Jerusalem Post*, sua visão parte de Israel.

A informação, ressalta Mouillaud (2002), é uma figura de visibilidade que como tal se constitui pela articulação entre a figura que torna visível e o retorno que faz ao objeto a que se refere. Tornar uma figura visível pressupõe a existência de um modo de percepção que vá de encontro ao objeto a que ela se refere e dele destaque uma faceta. Contudo, tornar visível não é somente destacar de um objeto uma face para ser vista, também é marcar esta face como aquela que deve ser vista. Conseqüentemente, a informação também determina aquilo que não deve ser visto. “A informação é bordejada, à maneira de um traço negro, por uma orla. O limite de um 'não poder ver ou saber' e de um 'não dever' ou ainda de um 'dever não ver ou saber'” (MOUILLAUD, 2002: 38-39).

O olhar de Joe Sacco está voltado para as pessoas comuns que resignadas tentam levar suas vidas adiante, na esperança de que novos tempos virão. Seu esforço é para tornar visíveis os palestinos, numa tentativa de fugir dos esquemas da informação que condenam a população de uma das regiões mais densamente povoadas do mundo à invisibilidade. Em *Por outros olhos* (SACCO, 2005a:109-115), durante uma conversa com duas jovens israelenses, Sacco afirma que ao longo toda sua vida ouviu falar dos judeus e que por isso sentia que já os conhecia de alguma maneira. Porém, sobre os palestinos, ele nunca havia ouvido falar e esclarece que

este foi o motivo que despertou seu desejo de ir até a Palestina.

Toda informação encerra uma sombra que lhe é imanente e que é indício da existência de algo que se encontra fora dela. Mouillaud observa que a informação dá origem a um desconhecido por meio do mesmo movimento pelo qual torna algo conhecido. Para isso, “é necessário sobrecarregar o 'eis aqui o que você deve ver ou saber' de um 'existe algo que você não saberá’” (MOUILLAUD, 2002: 39). Deste modo, cada face da figura que é dada a ver exige que novas faces sejam tornadas visíveis. Contudo, a medida que novas faces são reveladas, novas sombras são projetadas sobre todas as outras, tenham elas já sido iluminadas ou não.

As sombras projetadas a partir da face iluminada da informação caminham em direção à suas duas extremidades, seu antes e seu depois. A produção de uma informação gera um desconhecido como algo que ainda não foi revelado. Porém, a medida que avança em direção a esse desconhecido, produz uma outra forma de obscurecimento, pois coloca à sombra sua própria origem. A informação pertence ao domínio do atual, sua existência só é possível sob a forma de uma diferença incessantemente produzida. Uma existência paradoxal, condenada a ser assombrada por aquilo que ilumina. Mouillaud destaca que a informação é regida pela lei do presente:

O presente não é um tempo como os demais; ele não se encadeia com outros tempos, sucede-se a si mesmo sob a forma de um outro presente. O processo é composto tão-somente do surgimento perpétuo de uma diferença no horizonte. (MOUILLAUD, 2002: 72)

Contudo, a informação não é somente diferença, também é repetição. Ela opera em duas direções: voltada para o futuro, isto é, quando avança em direção ao desconhecido, a informação é o “surgimento perpétuo de uma diferença”; ao passo que voltada para o passado, ela é a repetição daqueles acontecimentos cuja forma atualiza. “A notícia se inscreve como a reprodução de um modelo”, afirma Mouillaud (2002: 74). A informação se apropria do acontecimento, algo que acontece uma única vez, por meio da submissão dele ao fato.

À neutralidade da forma corresponde a neutralidade do objeto (ou “referente”). A uma experiência que pertence a uma situação cada vez singular (o equivalente daquilo que Walter Benjamin chamava de “aura”: aquilo que só acontece uma única vez) a informação substitui uma forma reprodutível a qual se pode aplicar uma máxima de tipo kantiano: fazer com que a experiência possa ser trocada entre todos os comunicadores, o que exige que todas as experiências sejam suscetíveis de serem traduzidas umas nas outras. (MOUILLAUD, 2002: 60)

Dessa maneira, a informação, por meio da ação conformadora do fato, neutraliza a existência única dos acontecimentos, fazendo com que eles se pareçam um com os outros. Neste sentido, o fato se constitui como um aparelho técnico de reprodução, tal como aquele descrito por Benjamin no artigo citado por Mouillaud. Trata-se de uma “forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994: 170). A neutralização dos acontecimentos por uma forma padrão é a condição para que eles possam ser comunicados. A destruição da aura de um objeto, observa Benjamin, emerge da vontade de tornar as coisas do mundo mais próximas, por meio da neutralização de seu caráter único, através de sua reprodução.

Enquanto a narrativa tradicional dispõe de uma autenticidade que emerge da experiência de seu narrador, a informação, posto que se funda sobre a reprodução do acontecimento pelo fato, não dispõe desta mesma característica, por isto, ela precisa ser compreensível “em si e para si” (BENJAMIN, 1994: 203). Neste sentido, a informação substitui a autenticidade fundada sobre a experiência do narrador, pela legitimidade que emerge do respeito às leis que regem o aparelho por meio do qual é produzida. Por esse motivo, o surgimento da informação é decisivo para o desaparecimento da narrativa:

A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1994: 203).

Uma das características da ação neutralizadora do fato é a imposição de um esquema narrativo aos acontecimentos, sem o qual não seria possível se apropriar deles, pois eles se esgotariam numa série de transformações diversas. Nessa perspectiva, as questões fundamentais do jornalismo são, na verdade, a expressão em superfície deste esquema narrativo que consiste na identificação dos atores envolvidos (quem?), na descrição da ação (o quê? como?) e na delimitação do palco onde essa ação foi encenada (onde? quando?). Mouillaud (2002) alerta que o fato é um esquema linear que interpreta todo e qualquer acontecimento como uma sequência de transformações encadeadas uma às outras.

A narrativa jornalística constitui-se sob o signo objetividade, imparcialidade e factualidade, interpretações que se manifestam, durante o processo de produção da

notícia, através da adoção de rotinas produtivas. A consequência imediata da adoção destas práticas e valores é o apagamento do narrador em favor dos fatos por meio da afirmação do método jornalístico. Consiste, nesta perspectiva, em uma estratégia para alcançar a verdade dos acontecimentos narrados. Contudo, faz do jornalismo um modo de narrar conformado pelo método e conformador dos acontecimentos, pois os submetem a uma leitura burocratizada.

Mouillaud (2002) lembra que para que uma imagem apareça é necessária a existência de uma superfície que servindo de obstáculo ao fluxo que lhe foi lançado se constitua como a tela sobre a qual ela possa se formar. Neste sentido, se a cena é aquilo que o acontecimento devolve do fato, ela se constitui como um obstáculo à sua ação. Consequentemente, a cena se constitui como a figura inversa do fato, uma espécie de negativo, tal como na fotografia. Deste modo, o que é o fato nas sociedades contemporâneas revela delas aquilo que é o seu inverso, isto é, o extraordinário. Por isso, Mouillaud faz um alerta: “o que é acontecimento em nossas sociedades (acidentes, catástrofes, delinqüência, terrorismo etc.) revela destas sociedades a trama policial que é seu inverso” (MOUILLAUD, 2002: 67). O funcionamento regular das engrenagens de uma cidade não interessa ao jornalismo. Nele, as cidades aparecem fotografadas com as luzes de uma anti-cidade.

Joe Sacco foi à Palestina para revelar quem são os árabes escondidos sob as imagens de terrorismo criadas pela imprensa internacional (ver ilustração 23). Em *Às escuras* (SACCO, 2004: 04-10), ele reflete a respeito da cobertura do caso Klinghoffer, judeu americano assassinado por militantes da FPLP:

Você tem que entender a mídia americana. Eles querem interesse humano. Matam o Klinghoffer e o público ganha o perfil inteiro do cara, a viúva inconsolável, onde ele morava e o que comia no café da manhã... até que ele pareça aquele seu vizinho que vive pedindo a escada emprestada. Você percebe o poder disso? (SACCO, 2004:06)

Basta um americano ser morto por ativistas árabes para que os conglomerados de mídia apaguem todo o sofrimento ao qual milhares de palestinos são submetidos diariamente pela ocupação israelense. Neste sentido, no prefácio de *Nação Ocupada*, Arbex, (2004: x) destaca que a notícia, “hoje funciona apenas como uma peça de legitimação de determinada percepção de mundo”. Porém, Sacco está na contramão da grande imprensa e este é um de seus méritos: ele dá visibilidade aos palestinos invisíveis, diz o prefaciador.

Lembro.
 Piscinas de
 sangue na TV borbur
 lam em minha mente...
 Quer dizer, é claro que eu me
 importava com gente que perdeu
 a terra natal, mas o que eram os proble-
 mas dos palestinos para mim comparados com
 o Klinghoffer, que comia cereais no café da manhã
 e provavelmente pedia minha escada emprestada...

Ele afundou ao lado do Achille Lauro
 e para dentro da minha consciência.

E
 se os
 pales-
 tinos têm
 afundado
 por décadas,
 se têm sido
 expulsos, bom-
 bardeados e chu-
 tados a torto e a
 direito, mesmo quan-
 do isso chegou ao jor-
 nal da noite eu nunca
 soube um nome ou lembrei
 de um rosto, muito menos
 agora, meu amigo na Cisjor-
 dânia quer apresentar-me a
 umas pessoas, situar-me a
 eu aperte a mão da dor de seu povo...



ESSA
 MULHER TEM
 OITO FILHOS.
 MARIDO MUITO VE-
 LHO, MUITO DOENTE.
 O GOVERNO NÃO
 DÁ NADA A ELA!

8

Ilustração 23: Árabes invisíveis (SACCO, 2004: 08).

Nisso reside a legitimidade e o poder deste livro: no mundo em que impera as imagens, Sacco produz as suas próprias imagens do mundo para subverter, questionar uma percepção uniformizada pela grande mídia. (ARBEX, 2004: xi)

A série de reportagens em quadrinhos sobre a Palestina age como um verdadeiro contra-ataque a estas percepções estandardizadas, argumenta Edward Said (2005a), americano de origem palestina que dedicou sua obra à discussão da maneira equivocada como o oriente médio é representado pelo ocidente. Por isso, foi com satisfação que ele recebeu a obra de Joe Sacco que revela o cotidiano palestino, escondido atrás do véu de imagens de terror tecido pelos grandes conglomerados de mídia. O trabalho do repórter não reproduz nenhum dos enquadramentos em disputa por palestinos e israelenses: “O que temos, em vez disso, é a perspectiva onipresente de um jovem americano de aparência modesta, que parece ter caído em um mundo desconhecido e inóspito”. (SAID, 2005a: ix)

No prefácio que escreveu para *Faixa de Gaza* (SAID, 2005a), o crítico literário destaca que a principal arma do jornalista é a sensibilidade que ele manifesta ao retratar todos os matizes da realidade palestina. Nada escapa ao seu olhar que com precisão, delicadeza e um pouco de ironia e ceticismo registra suas impressões. Embora Sacco não deixe de empregar as técnicas de reportagem, seu olhar não é um aparelho que penetra e intervém no mundo ao seu redor. Pois, ele não está em busca do furo de reportagem, pelo contrário, seu propósito não é captar um instante, mas uma época. Por isso, ele se entrega aos convites do mundo em que está e faz do olhar jornalístico um modo de se relacionar com aquilo que está ao seu redor. “Joe foi até lá para estar na Palestina e só – para de fato passar o maior tempo possível partilhando e vivenciando a vida que os palestinos estão condenados a levar” (SAID, 2005a: x).

Estes prefácios apontam para a emergência de um outro jornalismo que reconhecendo-se como um dispositivo de (in)visibilidade assume uma outra maneira de se posicionar frente o mundo. Com isto, o jornalista deixa de ser alguém que penetra na realidade do outro para dela retirar a imagem que precisa para afirmar sua perspectiva ou a de seus leitores. Ele, agora, é alguém que, abrindo-se para os convites que o outro lhe faz, tece, junto com este, a história da relação que se estabelece pelo olhar.

O que muda não são as normas técnicas do jornalismo, mesmo porque Sacco

se apoia sobre os procedimentos estratégicos que estas determinam para legitimar a reivindicação do estatuto jornalístico para suas histórias em quadrinhos. Mas os valores éticos desta profissão: a atitude que o repórter assume diante do mundo e da narrativa. Desta maneira, esta deixa de propor uma imagem que, sobrepondo-se à realidade, apresenta-se ao olhar do leitor como se fosse o próprio mundo. Agora, ela nos oferece a visão que o repórter teve da realidade que encontrou e que se abre para nós, leitores, a medida que nos identificamos com o olhar que ele lança sobre ela.

4.3 Narrador do olhar jornalístico

Diferente da narrativa tradicional, que é tecida com as experiências retiradas da substância vivida do narrador, e da informação, que é produzida por meio de um aparelho de reprodução que capta aquilo que acontece no mundo, a narrativa do olhar é composta junto com a relação que se estabelece por meio do olhar que o narrador lança sobre aquele que realiza a ação narrada. Deste modo, elas não apresentam autenticidade, pois a substância com a qual é tecida não pode ser atribuída a seu narrador, nem legitimidade, pois não são produzidas segundo as leis de um aparelho técnico. Assim, a apreciação desta narrativa não depende do retorno que ela promove ao mundo exterior, mas àquele criado por ela mesma. Consequentemente, seu narrador só poder um ficcionista, tal como o “narrador pós-moderno” descrito pelo crítico literário Silviano Santiago (2002: 47):

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o autêntico são construções de linguagem"

Apesar de adotar o jornalista como o modelo do narrador pós-moderno, Santiago, em suas reflexões, trata apenas de narrativas ficcionais, em particular de alguns contos da obra de Edilberto Coutinho. Deste modo, a afirmação de que o

narrador pós-moderno é o “puro ficcionista” não traz, para ele, problema algum. Contudo, nós temos em perspectiva as narrativas jornalísticas, em particular as reportagens que integram a obra de Joe Sacco. Estas, até mesmo por contraste com as ficções, se definem como narrativas sobre eventos que ocorreram no mundo da vida. Neste sentido, afirmar que o narrador jornalístico é o “puro ficcionista” não é sem consequências para nossa discussão.

“O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, [...]. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste” afirma Santiago (2002: 45). Neste sentido, seu compromisso não é com a ação, mas com o olhar que ele lança sobre ela. Sua atenção não está voltada para aquilo que tem diante de seus olhos, mas para seu próprio olhar. Por isto, ele é o “puro ficcionista”, pois o que justifica sua narrativa é a experiência do olhar: o que se olha, como se olha e porque se olha. Já o narrador jornalístico não pode abrir mão de seu compromisso com as ocorrências que narra, pois é justamente a sua promessa de abordar os eventos que se produziram no mundo da vida que justifica o consumo de suas narrativas. Fernando Resende (2005: 08), em um artigo onde trata da constituição do narrador jornalístico, destaca que para o jornalismo informativo, aquele

que opera segundo a verdade dos fatos, o que interessa é o fato em si. O como narrar esse fato, a enunciação propriamente dita, resume-se à utilização de uma técnica. O jornalista, a rigor, não escolhe como narrar. A ele são oferecidos condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de atuação.

Porém, narrar a experiência do olhar lançado sobre estes eventos, ao invés de apenas informar a respeito deles, implica numa transformação radical do texto jornalístico que deixa de ser uma simples informação para se tornar uma narrativa do olhar. Pois, desta maneira, o olhar jornalístico deixa de se constituir como um aparelho por meio do qual o jornalista intervém no mundo, para se tornar o modo por meio do qual o repórter, como narrador, se relaciona com o mundo e com o outro.

Entretanto, em um artigo onde reflete sobre os aspectos da evolução do narrador no jornalismo, Bruno Souza Leal (2003: 02) ressalta que “o grande e autônomo exercício da experiência do olhar não serve, então, como autenticador de cada narrativa jornalística, pois é constringido pelas condições peculiares do Jornalismo”. Este se constitui como um modo de ver construído historicamente pela ação de poderes econômicos, políticos, sociais e culturais. Deste modo, o livre

exercício deste olhar é limitado por suas “condições peculiares”.

Contudo, naquelas narrativas que são tecidas com a experiência deste olhar, são justamente estes constrangimentos que se constituem como os elementos que respondem pela construção de sua autenticidade e legitimidade. O jornalista que tece suas narrativas com as experiências que seu modo de ver lhe proporciona revela as “condições peculiares” que são impostas à sua visão e, dessa maneira, justifica as relações que se estabelecem entre os elementos de sua narrativa. Por isto, o narrador jornalístico pode também ser entendido como o “puro ficcionista”, pois ele constrói a autenticidade e a legitimidade de sua narrativa por meio da verossimilhança de seu relato.

Os narradores jornalísticos são caracterizados pela atitude que assumem diante das personagens. Sua figura, observa Santiago, é “basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 2002: 49-50). Ele olha o outro com o propósito de fazê-lo contar sua história. Por isto, ele procura se extrair da ação narrada. Diferente do informador que, limitando-se à função de registro, intervém no mundo para dele retirar uma imagem que depois será exibida como a imagem deste mundo. O narrador, por meio do olhar, se relaciona com aquilo que está ao seu redor.

Como um *flâneur*, o jornalista se abandona aos convites que o mundo lhe faz. Um dia, no campo de refugiados de Jabalia, na Faixa de Gaza, Sacco (2005a) e Sameh foram surpreendidos por um grupo de crianças voltando para suas casas depois da escola. Eles estavam caminhando por uma rua junto à base israelense, quando o olhar do jornalista foi atraído por uma garotinha em particular (ver ilustração 24). Ela estava parada diante de um buraco feito na cerca da instalação militar, olhou para um lado e para o outro. “O que ela está esperando?” pensou o jornalista, “Que alguém grite “VAI”?” ele quase não se conteve. Porém, tudo o que ele fez foi parar e observar. Disponível, o narrador jornalístico não tem poder sobre o que vê ou o que faz, posto que está à mercê dos estímulos do mundo. O único controle que possui é sobre seu olhar. Em *Mil Palavras* (SACCO, 2004: 53-58), o repórter, em um comentário a respeito da invocação das “condições peculiares” que regulam sua visão, diz: “Saburo e eu somos profissionais. Trocamos [os] olhares e

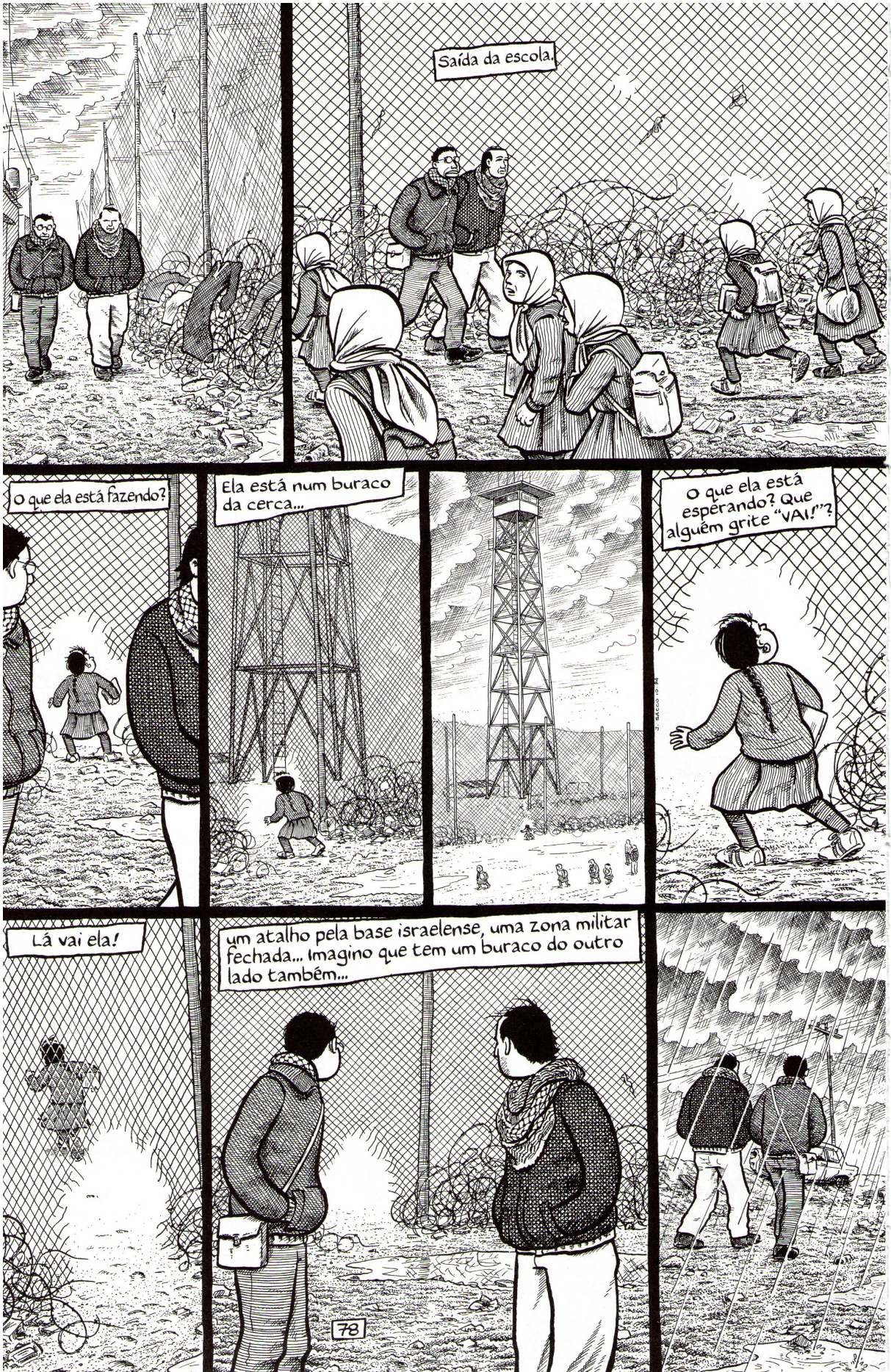


Ilustração 24: Olhar (SACCO, 2005a: 78).

logo entramos na função jornalística”(SACCO, 2004: 54).

Ao retirar-se da ação narrada, o narrador identifica-se com uma outra personagem, o leitor. Resende (2005) destaca que, no momento em que o narrador jornalístico se subtrai da ação, ele cria condições para que o leitor escape de sua visão e olhe, ele mesmo, para as outras personagens. Deste modo, o leitor também se torna parte da história. Porém, “nenhuma escrita é inocente”, exclama Santiago (2002: 50). Narrar uma ação de fora dela não é uma opção, se os jornalistas o fazem é porque não possuem experiência para contar a seus leitores.

As narrativas do olhar tratam da incomunicabilidade das experiências do narrador e das personagens. No entanto, esta incomunicabilidade “se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (SANTIAGO, 2002: 52). O narrador, sujeito da palavra, olha porque não possui experiências para contar; já as personagens, sujeitos das ações, recebem este olhar para que, por meio dele, suas experiências possam ser contadas.

O processo que resultou na incomunicabilidade da experiência é paralelo ao que levou ao desaparecimento da morte na vida pública. Com o seu apagamento, o que se perde é a possibilidade de narrar a totalidade de uma vida. Santiago destaca que “morte e narrativa clássica cruzam caminho, abrindo espaço para uma concepção do devir humano em que a experiência da vida vivida é fechada em sua *totalidade*, e é por isso que é exemplar” (SANTIAGO, 2002: 57). É da morte, isto é, da vida que alcança seu completamento, que o narrador da tradição retira o saber que oferece à seus ouvintes. Nas narrativas do olhar, isto não é mais possível, pois o narrador olha o outro em vida.

O espetáculo da vida hoje se contrapõe ao espetáculo da morte ontem. Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. Todos os caminhos o caminho. (SANTIAGO, 2002: 58)

Assim como as vidas com as quais são tecidas, as narrativas do olhar também são incompletas. Por isto, o narrador do olhar se perde na pluralidade de caminhos que se abrem diante dele. Nas reportagens de Joe Sacco, cada personagem é uma história que pode ou não vir a ser contada, para isto acontecer, basta que o repórter lance seu olhar sobre ela, criando, assim, condições

necessárias para que ela nos conte suas experiências. Desta maneira, estas narrativas são tecidas com histórias que, integrando-se uma às outras, compõem um cotidiano que se constitui como uma rede complexa de vidas que se cruzam.

5 UM JORNALISTA TÍPICO

As personagens do jornalismo, assim como os narradores, são seres da narrativa. Suas existências, portanto, limitam-se ao mundo narrado. Neste sentido, elas não possuem fundamento ontológico, isto é, elas não possuem existência no mundo da vida. Deste modo, a definição de personagem encerra um paradoxo. Tal contradição implicada nessa conceituação foi sintetizada, em uma pergunta, pelo crítico literário Antônio Cândido: “Como pode existir o que não existe?” (CÂNDIDO, 2007: 55). Se os seres se definem pela sua existência no mundo da vida, as personagens, então, não podem ser determinadas como tais. Porém, elas partilham, com eles, de algumas características fundamentais: elas apresentam *unidade*, *constância* e *possibilidade de ação*: as personagens se definem em razão do conjunto de características que apresentam e das ações que realizam ao longo da narrativa.

Os seres da narrativa, como o próprio adjunto adnominal indica, não conservam somente semelhanças com os seres, guardam, também, diferenças em relação a eles. O caráter narrativo das personagens destaca que elas são produtos da narração que faz delas seres que transitam na fronteira do não ser. Entretanto, é justamente sobre o equilíbrio entre semelhanças e diferenças que repousa a questão da verossimilhança de uma narrativa. É precisamente neste sentido que Cândido ao falar do romance afirma que este “se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CÂNDIDO, 2007: 55). Apesar de a asserção do crítico literário referir-se ao romance e à personagem de ficção, veremos que ela também se aplica ao jornalismo. Este, assim como a ficção, projeta um mundo narrado cuja verossimilhança depende da possibilidade de concretizar um não ser como um ser.

Contudo as personagens da ficção e a do jornalismo não apresentam o mesmo estatuto. A diferença entre as ficcionais e as jornalísticas repousa sobre a opacidade que o autor atribui a cada uma delas. As primeiras não se deixam atravessar pelo olhar do leitor, somente de modo indireto elas se referem às pessoas

que poderiam ser encontradas em sua origem. Ao passo que as últimas buscam ser transparentes, o olhar do leitor as atravessa para ir ao encontro da pessoa a que se referem. Contudo, elas apresentam a mesma estrutura. Daí decorre que o que as diferencia é a intenção, nem sempre manifesta, do autor. Neste sentido, o trabalho de construção das personagens jornalísticas é revestido por uma intenção de verdade. Por isso, podemos julgar, além de sua verossimilhança, sua correspondência às pessoas as quais se referem. Ao passo que a intenção ficcional sugere a suspensão da descrença. Rosenfeld (2007) ressalta que, na ficção, o leitor é convidado a deter seu olhar sobre um mundo narrado que se sobrepõe e encobre o mundo da vida.

A verossimilhança, em sua acepção mais comum, é entendida como a possibilidade de aproximar o mundo narrado ao mundo da vida. Contudo, o princípio que orienta o aproveitamento da vida numa narrativa é o da transformação. Desta maneira, entre as personagens e as pessoas pode haver analogia, mas nunca identidade.

[Nós] deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca. (CÂNDIDO, 2007: 69)

Disso decorre que o sentimento de verossímil que emerge de uma narrativa não pode se fundar sobre a adesão desta à vida – embora, essa solidariedade possa ser um de seus elementos. Mesmo que o narrador elabore suas personagens com base em pessoas que conhece, elas jamais poderão ser idênticas ao modelo pois são produto da construção daquele que narra.

Nesse sentido, se a verossimilhança de uma narrativa não emerge de sua semelhança com a vida, então, trata-se mais de uma questão de sua organização interna que de uma questão de coerência a um modelo que lhe é externo. Desta maneira, ainda que uma personagem seja a cópia exata da pessoa que lhe serviu de modelo, ela só será verossímil a medida que é apresentada em uma estrutura coerente. Conseqüentemente, as personagens dependem de sua possibilidade de entrar em correlação com o mundo narrado. Vejamos o que Cândido escreve a este respeito:

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente

ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CÂNDIDO, 2007: 75)

O trabalho de elaboração das personagens revela-se, assim, fundamental para a construção da verossimilhança de uma narrativa. Convém, recordarmos que as personagens aparecem implicadas nas ações e que, portanto, elas não existem separadas delas. Neste sentido, a verossimilhança delas não depende somente de suas descrições como seres isolados, mas das relações que elas mantêm com o mundo em que habitam. O princípio que regula a construção é o da ilusão: as personagens devem ser como as pessoas. Para isto, é necessário que elas participem de esferas de ações semelhantes àquelas que nós, leitores, conhecemos no mundo da vida.

Se a caracterização de uma personagem depende de sua inserção numa esfera de ações, então, para que Joe Sacco seja caracterizado como jornalista não basta que ele apenas se afirme como tal. Também se faz necessário que, em suas reportagens (SACCO, 2004, 2005a), ele desempenhe um determinado conjunto de operações características da atividade profissional que desempenha. Em uma série de ensaios a respeito do jornalismo no cinema, Stella Senra (1997: 45) destaca que

Como muitas das personagens do cinema, o jornalista tem sua origem no mundo real, no ambiente do jornal com seus espaços próprios e seus objetos de eleição, suas figuras características e seus conflitos específicos. Mas, como qualquer outro, o filme de jornalista não constitui um mero reflexo da realidade cotidiana dos jornais.

Seja no cinema ou na história em quadrinhos, a repetição das histórias de jornalistas fez com que elas se depurassem até se transformarem em um modelo no qual a semelhança com o mundo da vida deu lugar à lógica interna da narrativa. Em razão da simplificação exigida pela economia do relato, a personagem jornalista frequentemente é definida apenas pelo trabalho de reportagem.

o jornalista tem de averiguar o fato de modo a descobrir o seu autor, a sua causa e o seu objetivo, revelando “a verdade” no final, procedimento que o obriga, muito ao gosto do cinema, a iluminar os picos de ação, a destacar os dados mais importantes, e a deixar na sombra os elementos secundários. (SENRA, 1997: 41)

Ao narrar as etapas do processo investigação jornalística, estas histórias reproduzem a estrutura narrativa fundamental do jornalismo, o fato. Da mesma maneira que os jornalistas submetem as ocorrências ao padrão do fato para



Ilustração 25: Afirmação da identidade jornalística (SACCO, 2004: 129).

transformá-las em narrativas, eles são submetidos a este mesmo modelo para serem transformados em personagens. Um modelo que foca no indivíduo e destaca sua ação. Por isso, de uma maneira geral, estes relatos se limitam a acompanhar o repórter em seu trabalho de reportagem.

Nesse sentido, não é por acaso que os momentos em que Sacco se afirma como jornalista são justamente aqueles em que o trabalho jornalístico é apresentado de maneira mais explícita. Em *Mil Palavras* (SACCO, 2004: 53-58), ele e seu colega Saburo são surpreendidos por uma manifestação contra a deportação irregular de 12 palestinos. Imediatamente, eles que estavam aproveitando o dia de folga abandonam a função turística e entram na jornalística (ver ilustração 16): o fotojornalista se prepara para fotografar o evento, enquanto o repórter pergunta a um árabe: quem está fazendo o quê e por quê?. Já em *Conseguindo a matéria* (SACCO, 2004: 127-132), assim que o jornalista afirma seu profissionalismo, ele parte em busca de mais detalhes sobre o confronto que aconteceu no dia anterior em Hebron (ver ilustração 25).

Tzvetan Todorov (2004), propõe um modelo de apreensão das personagens que se baseia nas ações que elas realizam. Neste modelo, as personagens podem desempenhar dois papéis: o de sujeito ou o de objeto das ações. Para designar genérica e simultaneamente estes papéis, o teórico da literatura opta pelo termo agente. Ele observa que os agentes se ligam aos predicados compreendidos em certas esferas de ações para, deste modo, formarem as orações narrativas. Nestas orações, os agentes correspondem aos pronomes que possibilitam sua designação sem a sua necessária descrição, e os predicados pelos verbos que determinam ações ou qualidades, as primeiras modificam as situações onde são realizadas, ao passo que as outras não. Neste sentido, os agentes podem ser definidos como aqueles que realizam ações e que apresentam qualidades. Todorov ressalta que

O agente não pode ser provido de nenhuma propriedade; é antes uma forma vazia que diferentes predicados vêm preencher. Ele não tem mais sentido do que um pronome como “aquele” em “aquele que corre” ou “aquele que é corajoso”. (TODOROV, 2004: 138)

Como sujeitos das orações, os agentes não apresentam propriedades intrínsecas, por isto, não podem ser descritos isoladamente. As características das personagens são consequência de suas ligações aos predicados das orações que os inserem em esferas de ações compostas por qualidades e ações. Estas se

distinguem em razão da oposição entre dois aspectos do verbo que as expressa: o repetitivo e o não repetitivo. As qualidades descrevem movimentos que se repetem indefinidamente, ao passo que as ações descrevem feitos que, em razão de modificarem a situação em que são realizadas, produzem-se apenas uma vez.

O modelo proposto por Todorov compreende as características que, conforme vimos, as personagens compartilham com as pessoas. Contudo, sabemos que a verossimilhança da narrativa não se alicerça sobre esta correspondência. Porém, mais uma vez, este modelo se mostra pertinente à nossa discussão. Sua opção pela abordagem das relações estabelecidas pelas personagens e não por elas em si se dá em razão de que os destinos delas são definidos pelo conjunto de relações que elas mantém uma com as outras e com o mundo em que vivem. Logo, este modelo se funda sobre a organização interna da narrativa.

Em virtude da seleção e distribuição adequada de qualidades e ações um esboço de personagem se constitui, configurando, assim, um esquema capaz de orientar sua concretização pelo leitor. Contudo, este esboço, como o próprio nome indica, não alcança a determinação completa das pessoas. Estas apresentam uma infinidade de características que lhes são próprias. Das quais o narrador é capaz de transpor para a personagem somente algumas, pois o número de operações que realiza durante a narração é sempre reduzido. Portanto, ele jamais poderá esgotar a infinidade de determinações que as pessoas apresentam. Desta maneira, as personagens são compostas de determinações e indeterminações. Contudo, durante a leitura, o leitor não percebe necessariamente estes vazios na estrutura da personagem. Anatol Rosenfeld, ao discutir o estatuto da personagem na literatura, afirma que isso ocorre porque o leitor

se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (ROSENFELD, 2007: 34)

Desse modo, o que a princípio seria um constrangimento à narrativa – a impossibilidade de esgotar as características das personagens –, se constitui como um importante mecanismo de orientação de leitura. Posto que suas determinações são sempre em número limitado e suas indeterminações não são necessariamente percebidas pelo leitor, as personagens são suscetíveis de serem apreendidas por inteiro.

Palastina: na parte de Gaza

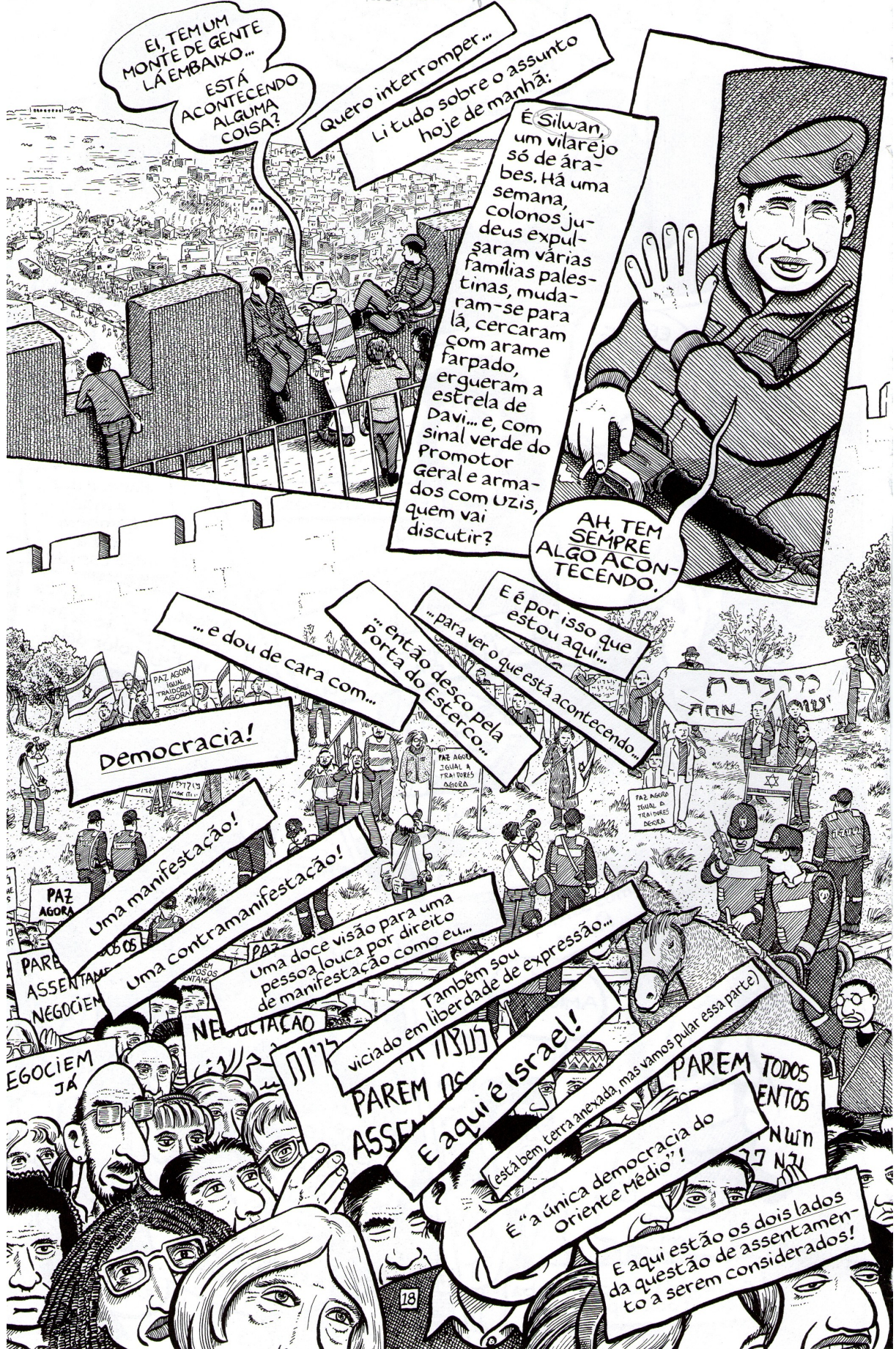


Ilustração 26: Prontidão I (SACCO, 2004: 18).

É justamente esta exigência de simplificação imposta pela economia da narrativa que responde pela emergência de personagens pouco individualizadas, definidas tão somente por sua inserção em uma esfera de ações. Stella Senra (1997: 46) ressalta que nas histórias de jornalista, esta personagem é apresentada sob uma única face: “aquela que leva em conta o desempenho de uma função, de onde são extraídas as poucas características e qualidades capazes de assegurar o seu reconhecimento como mais um habitante do mundo ficcional”. Nestas histórias, frequentemente é o repórter, em virtude de sua maior familiaridade com a rua e a ação, o profissional que é transformado em personagem. Isto porque ele encerra as principais características de um jornalista, ou pelo menos aquelas que mais facilmente seriam captadas pela narrativa: “o seu permanente estado de alerta e a sua capacidade de reagir imediatamente às circunstâncias, que fazem dele um “homem de ação” (SENRA, 1997: 64).

Na série de reportagens *Palestina*, Sacco (2004, 2005a) mostra que está pronto para responder às ocorrências: sejam aquelas que, por estarem agendadas, permitem que ele se prepare anteriormente, sejam aquelas que, produzindo-se repentinamente, o surpreendem e exigem que ele as responda ao mesmo tempo em que descobre o que está acontecendo. Assim, em *Olho do Observador* (2004: 16-20), o repórter, nos baluartes da Cidade Velha, em Jerusalém, aguarda o início de uma manifestação nos arredores do vilarejo de Silwan (ver ilustração 26). Ao ouvir um turista perguntar a um soldado o que está acontecendo, ele comenta: “Quero interromper... Li tudo sobre o assunto hoje de manhã:” (SACCO, 2004: 18). Já em *Reencontro de Sorte* (SACCO, 2005a: 121-123), o jornalista reencontra seu amigo Jabril, em Nablus, na Cisjordânia, quando é surpreendido pelo som de tiros e pedras quicando na rua (ver ilustração 27). Imediatamente ele começa perguntar: “quem está atirando? em quem? no quê? o quê? onde?” (SACCO, 2005a: 121), ao mesmo tempo em que procura se proteger e sacar a câmera que carrega para fotografar o que está acontecendo.

A respeito da simplificação das personagens a um conjunto reduzido de características, Antônio Cândido (2007) destaca que a nossa percepção das pessoas que vivem ao nosso redor é incompleta e que, conseqüentemente, o conhecimento que dela se produz é fragmentário. É suficiente para estabelecermos nossa conduta, porém, não é o bastante para decifrar a natureza delas. Daí decorre

REENCONTRO DE SORTE



Ilustração 27: Prontidão II (SACCO, 2005b: 121).

que a narrativa,

ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CÂNDIDO, 2007: 58)

O conhecimento fragmentário que construímos a respeito das pessoas é resultado da nossa percepção que não é capaz de abranger o outro em todo seu mistério. Já, o conhecimento fragmentário que recebemos sobre as personagens é resultado da ação do narrador que seleciona e articula, em um esquema, algumas de suas características. Daí a necessidade de apuração das personagens à suas características indispensáveis, estabelecendo, assim, a natureza de seu modo de ser. Sem, com isso, reduzir sua profundidade e complexidade. Isto é possível porque com base nos aspectos selecionados e organizados pelo narrador, o leitor concretiza personagens com características infinitas. Neste sentido, o conhecimento que recebemos das narrativas é mais completo que aquele que emerge da vida.

Em seu ensaio sobre o estatuto do conhecimento jornalístico, Robert Park (2008) afirma que “a notícia desempenha as mesmas funções para o público que a percepção desempenha para o indivíduo; isto é, não apenas informa, mas orienta o público, dando a todos a notícia que está acontecendo” (PARK, 2008: 60). Essa asserção, no entanto, não pode ser levada ao pé da letra. As notícias, que são uma forma de narrativa, não desempenham as mesmas funções da percepção.

Conforme vimos, as narrativas retomam, no plano da caracterização, a maneira fragmentária como percebemos o mundo. Neste sentido, se na vida nossa faculdade de apreender as coisas do mundo se constitui como um ponto de partida para a produção de conhecimentos, por meio das notícias compartilhamos de um conhecimento cuja forma de manifestação se parece com a de nossa capacidade de apreensão. Adelmo Genro Filho (1987), em sua proposição de uma teoria marxista do jornalismo, ressalta que este não desempenha, mas simula as funções da percepção.

Na percepção individual, a imediaticidade do real, o mundo enquanto fenômeno, é o ponto de partida. No jornalismo, ao contrário, a imediaticidade é o ponto de chegada, o resultado de todo um processo técnico e racional que envolve uma reprodução simbólica. [...] Conseqüentemente, não podemos falar de uma *correspondência* de funções entre o jornalismo e a percepção individual, mas sim de uma “simulação” dessa correspondência. (GENRO FILHO, 1987: 58)

Somente como simulação da percepção, o jornalismo pôde eleger a atualidade como a dimensão temporal ao redor da qual as notícias se organizam. Deste modo, o jornalismo se constitui como a possibilidade de o leitor participar de um mundo narrado, porém transparente, que se manifesta como algo incompleto e em constante mudança. A atualidade está submetida ao presente que é por natureza efêmero, ele não se acumula como os outros tempos, é sempre substituído por novos presentes. Park, afirma que o jornalismo “busca somente registrar cada evento quando ele acontece e está interessado no passado e no futuro apenas na medida em que esses projetam luz sobre o que é real e presente. (PARK, 2008: 58).

5.1 Personagens típicas

Nas narrativas, nos deparamos com personagens atravessando situações exemplares. Muitas vezes, são nestas situações limites que aspectos essenciais do humano se revelam: aspectos superiores e inferiores da natureza dos homens. São momentos que frequentemente nos escapam em nossas vidas e que somente por meio da narrativa podemos percebê-los de modo tão nítido e completo. Rosenfeld afirma que por meio da narrativa nós não contemplamos as personagens e seus destinos à distância.

Graças à seleção de aspectos esquemáticos preparados e ao 'potencial' das zonas indeterminadas, as personagens atingem uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. (ROSENFELD, 2007: 46)

Desse modo, o leitor não apenas contempla, mas vive experiências fortes que em sua vida dificilmente se produziriam. Pois, na vida, as vivências, de uma maneira geral, se sucedem sem se completar, isto é, sem constituir uma verdadeira experiência. E mesmo quando essas se produzem, as pessoas, na maioria das vezes, encontram-se tão intensamente envolvidas que não podem contemplá-las ou quando as contemplam encontram-se tão distantes que não as vivem. Por isso, a narrativa se constitui como o espaço onde, identificando-nos com as personagens,

vivemos verdadeiras experiências. Umberto Eco (2006), em um ensaio onde discute a questão da personagem típica, afirma que essa relação de reconhecimento que se estabelece entre leitor e personagem é definida pela tipicidade.

A tipicidade não é um dado objetivo que a personagem deva adequar para tornar-se esteticamente (ou ideologicamente) válida, mas resulta da relação de fruição entre personagem e leitor, e um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza diante da personagem. (ECO, 2006: 216-217)

Nesse sentido, o conceito de típico deixa de ser um aparelho que orienta a invenção das personagens como produtos artísticos, para definir a relação que estabelecemos com as personagens por meio da leitura de narrativas, artísticas ou não. Contudo, definir o típico como uma forma de relação entre o leitor e as personagens não resolve a questão. Ainda é preciso identificar em que circunstâncias as narrativas estimulam o leitor a identificar-se com as personagens.

Somente naquelas narrativas que apresentam uma organização interna onde a relação que se estabelece entre agentes e ações é regida pela necessidade, encontramos a possibilidade de nos reconhecermos nas personagens. De fato, nós leitores nos identificamos com a narrativa como um todo, pois, nestas histórias, as personagens, seus comportamentos e o mundo em que habitam encontram-se de tal modo imbricados que não podem ser apreendidos separadamente. Neste sentido, só cabe falarmos de tipicidade naquelas narrativas que encontramos aquilo que Eco (2006) chama de *mímese de uma ação*.

Temos ação (dramática ou narrativa) quando temos *mímese* de comportamentos humanos, quando temos um *enredo*, através do qual as personagens se explicitam e assumem uma fisionomia e um caráter, e quando, sempre através do enredo, toma fisionomia e caráter uma situação produzida pela interferência variada de comportamentos humanos. (ECO, 2006: 218)

Convém, aqui, precisarmos o modo como o pesquisador italiano opera o termo *mímese* que, em sua acepção mais comum, refere-se à simples imitação ou encenação de fatos ocorridos. Contudo, Eco, quando se utiliza deste termo, está a pensar à maneira como Aristóteles (2006) o utiliza em *Arte Poética*. O conceito de *mímese*, neste sentido, refere-se à capacidade de dar existência aos fatos de uma narrativa cuja coerência de sua organização interna faz com que eles apresentem-se como verossímeis. Acentuando, portanto, a dimensão produtiva da *mímese* e não apenas seu caráter de imitação.

Daí decorre que o típico emerge somente quando o narrador consegue revelar os nexos que ligam as personagens aos problemas da realidade em que elas vivem; quando elas vivem esses problemas como individualmente seus; quando suas ações nos dão a conhecer a maneira única como elas agem e reagem às coisas do mundo em que habitam. Deste modo, o típico emerge naquelas narrativas cuja coerência de sua organização interna nos permite conhecer melhor as personagens e o mundo em que elas vivem do que as pessoas e o mundo em que vivemos.

Neste ponto, tocamos na questão central do típico que é a de por meio da *mimese de uma ação* construirmos e compartilharmos um conhecimento muito mais coerente e completo que o que elaboramos com base na nossa percepção. Isso porque, na vida, tantas coisas acontecem uma depois da outra que não podemos captar a complexidade de suas relações. Ao passo que numa narrativa, os fatos são dispostos um por causa do outro. Desse modo, a narrativa apresenta somente aqueles traços que interessam ao verossímil desenvolvimento da ação. Cada traço adquire sentido em função do outro. Deste modo o típico emerge da constituição de um todo coerente.

Em outro ensaio, no qual discute a transformação da vida em narrativa, Umberto Eco (2005) observa que, na maioria dos casos, esse processo de narrativização é orientado pelas leis da verossimilhança. Deste modo, a vida, que em sua imediaticidade é regida pela casualidade, é transformada em uma narrativa cuja principal característica é a causalidade das relações entre seus elementos. O narrador seleciona e coloca em sequência aqueles eventos que apresentam nexos mútuos, revelando a necessidade de relações que antes pareciam ser governadas apenas pela contingência.

no contexto de um determinado campo de acontecimentos entrelaçam-se e justapõem-se eventos muitas vezes recíprocos e desenvolvem-se situações diversas em direções diversas. Um mesmo grupo de fatos encontra, de um certo ponto de vista, seu *completamento*, enquanto que focalizado sob outro prisma, prolonga-se em mais outros fatos. (ECO, 2005: 186, grifo nosso)

Se na vida todos os eventos de um campo se justificam pela simples razão de terem acontecido, em uma narrativa verossímil não ocorre dessa maneira:

sentimos a necessidade de ver todos aqueles fatos sob uma luz unitária: e se for o caso, isolamos alguns deles que nos parecem providos de nexos recíprocos, deixando de lado os outros. Em outras palavras, agrupamos os

fatos em formas. Em outros termos, unificamo-los em outras tantas “*experiências*”. (ECO, 2005: 187, grifo nosso)

Mais uma vez, é importante apurarmos o modo como Eco aciona alguns termos. Neste caso, o termo experiência que ele emprega da maneira como foi formulado por John Dewey (2005) em seu livro *Art as experience*: “temos *uma* experiência quando o material experienciado segue seu curso até seu completamento” (DEWEY, 2005: 36, no original em inglês¹⁸). Do conceito deweyano interessa-nos apenas seu aspecto formal, isto é, a concepção da experiência como completamento, em outras palavras, como algo que segue seu curso até se completar. Neste sentido, a transformação da vida em narrativa não é apenas a *mimese de uma ação*, mas, também, a *mimese de uma experiência*. “Trata-se da busca e da instituição de uma coerência e de uma unidade no variar, para nós contingentemente caótico, dos eventos” (ECO, 2005: 188). O narrador, com base na seleção e montagem dos eventos, reconstrói *uma* experiência que antes encontrava-se dispersa na vida.

Conforme observamos, esse processo de narrativização da vida é orientado pelas leis da verossimilhança. E são, justamente, estas leis que asseguram que nós reconheceremos as experiências narradas e, conseqüentemente, as viveremos. Novamente, precisamos afinar a concepção de um conceito empregado por Eco que mobiliza o termo de verossímil da maneira como foi formulado por Aristóteles. Deste modo, a verossimilhança não designa somente a relação de necessidade que deve existir entre os elementos que compõe a narrativa, aponta, também, para o provável:

é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar na vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas. (ECO, 2005: 196)

Nesse sentido, o desenvolvimento de uma narrativa factual é orientado por nossas expectativas como leitores que ao mesmo tempo em que solicitamos uma narrativa sobre a vida, imaginamos o que acontece segundo as leis da verossimilhança e reconhecemos uma narrativa como factual quando a casualidade dos eventos é depurada e uma causalidade é instalada entre eles. Isso porque a narrativa, em sua expressão mais tradicional, simula a maneira como habitualmente

¹⁸ we have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment. (DEWEY, 2005: 36)

percebemos a vida.

5.2 O típico no jornalismo

Posto que a tipicidade se define como uma relação de reconhecimento entre leitor e personagem baseada em possibilidades da organização interna da narrativa e que essas possibilidades se encontram presentes na reportagem, podemos reconhecer o típico também no jornalismo. Genro Filho ressalta que

a conquista do típico pela reportagem literária conduz o espectador a vivenciar os personagens e as situações como se fosse partícipe do acontecimento. Contudo, de maneira ainda mais evidente do que na arte, ele não deixa de ser um espectador, pois sabe que os fatos são reais e que ele não os viveu, embora poderia tê-los vivido. (GENRO FILHO, 1987: 200)

Esta organização que possibilita a emergência do típico no jornalismo só é possível de ser elaborada a medida que seu conteúdo também esteja localizado no interior do campo da particularidade. Neste sentido, o particular se constitui tanto na forma, quanto no conteúdo das reportagens – diferente das notícias, cuja categoria central é o singular.

Um conteúdo que deve conservar e fixar, aprofundando-a, a imediatez sensível das formas fenomênicas, que deve renunciar *a priori* e em princípio a reproduzir a infinitude extensiva do mundo, um conteúdo que deve atingir sua força de convicção exclusivamente a partir da força evocativa na conformação da realidade reproduzida, um tal conteúdo deve dirigir o seu sentido universalizante a fim de elevar a singularidade na particularidade. (LUKÁCS, 1970: 242)

A elevação do singular no particular é regulado pelo universal. Nesta perspectiva, o típico é aquele fenômeno no qual suas determinações essenciais, cuja manifestação expressa uma lei, aparecem com maior nitidez. Deste modo, a tipicidade na reportagem pode ser entendida como a reunião, em uma personagem, das características derivadas da posição que ela assume no mundo narrado e que são deduzidas das leis que governam este mundo. Desta maneira, o típico não se constitui como a síntese das qualidades comuns que aparecem em fenômenos

semelhantes, mas como a expressão do universal que os regula¹⁹.

Posto que a reportagem narra as ações de personagens do mundo da vida, ela deve fazer emergir o típico nelas. Deste modo, as personagens de uma reportagem se constituem como manifestações tênues de um tipo. Estes não se manifestam por meio de personagens que os esgotem, pelo contrário, eles se exprimem por meio de uma variedade delas que se constituem, cada uma, como a sua expressão individual. Disto decorre que, nas reportagens, o típico é alcançado por meio das correlações que cada personagem mantém com as demais. Estabelece-se, assim, uma hierarquia de tipos que se integram reciprocamente e cuja relação constitui a base da elaboração da narrativa. Desta maneira, a medida que o relato organiza uma hierarquia de personagens típicas, cada uma delas definida em razão da posição que ocupam em um determinado recorte do mundo da vida, ela produz uma imagem particular deste mundo.

Sacco não é o único profissional de imprensa que figura em suas reportagens. Pelo contrário, na série *Palestina*, observamos a presença de diversos jornalistas fazendo a cobertura das ocorrências relacionadas ao conflito entre palestinos e israelenses. Em *Mil Palavras* (SACCO, 2004: 53-58), o repórter se encontra com alguns colegas, após uma manifestação contra as deportações irregulares realizadas pelo governo de Israel. Ele e Saburo comparam suas anotações e trocam suas impressões a respeito do protesto quando um terceiro jornalista se aproxima, Saleh, fotógrafo de uma agência internacional que tendo chegado atrasado, pergunta aos companheiros se eles conseguiram fotografar o confronto entre manifestantes e policiais. Estabelece-se, assim, uma cadeia de solidariedade (TRAVANCAS, 1993) entre estes profissionais que trocam informações e imagens entre si.

Sacco e Saleh se despedem de Saburo e caminham até o escritório da agência de notícias para revelar as fotografias tiradas pelo quadrista. No caminho, eles conversam sobre a profissão. O fotógrafo se diz entediado, embora algo esteja sempre acontecendo, é sempre a mesma coisa. Chegando à redação eles se encontram com outros colegas. Em seu estudo a respeito da identidade jornalística,

19 Tudo o que dissermos para a personagem típica também é válido para a situação típica. Neste sentido, Lukács reforça que “tão mais decisivamente poderemos definir como típica uma situação quanto mais prevalecerem nela as determinações universais; se estas inexistem, se aparecem debilmente, se nela a contingência desempenha um papel muito grande, então, torna-se mais ou menos atípica e se aproxima da singularidade” (LUKÁCS, 1970: 243-244)



Saburo e eu encontramos-nos novamente... comparamos nossas anotações... embora vários fotografos estivessem próximos à demonstração, Saburo, com seu superequipado foguete Saturno V foi expulso da cena... parece que eu tive mais sorte...

ACHO QUE TIREI UMAS DUAS FOTOS LEGAIS.

Então...

EI, VOCÊ SE LEMBRA DE MIM?

AH, SALEH, NÃO É?

Claro, dividimos um táxi, vindo de Ramallah... ele é palestino... fotógrafo de uma agência internacional...

ACABEI DE CHEGAR...

VOCÊ TIROU FOTOS? GENTE APANHANDO?

TIREI UMA FOTO DE UM POLICIAL ARRASTANDO UMA MULHER, MAS A CÂMERA É RUIM.

NÃO INTERESSA SE A FOTO FOR BOA DE VOCÊ.

Ele liga para seu escritório e eles querem ver minhas fotos...

No caminho, Saleh diz que está entediado com a revolta... não é possível tirar fotos boas... são as mesmas manifestações de sempre diz ele, as mesmas pessoas atirando pedras, os mesmos soldados...

Quando chegamos ao escritório, já estou pronto para aceitar troféus e agradecer a meus pais com os olhos cheios de lágrimas...

A INTIFADA ACABOU, ESPERANÇALMENTE SE EU NÃO CONSIGO UMA FOTO!

É, mas eu consigo... e logo, logo minha foto será enviada para o mundo inteiro, vai aparecer nas primeiras páginas de todos os jornais... "foto de Scoop Sacco"! Sensação do dia para a noite! E quer saber? Não foi difícil! Sou um talento nato!

gesto de aspas

VOCÊ É O CARA COM AS FOTOS DA "VIOLÊNCIA"?

Sou eu!!

Ilustração 28: Mundo dos jornalistas (SACCO, 2004: 57).

Isabel Travancas (1993) destaca que a redação é o coração do jornalismo, o lugar onde os jornalistas escrevem as notícias, o ponto de passagem obrigatório entre uma pauta e outra e o de encontro dos companheiros. Não é por acaso que é lá que Sacco declara seu amor à profissão (ver ilustração 28): “Ah, o jornalismo, meu primeiro amor! O brilho esverdeado dos terminais... as caeiras de encosto flexíveis... o gotejar incessante do café... isso aqui sou eu... aqui é o meu lugar... (SACCO, 2004: 58).

Para afirmar sua identidade como o jornalista, Sacco precisa ocupar um lugar na hierarquia de tipos organizada em torno desta profissão. Lukács ressalta que o particular como elemento ao redor do qual se organiza um reflexo se manifesta pela representação de um recorte da realidade com base em um determinado enquadramento que ressalta suas determinações universais sem apagar suas determinações singulares. Por essa razão, esse reflexo não deve ser avaliado segundo sua correspondência aos detalhes do mundo da vida, mas segundo a correspondência entre sua hierarquia de tipos e o conjunto de leis que se afirmam no recorte do mundo que é refletido.

A propriedade específica desta “parcela” de realidade consiste em que nela as determinações essenciais da integridade da vida (na medida em que podem se encontrar em geral numa moldura determinada) expressam-se em sua verdadeira essencialidade, em sua justa proporcionalidade, em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais. (LUKÁCS, 1970: 248)

Este caráter particular da reportagem se manifesta de tal maneira que a dialética entre necessidade e contingência se encontra encarnado no típico. O típico não elimina o contingente, pelo contrário, revela-o completamente imbricado na necessidade. Neste sentido, a reportagem reconstrói a oscilação entre a singularidade e a particularidade do mundo refletido. Ela oferece completa concreticidade aos tipos puros que nela figuram por meio de personagens cuja caracterização singular é impossível de ser separada de sua essência típica. Na reportagem, cada personagem deve causar a impressão de que existe, também, no mundo da vida. Contudo, sua existência depende somente das relações recíprocas que mantém com as outras personagens, determinadas pela posição que ocupa na hierarquia de tipos. Lukács sublinha que a organização e subordinação de tipos se constitui como um critério de composição da narrativa que responde pela evocação de um mundo particular

no qual, por um lado, as figuras, destinos e situações singulares possuem uma evidência sensível independente e autônoma, enquanto, por outro, sua concreta totalidade se compõe num completo mundo particular, no qual todos estes momentos singulares tem apenas a função de dar vida – reforçando-se e integrando-se reciprocamente – a este novo conjunto. (LUKÁCS, 1970: 258)

Na reportagem não existe uma personagem típica isolada, tampouco, uma personagem que reúna em si todas as características de um tipo puro. Por isso, nela, as personagens se completam uma às outras, por meio de suas semelhanças e diferenças, pelo contraste que se estabelece entre os destinos de cada uma delas. Neste sentido, o reconhecimento de Joe Sacco como um jornalista típico depende de sua inserção em uma hierarquia de jornalistas. Somente, assim, ocupando uma posição no mundo dos jornalistas (TRAVANCAS, 1993), ele poderá ser reconhecido como tal.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste estudo, sugeri que a principal diferença entre as histórias em quadrinhos de jornalistas como, Tintim, Clark Kent e Ernie Pike, e as reportagens em quadrinhos de Joe Sacco repousa sobre a maneira como os postos narrativos são ocupados. Nos quadrinhos de jornalistas, estes profissionais ora aparecem como personagens, ora como narradores. Ao passo que nas hogaquês jornalísticas que aqui abordamos, estes dois papéis e o de autor são desempenhados pelo mesmo sujeito, o repórter. Assim, apoiando-me sobre esta diferença, que, a princípio, era, para mim, apenas uma intuição, iniciei este exercício de apreensão do jornalismo em quadrinhos.

Antes, porém, propus recuperar as relações que a história em quadrinhos e o jornalismo mantém desde a segunda metade do século XIX, quando as primeiras narrativas gráfico sequenciais foram publicadas nas páginas dos jornais. A princípio, a imprensa oferecia apenas o suporte sobre o qual as hogaquês eram impressas. Porém, à medida que estas trocas se tornavam mais intensas, aumentava o fascínio que o campo jornalístico exercia sobre os quadrinhos. Assim, em 1929, nasceu, na Bélgica, a personagem *Tintim*, repórter do *Petit Vingtième*, suplemento juvenil do jornal *Le Vingtième Siècle*. As aventuras do correspondente internacional borraram as fronteiras entre os dois meios de expressão: apesar de não apresentarem o estatuto jornalístico, as primeiras histórias do jornalista belga se organizavam ao redor do desempenho de suas atividades profissionais e eram publicadas no mesmo jornal para o qual ele trabalhava.

Nos Estados Unidos, a história em quadrinhos foi publicada em jornais até o final da década de 1920, quando foram editadas as primeiras revistas em quadrinhos. O novo formato editorial gerou uma demanda por novas personagens. Assim, em 1939, foi criado o Super-Homem, cujas histórias foram responsáveis pela inversão das relações entre a história em quadrinhos e o jornalismo. Se até a criação do “Homem de Aço” eram os heróis dos quadrinhos que viviam suas aventuras nas páginas dos jornais, a partir da publicação da primeira edição da *Action Comics* os jornalistas passaram a desempenhar suas atividades profissionais

nas páginas dos *comic books*.

Após a II Guerra Mundial observou-se um certo declínio dos *comics*. O sentimento negativo deixado pelo conflito fez com que muitos leitores rejeitassem as séries norte-americanas em razão da militarização de seus heróis. Na Europa e na América Latina novas personagens foram criadas com base numa crítica aos aventureiros *made in USA*. Assim, nasceu, na Argentina, o correspondente de guerra *Ernie Pike*. Como jornalista, ele não participava das ocorrências que narrava, ele era apenas um observador. As histórias contadas por Pike não eram narrativas épicas nas quais os alemães e japoneses eram os vilões e os americanos e ingleses os heróis. Pelo contrário, nelas a guerra era a vilã e os homens as vítimas. Não havia heróis em seus relatos porque na guerra não há heróis, apenas vítimas.

A militarização dos aventureiros norte-americanos se estendeu pelas guerras da Coreia e do Vietnã. Contudo, durante a década de 1960, emergiu um novo modo de fazer história em quadrinhos, o *comix underground*, responsável por uma outra concepção de personagem. Esta escola foi responsável por reinventar a história dos *comics*, promovendo o resgate de diversos artistas que haviam sido esquecidos. Com base na promoção do homem comum à condição de protagonista, esta corrente estabeleceu um contraponto à indústria de quadrinhos cuja produção, na época, era dominada por super-heróis. Aos poucos, os artistas desta corrente começaram a narrar suas próprias vivências, estabelecendo, assim, uma tradição de histórias autobiográficas.

Na década de 1990, uma nova geração de quadrinistas deu continuidade à tradição autobiográfica iniciada pela escola *underground*. Entre estes cronistas está Joe Sacco cuja obra se destaca em razão de sua reivindicação do estatuto jornalístico. No final do segundo ensaio, nós vimos, com Philippe Lejeune (2008), que a autobiografia não se funda sobre uma relação de semelhança entre o texto e a vida do autor, mas sobre uma relação de identidade entre os sujeitos que ocupam os postos de personagem, narrador e autor. Com isto, o que antes era somente uma intuição, a maneira como o repórter ocupa os postos narrativos em suas histórias em quadrinhos, revela-se como um pertinente ponto de abordagem do jornalismo em quadrinhos.

Contudo, esta hipótese apresentava um problema, pois, se ela servia para

distinguir a história em quadrinhos jornalística dos quadrinhos de jornalista, não servia, no entanto, para diferenciá-la das hagaquês autobiográficas. Porém, na obra do repórter, observo que um elemento a destaca das demais obras que compõem a tradição do quadrinho autobiográfico: ele constrói seu “eu” por meio de sua inserção em uma comunidade profissional que se define pelo conjunto de valores éticos e de normas técnicas que orientam seus integrantes no desempenho de suas atividades. Neste sentido, parece-me que a diferença entre as HQs de Sacco e a dos demais quadrinistas da nova geração *underground* repousa sobre sua afirmação de sua identidade jornalística.

Posto que a autobiografia se estabelece e se expressa por meio da ocupação dos postos de autor, narrador e personagem por um único sujeito, a reivindicação de Joe Sacco do estatuto jornalístico para suas histórias em quadrinhos deve se apoiar sobre sua afirmação de sua identidade jornalística em cada um destes postos narrativos. Assim, com base nesta suspeita tentei me aproximar das reportagens em quadrinhos do repórter e refletir sobre o modo de ser destas narrativas.

Para nós leitores, o autor é alguém que nos acompanha durante a leitura. A princípio, Joe Sacco era apenas um nome impresso na capa de seus livros reportagem em quadrinhos. Porém, a medida que avançávamos pelas histórias, ele ia adquirindo uma fisionomia e um caráter que nos auxiliavam na construção de uma imagem de autor sobre a qual baseamos nossa atividade interpretativa. Com Michel Foucault (2006) observamos que o autor desempenha uma função classificativa: ele reúne um conjunto de textos sob seu nome e aponta para o modo de ser deles.

Nas reportagens de Sacco, as características que integram a função autor parecem apontar para a afirmação de uma visão romântica do jornalismo (SOLOSKI, 1999). Assim, a *propriedade* remete a uma concepção do jornalista como uma espécie herói que se arrisca na arena dos acontecimentos para coletar as informações que irá levar até o leitor; já, a *modelização* indica uma construção do autor destas reportagens como um jornalista comprometido com sua profissão e que se opõe ao desempenho burocratizado desta atividade; a *variabilidade*, por sua vez, destaca que o reconhecimento do quadrinista pela comunidade jornalística se apoia sobre sua adoção das rotinas produtivas prescritas no princípio da objetividade; por fim, a *alteridade* designa uma visão do repórter como uma testemunha dos acontecimentos.

À medida que assina suas reportagens, Sacco reivindica sobre elas uma autoridade que se baseia sobre sua condição de testemunha dos acontecimentos narrados nelas. O testemunho é uma declaração certificada pela afirmação da presença do repórter na arena dos acontecimentos. Neste sentido, a condição de testemunha é concedida ao jornalista pelo leitor que acredita em sua afirmação de “ter estado lá”. Por isto, o sucesso desta reivindicação depende da adoção de mecanismos de construção da credibilidade do autor.

A condição de testemunha repousa sobre uma promessa que responde pelo estabelecimento de um acordo entre autor e leitor: o primeiro deve declarar sua identidade, narrar o que sabe e expor as circunstâncias nas quais tomou conhecimento daquilo que conta; e o segundo, por sua vez, deve ouvir o que o outro diz e avaliar suas afirmações de acordo com as razões em que elas se baseiam. Em cada volume da série *Palestina*, as reportagens são antecedidas por introduções nas quais Sacco se identifica e explica porque sabe aquilo que irá relatar. Assim, além de se afirmar como autor, ele também constrói seu lugar como narrador e personagem destas narrativas.

O narrador é o protagonista da comunicação narrativa. Seu estatuto é o daquele que sabe e que por meio da história que conta transmite este saber a alguém que não o possui. Desta maneira, os diferentes tipos de narradores se distinguem pela natureza do saber que possuem e pela maneira como contam suas histórias. Em *Palestina*, nós identificamos três tipos de contadores de histórias: aqueles que tecem histórias com os saberes da tradição, aqueles que produzem informações por meio da mobilização de um aparelho de reprodução técnica e aqueles que tecem histórias com a relação que eles estabelecem com os outros por meio do olhar que lançam sobre eles.

Nas salas palestinas, velhos, adultos, jovens e crianças se reúnem ao redor do braseiro para tomar chá. Nestes círculos de chá, os velhos contam histórias sobre o tempo em que a Palestina era livre; os adultos celebram as ações dos heróis da luta pela libertação de seu país; os jovens relatam o último confronto que tiveram com os soldados; e as crianças apenas escutam. Por meio destas narrativas a tradição palestina é transmitida de geração para geração, assegurando, assim, a formação das competências por meio das quais esta comunidade se relaciona com o mundo em que vivem.

Embora Sacco se sinta à vontade entre estes palestinos, ele pertence a outra família de narradores. Ele não é um narrador da tradição que conta histórias que se prolongam ao longo de diversas gerações. Pelo contrário, ele é um jornalista cujos relatos informam sobre o que aconteceu a alguém em tal hora e lugar. Diferente da narrativa tradicional que é tecida com o material que o narrador retira de sua própria substância vivida, a informação é produzida por meio da submissão do acontecimento a um aparelho de reprodução técnica, o fato, que, neutralizando sua existência única, permite a sua comunicação.

No entanto, a maneira como Sacco tece suas narrativas se distingue desta concepção burocratizada do jornalismo. Comprometido com o *ethos* jornalístico, o repórter assume outra atitude diante daquilo que acontece ao seu redor: pautada sobre a relação que ele e suas fontes estabelecem por meio do olhar que ele lança sobre elas. Com isto, abrindo-se aos convites do outro, o jornalista tece, junto com ele, a história que se estabelece por meio do olhar jornalístico. Deste modo, em suas reportagens em quadrinhos, Sacco nos oferece sua própria visão do cotidiano palestino. Uma visão que se abre para nós, leitores, a medida que nos identificamos com o olhar que ele lançou sobre esta realidade.

As personagens são seres da narrativa, isto é, que existem apenas no mundo narrado. Porém, o jornalismo, como uma narrativa de fatos reais, constrói suas personagens com base em pessoas. Posto que o princípio que regula o aproveitamento do mundo da vida numa história é o da transformação, as personagens não são idênticas à seus modelos. Elas conservam semelhanças e diferenças em relação a eles e é, justamente, sobre o equilíbrio entre umas e outras que repousa a verossimilhança. Disto decorre que o verossímil não depende da adesão da narrativa ao mundo da vida, mas de sua organização interna.

A exigência de simplificação imposta pela economia da narrativa exige a construção de personagens pouco individualizadas, definidas apenas pela sua inserção em uma esfera de ações. Com isto, os jornalistas, quando são transformados em personagens de suas reportagens, são apresentados sob uma única face: aquela do desempenho de sua atividade profissional. Desta maneira, o repórter é apresentado somente enquanto realiza o trabalho de investigação. Isto porque este trabalho encerra as principais ações da esfera definida pelo jornalismo.

Em razão da redução das personagens a alguns aspectos selecionados do mundo da vida, elas alcançam uma validade universal que permite que nós, leitores, nos reconheçamos nelas e, assim, vivamos experiências fortes. Umberto Eco (2006) ressalta que esta relação de reconhecimento é definida pela tipicidade. O típico emerge naquelas narrativas em que os laços que ligam as personagens ao mundo narrado são de necessidade. Isto é, quando a narrativa é regida pelas leis da verossimilhança que responde pela depuração da casualidade do mundo da vida e revelando sua causalidade por meio da narrativa.

Posto que a reportagem narra as ações de pessoas, ela deve fazer emergir o típico nelas. Porém, uma única personagem não é capaz de esgotar um tipo. Por isto, é necessário um conjunto delas que formando uma hierarquia construa um recorte da realidade, no qual cada uma delas é definida pela posição que ocupa. Por isto, Sacco não é o único jornalista que figura em sua série de reportagens. Pois, para afirmar sua identidade de repórter é necessário que ele ocupe uma posição no mundo dos jornalistas.

Por meio da articulação dos postos de autor, narrador e personagem, Sacco transformou suas reportagens em documentos autobiográficos. Deste modo, ele se tornou o critério segundo o qual a legitimação estatuto jornalístico de suas histórias em quadrinhos deveria ser avaliado. Assim, por meio de sua afirmação de sua identidade jornalística, ele promoveu a legitimação de suas reportagens em quadrinhos e ao fazê-lo ele promoveu um resgate de um visão romântica desta profissão, ao mesmo tempo em que teceu uma crítica ao jornalismo praticado nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Ângelo. Caricatura do Imperador Dom Pedro II. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 450, 1887. Disponível em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Pedro_II_angelo_agostini.jpg> Acesso em 16 ago. 2010.

ARBEX, José. Prefácio. In: SACCO, Joe. **Palestina: uma nação ocupada**. 3. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. Vii-xi.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAGGE, Peter. *et al.* **Comic Book: o novo quadrinho norte americano**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

BARTHES, Roland. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, 19-62.

BARBOSA, Alexandre. *et al.* **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Crítica e verdade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Escritores e Escreventes. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 31-39.

_____. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Escrever, verbo intransitivo?. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 13-25.

_____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

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

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN,

Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERCLAZ, Ana Paula. A Memória Visual dos Quadrinhos de Lichtenstein na Arte Pop. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (org.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008, v. 2.

BRAGA, Flávio; PATATI, Carlos. **Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BRASIL. **Código de Processo Penal**: Decreto-Lei nº 3689, de 03 de outubro de 1941. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 13 de outubro de 2010. Disponível em <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/decreto-lei/del3689.htm>> Acesso em 18 ago. 2010.

BREED, Warren. Controlo social na redacção: uma análise funcional. TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999, 152-166.

BUSIEK, Kurt; ROSS, Alex. **Marvels**. Edição de 10º aniversário. São Paulo: Panini, 2005.

CAGNIN, Antônio. 130 anos do Diabo Coxo: o primeiro periódico ilustrado de São Paulo. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 27-31, set. 1994. Disponível em <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/article/view/4224/3956>> Acesso em 16 ago. 2010.

_____. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CAMPOS, Maria de Fátima; LOMBOGLIA, Ruth. HQ: uma manifestação de arte. In: LUYTEN, Sônia (org.). **História em quadrinhos: leitura crítica**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.

CAMPOS, Rogério. Alter América, Alter Heros. In: CRUMB, Robert. *et al.* **Zap Comix**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 51-80.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica a narrativa**

quadrinizada. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

CRUMB, Robert. *et al.* **Zap Comix**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

_____; PEKAR, Harvey. **Bob & Harv: dois anti-heróis americanos**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

DEWEY, John. **Art as experience**. New York (US): Perigee, 2005.

_____. Having an experience. In: DEWEY, John. **Art as experience**. New York (US): Perigee, 2005, p. 36-60.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. Leitura de "Steve Canyon". In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 129-179.

_____. O uso prático da personagem. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 209-238.

_____. O mito do Superman. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, 239-279.

_____. O mundo de Minduim. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 281-291.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. 9.ed. São Paulo: Persectiva, 2005.

_____. Enredo e casualidade. In: ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. 9.ed. São Paulo: Persectiva, 2005, p. 179-201.

_____. **Lector un Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2.ed. São Paulo: Persectiva, 2004.

_____. O leitor-modelo. In: ECO, Umberto. **Lector un Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2.ed. São Paulo: Persectiva, 2004, 35-49.

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

_____. **Graphic Storytelling and visual narrative**. Florida (US): Poorhouse, 2004.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERNANDES, Ronaldo. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOSTER, Harold. **Prince Valiant: in the days of King Arthur**. New York (US): King Features Syndicate, 1963. Disponível em <<http://www.collectingfool.com/published/fosterh-princevaliant19630310.jpg>> Acesso em 17 ago. 2010.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3.ed. Rio de Janeiro: NAU, 2008.

_____. **O que é um autor**. Lisboa (PT): Vega, 2006.

FRANCO, Edgar. **Hqtrônicas: do suporte papel à rede Internet**. São Paulo: Annablume, 2004.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. **La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques <<comics>> d'expression française**. [s.l.] (FR): Hachette, 1972.

FURLAN, Cleide. HQ e os "syndicates" norte-americanos. In: LUYTEN, Sônia (org.). **História em quadrinhos: leitura crítica**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985, p. 29-34.

GAIARSA, José. Desde a pré-história até McLuhan. In: MOYA, Álvaro (org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 115-120.

GARCÍA, Fernando. Del; BANG! al; CRACK!. In: OESTERHELD, Héctor. **Ernie Pike: cuatro décadas**. Buenos Aires (AR): Doeditores, 2007.

GASCA, Luis; GUBERN, Román. **El discurso del comic**. 4. ed. Madrid (ES): Cátedra, 2001.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GOMES, Ivan Lima. Enquadrando o passado: a revista em quadrinhos *Pererê* (1960-1964) e seu olhar sobre a história. **História, imagem e narrativas**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 1-25, out. 2009. Disponível em <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao9outubro2009/04-perere.pdf>> Acesso em 17 ago. 2010.

GROENSTEEN, Thierry. **La bande dessinée: une littérature graphique**. Toulouse (FR): Milan, 2005.

GUBERN, Román. **Literatura da imagem**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. Fundamentos lingüísticos teóricos. In: HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, 1-37.

HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Mississippi (US): University Press, 2009.

JANSON, Klaus. **Guia Oficial DC Comics: Desenhos**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.

KANNO, Maurício. **Jornalismo nas histórias de super-heróis: os quadrinhos de Clark Kent e Peter Parker**. 2006. 156 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LAGO, Cláudia. Ethos romântico jornalístico e cinema. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 5, 2007, Sergipe. **Anais**. Sergipe: SBPJor, 2007. Online. Disponível em <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjor/arquivos/coordenada_1_.claudia_lago.pdf> Acesso em 26 ago. 2010.

VALLE, Flávio. Fragmentos do Real: o realismo no jornalismo em quadrinhos. In: COLÓQUIO EM IMAGEM E SOCIABILIDADE - Comunicação Midiática: instituições, valores e cultura, 1, 2008, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: GRIS, 2008. CD-ROM.

LAURINDO, Roseméri. **Jornalismo em três dimensões (singular, particular e universal): autor-jornalista e autor-marca**. Blumenau, SC: Edifurb, 2008.

LEAL, Bruno. Do testemunho à leitura: reflexões sobre o narrador jornalístico, hoje. **Biblioteca online de ciências da comunicação**, Covilhã, PT, 2003. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/leal-bruno-narrador-jornalismo.pdf>> Acesso em 18 ago. 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 13-47.

_____. O pacto autobiográfico (BIS). In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 48-69.

_____. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 70-85.

_____. Autobiografia e ficção. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 103-109.

_____. Olhar um autorretrato. In: LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, 237-250.

LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. O particular como categoria central da estética. In: LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 147-166.

_____. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. LUKÁCS, Georg. **Introdução à uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 167-277.

LUYTEN, Sônia (org.). **História em quadrinhos: leitura crítica**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Pragmática do saber narrativo. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 35-43.

MCCLOUD, Scott. **Desenhando Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

_____. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2006.

_____. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MOUILLAUD, Maurice. A informação ou a parte da sombra. In: PORTO, Sérgio (org.). **O jornal: da forma ao sentido**. 2. ed. Brasília, DF: Editora UNB, 2002, p. 37-47.

_____. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: PORTO, Sérgio (org.). **O jornal: da forma ao sentido**. 2. ed. Brasília, DF: Editora UNB, 2002, 49-83.

MOURA, Maria Betânia. **Os nós da teia: desatando estratégias de faticidade jornalística**. São Paulo: Annablume, 2006.

MOYA, Álvaro. **História da história em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MOYA, Álvaro (org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Era uma vez um menino amarelo. In: MOYA, Álvaro (org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 15-96.

_____; Oliveira, Reinaldo. História (dos quadrinhos) no Brasil. In: MOYA, Álvaro (org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 197-236.

O'NEIL, Dennis. **Guia Oficial DC Comics: Roteiros**. São Paulo: Opera Graphica, 2005.

OESTERHELD, Héctor. **Ernie Pike: cuatro décadas**. Buenos Aires (AR): Doeditores, 2007.

_____; PRATT, Hugo. Ernie Pike: un blando. **Libro de Hierro**, Buenos Aires (AR), n. 5, p. 94-98, ago. 1961. Disponível em http://1.bp.blogspot.com/_U7DOeyRubF8/SxAlt97vUdI/AAAAAAAAAEhI/_0M1rVU_nas/s1600/pratt+ep-un+blando001.jpg> Acesso em 17 ago. 2010.

OUTCAULT, Richard. A hot political convention in Hogan's Alley. **New York World**, jul. 1896. Disponível em <http://cartoons.osu.edu/yellowkid/1896/july/1896-07-12.jpg>> Acesso em 16 ago. 2010.

PARK, Robert. A história natural do jornal. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (org.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 33-50, v. 2.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (org.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 51-70, v. 2.

PELLERIN, Jean Charles. **Le Monde Renverse**. Litografia. Epinal (FR): Imagerie d'Epinal, 1844. Disponível em http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0470/m500202_07-517487_1.jpg> Acesso em 16 ago. 2010.

PORTO, Sérgio (org.). **O jornal: da forma ao sentido**. 2. ed. Brasília, DF: Editora UNB, 2002.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. São Paulo: Loyola, 1994.

RAYMOND, Alex. **Flash Gordon**. New York (US): King Features Syndicate, 1937. Disponível em http://bp1.blogger.com/_MPrROENlozA/RoesBdk3z4I/AAAAAAAAARw/I0AC0MVq1vo/s1600-h/19370124.jpg> Acesso em 16 ago. 2010.

RESENDE, F. A. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador jornalista. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14, 2005, Niterói. Anais. Brasília, DF: Compós, 2005. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_846.pdf> Acesso em 18 ago. 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9-49.

SACCO, Joe. Unwanted. **Guardian.co.uk**, England and Wales (UK), 17 jul. 2010. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/world/interactive/2010/jul/17/joe-sacco-unwanted-immigrants>> Acesso em 17 ago. 2010.

_____. **Footnotes in Gaza**. New York: Metropolitan Books, 2009.

_____. Desce! Sobe! **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 2007. +mais!. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1908200701.htm>> Acesso em 17 ago. 2010

_____. Down! Up! You're in the Iraqi army now. **Harper's Magazine**, New York (US), apr. 2007. Disponível em <<http://www.harpers.org/archive/2007/04/0081476>>

_____. Trauma on loan. **Guardian.co.uk**, England and Wales (UK), 20 jan. 2006b. Disponível em <<http://image.guardian.co.uk/sys-files/Guardian/documents/2006/01/20/fullsacco1.pdf>> Acesso em 17 ago. 2010.

_____. **Derrotista**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006a.

_____. Complacency kills. **Guardian.co.uk**, England and Wales (UK), 25 feb. 2005e. Disponível em <<http://image.guardian.co.uk/sys-files/Guardian/documents/2005/02/25/sacco1.pdf>> Acesso em 17 ago. 2010.

_____. **War's End: Profiles from Bosnia, 1995-96**. Quebec (CA): Drawn & Quarterly, 2005d.

_____. Soba. In: SACCO, Joe. **War's End: Profiles from Bosnia, 1995-96**. Quebec (CA): Drawn & Quarterly, 2005d, p.1-41.

_____. Christmas with Karadzic, In: SACCO, Joe. **War's End: Profiles from Bosnia, 1995-96**. Quebec (CA): Drawn & Quarterly, 2005d, p.45-65.

_____. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005c.

_____. **Área de segurança Gorazde: a guerra na Bósnia Oriental**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005b.

_____. **Palestina: na Faixa de Gaza**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005a.

_____. **Palestina: uma nação ocupada**. 3. ed. São Paulo: Conrad Ediora do Brasil, 2004.

_____. Natal com Karadzic. In: BAGGE, Peter. *et al.* **Comic Book: o novo quadrinho norte americano**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999, p. 93-113.

SAID, Edward. Homenagem a Joe Sacco. In: SACCO, Joe. **Palestina: na Faixa de Gaza**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005a, vii-xii.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra:**

ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SENRA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SOLOSKI, John. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999, 91-100.

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

SRBEK, Wellington. **Um mundo em quadrinhos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: BARTHES, Roland. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 218-264.

_____. **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Análise estrutural da narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 79-89.

_____. Os Homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 119-133.

_____. A gramática da narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 135-146.

TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999.

TRAVANCAS, Isabel. **O mundo dos jornalistas**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1993.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999, 74-90.

_____. Contando 'estórias'. TRAQUINA, Nelson (org). **Jornalismo: questões, teorias e <<estórias>>**. 2. ed. Lisboa (PT): Vega, 1999, 258-262.

VALLE, Flávio. Fragmentos do Real: o realismo no jornalismo em quadrinhos. In: COLÓQUIO EM IMAGEM E SOCIABILIDADE - Comunicação Midiática: instituições, valores e cultura, 1, 2008, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: GRIS, 2008. CD-ROM.

VALLE, Flávio. . **Quadro a quadro: reflexões sobre o jornalismo em quadrinhos**. 2007. 95 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: BARBOSA, Alexandre. *et al.* **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 31-64.

WERTHAM, Fredric. Excerpt of Seduction of the innocent. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Mississippi (US): University Press, 2009, p. 53-57.

WITEK, Joseph. The arrow and the grid. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Mississippi (US): University Press, 2009, p. 149-156.

ZELIZER, Barbie. Os jornalistas enquanto comunidade interpretativa. **Comunicação e linguagens**, Lisboa (PT), 27, p. 33-61, fev. 2000.