



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO**

JORNALISMO EM HQ
A narrativa de Joe Sacco na Guerra da Bósnia

Djenane Arraes Moreira

**Brasília
2017**

JORNALISMO EM HQ
A narrativa de Joe Sacco na Guerra da Bósnia

Djenane Arraes Moreira

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção de Grau Mestre em Comunicação – Linha de Jornalismo e Sociedade – sob orientação da Prof. Dra. Maria Jandyra Cavalcanti Cunha.

Brasília
2017

Djenane Arraes Moreira

JORNALISMO EM HQ
A narrativa de Joe Sacco na Guerra da Bósnia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção de Grau Mestre em Comunicação – Linha de Jornalismo e Sociedade – sob orientação da Prof. Dra. Maria Jandyra Cavalcanti Cunha.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Maria Jandyra Cavalcanti Cunha (Presidente - FAC/UnB)

Prof. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes (Avaliadora - IL/UnB)

Prof. Dr. Paulo Roberto Assis Paniago (Avaliador - FAC/UnB)

Prof. Dra. Célia Ladeira Mota (Suplente - FAC/UnB)

Brasília
2017

Para Terezinha.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Terezinha, por ser a minha melhor amiga e esteio. É o meu anjo-da-guarda encarnado. É a essa mulher extraordinária que devo a minha formação como ser humano e cidadã.

Também agradeço ao meu pai, Djalma, e aos meus irmãos, Ricardo e Cintya, por serem referências positivas em minha vida. Agradeço, a Deus, ao Cristo e a toda a espiritualidade amiga e protetora.

O meu muito obrigada a minha orientadora, Maria Jandyra, por ter acreditado nesta pesquisa mesmo quando eu mesma não sabia o que fazer com o tema. Ela enxergou meu potencial quando eu nem pensava ser capaz de encarar tal desafio acadêmico.

O meu muito obrigada a professora Elen Cristina Geraldês. É imensurável a gentileza e a atenção com que ela lida com os alunos que batem à sua porta procurando uma orientação ou mesmo uma palavra amiga. Agradeço também aos professores do PPG – FAC, que foram sempre muito solícitos quando procurados. Um especial abraço às professoras Liliane Machado e Thais de Mendonça Jorge.

Agradeço também aos meus colegas da PPG - FAC pelas trocas de experiência, bate-papos informais e contribuições acadêmicas. Um abraço todo especial a Juliana Bulhões, que dispôs do tempo dela para ler este trabalho e contribuir com análises contundentes que visavam sempre a melhora da qualidade desta pesquisa. Ju, você é massa!

Por último, deixo o meu abraço aos funcionários da PPG – FAC.

*“Mais de mil soldados pra guilhotinar
Os mais de 1.000 errados
Que estão do outro lado pra lutar*

*Este é o lado certo
Deus vai ajudar
Não queira estar por perto
Na hora que o massacre começar”
John Ulhoa*

RESUMO
JORNALISMO EM HQ
A narrativa de Joe Sacco na Guerra da Bósnia

Esta dissertação nasce da pergunta ‘Como a narrativa em quadrinhos contribui com o jornalismo?’ Traçamos como objetivo investigar as contribuições, inovações, vantagens e desvantagens do uso da narrativa em quadrinhos dentro do jornalismo. Esta pesquisa busca analisar, na história dos meios de comunicação, os indícios que aproximam os quadrinhos do jornalismo, e fazer um estudo sobre os fundamentos da reportagem e identificar, nos livros-reportagens de Joe Sacco, como ele os aplicou. Por último, nossos esforços visam investigar a construção da reportagem dentro da estrutura narrativa dos quadrinhos, destacando as técnicas e temas que formam seu conjunto. Para responder à questão de pesquisa, são utilizados como *corpus* os três livros-reportagens em quadrinhos sobre a Guerra da Bósnia (1992 – 1995) produzidos pelo jornalista maltês Joe Sacco. As obras foram lançadas entre 2000 e 2005 e, reunidas, preenchem 397 páginas que resgatam diversos episódios da guerra, principalmente sob a ótica da população civil das cidades de Gorazde e de Sarajevo. A pesquisa está amparada em procedimentos de análise da narrativa e hermenêutica sugeridos, respectivamente, pelos autores Luiz Gonzaga Motta e John B. Thompson. Entendemos que a sistematização de uma reportagem na narrativa em quadrinhos foi uma das maiores contribuições de Joe Sacco para o jornalismo. O autor é beneficiado pela bagagem histórica e faz uso dos princípios da reportagem e da construção da narrativa em HQ para presentear o jornalismo com um novo campo de possibilidades para a prática da profissão.

Palavras-Chave: Jornalismo em quadrinhos, Narrativa, Joe Sacco, Guerra da Bósnia

ABSTRACT
COMIC JOURNALISM
Joe Sacco's narrative in the Bosnian War

This dissertation arises from the question 'How does comics narrative contributes to journalism?' We aim to investigate the contributions, innovations, advantages and disadvantages of using comics in journalism. This research seeks to analyze, in the history of the media, the signs that approach the comics and the journalism, and to make a study of the fundamentals of the News report and to identify how Joe Sacco applied them in his books. Finally, our efforts are aimed at investigating the construction of the story within the narrative structure of the comics, highlighting the techniques and themes that make up the whole. To answer the research question, we used as *corpus* the three books about the Bosnian War (1992-1995) produced by the Maltese journalist Joe Sacco. The works were released between 2000 and 2005 and, together, complete 397 pages that rescue several episodes of the war, mainly from the perspective of the civil population of the cities of Gorazde and Sarajevo. The research is supported by procedures of analysis of the narrative and hermeneutics suggested, respectively, by the authors Luiz Gonzaga Motta and John B. Thompson. We understand that the systematization of a story in the comic strip was one of Joe Sacco's greatest contributions to journalism. The author benefits from historical baggage and makes use of the principles of News reporting and the construction of the narrative in HQ to present journalism with a new field of possibilities for practicing the profession.

Keywords: Comics journalism, Narrative, Joe Sacco, Bosnian war

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – CONROY, 2009, p. 65.
- Figura 2 – Folha de S. Paulo, 16/01/2015.
- Figura 3 – SACCO, 2006, p. 182.
- Figura 4 – SACCO, 2005, p. 14 e 15.
- Figura 5 – SACCO, 2011, p. xxxiii.
- Figura 6 – SACCO, 2005c, p. 45.
- Figura 7 – SACCO, 2005, p. 141.
- Figura 8 – SACCO, 2005, p.128.
- Figura 9 – SACCO, 2005, p. 208 e 209.
- Figura 10 – SACCO, 2011, p. xxxiii.
- Figura 11 – Arquivo pessoal de Cavalcanti-Cunha, out/2015.
- Figura 12 – SACCO, 2005b, p. 1.
- Figura 13 – *Blog O Poderoso Resumão*. Post do dia 21/09/2016.
- Figura 14 – SACCO, 2005, p. 38.
- Figura 15 – SACCO, 2005c, p. 1.
- Figura 16 – SACCO, 2005, p 145.
- Figura 17 – SACCO, 2005b, p. 94 e 95.
- Figura 18 – SACCO, 2005c, p.49.
- Figura 19 – Arquivo pessoal de Djenane Arraes, jan/2016.
- Figura 20 – SACCO, 2005c, p. 14.
- Figura 21 – SACCO, 2005b, p. 9.
- Figura 22 – SACCO, 2005, p. 119.
- Figura 23 – SACCO, 2005c, p.47.
- Figura 24 – SACCO, 2005b, p. 73.
- Figura 25 – SACCO, 2005b, p. 15.
- Figura 26 – SACCO, 2005c, p. 22.
- Figura 27 – SACCO, 2005, p. 83.
- Figura 28 – SACCO, 2005, p. 140 e 141.
- Figura 29 – SACCO, 2005, p. 174.
- Figura 30 – SACCO, 2005, p. 211.
- Figura 31 – SACCO, 2005c, p. 35.

GLOSSÁRIO

Veja aqui alguns termos encontrados com frequência no texto:

Balão – estrutura que abriga as falas e os diálogos dos personagens. Dependendo de seu formato pode expressar pensamentos ou o estado emocional da personagem.

Box – também chamado de legenda ou de caixa de narração, é o espaço que abriga o narrador.

Charge – ilustração satírica que tem função de emitir uma opinião.

HQ – sigla para história em quadrinhos.

Layout – Plano da diagramação da página.

Linhas de ação e de expressão – são metáforas visuais que servem para expressar sentimento, estado emocional da personagem, movimento e sinestesia na cena.

Mangá – Quadrinhos japoneses.

Quadro – é a unidade mínima da história em quadrinhos.

Requadro – a borda ou a moldura que delimita a cena.

Sarjeta – espaço entre dois quadros em que acontece um lapso de tempo.

Tiras – também chamadas de tirinhas, é o segmento de HQ, geralmente com três ou quatro quadrinhos apresentado, na maior parte das vezes, numa faixa horizontal. Costuma(va) circular em jornais e revistas.

SUMÁRIO

Apresentação	3
Introdução	6
CAPÍTULO 1 - Diretrizes e Fundamentos	12
Pergunta de pesquisa e objetivos.....	12
<i>Corpus</i>	12
Joe Sacco.....	14
Metodologias aplicadas na análise	16
Fundamentos teóricos.....	18
Narrativas visuais	21
Narrativa visual estática: a HQ	23
Narrativa jornalística.....	25
Jornalismo de guerra	26
CAPÍTULO 2 - Quadrinhos, guerra e jornalismo	30
Origem europeia.....	30
A popularização dos quadrinhos nos Estados Unidos.....	34
Dos jornais aos gibis	37
Quadrinhos de guerra	45
Jornalismo em quadrinhos.....	50
Legitimidade do jornalismo em quadrinhos.....	56
CAPÍTULO 3 - A reportagem em quadrinhos	60
Motivações	62
Métodos.....	73
A questão da objetividade	74
A questão dos procedimentos metodológicos	77
Procedimentos usados por Joe Sacco	80
Não acrescente, não engane.....	84
Fontes	86
Originalidade e humildade	89
CAPÍTULO 4 - Narrativa em quadrinhos	91
Narrativa em quadros	91
Imagem.....	97
Planos visuais e <i>layout</i>	102
O texto no quadro.....	107
O enredo.....	108
O narrador e as vozes de poder na narrativa	114

O segundo narrador	117
O terceiro narrador	119
Principais personagens	121
Edin Culov	122
Soba.....	124
Neven	126
Joe Sacco.....	128
CAPÍTULO 5 - Recorrências temáticas.....	130
O ódio.....	130
Chetnik.....	136
Ódio de quem não tem ódio	137
A questão das mulheres	137
Quero um Levi's legítimo	142
A fuga.....	147
A política.....	150
A política e as milícias	154
A política e Gorazde.....	156
Ajuda internacional	160
Dayton, finalmente.....	165
Considerações finais.....	169
Referências Bibliográficas	173
Anexo.....	180

APRESENTAÇÃO

Era leitora de Joe Sacco há algum tempo quando, em 2009, fui aluna especial no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB), na disciplina de Narrativas de Guerra, ministrada pela professora Maria Jandyra Cavalcanti Cunha. A familiaridade com a linguagem dos quadrinhos vinha de anos, pois, como boa parte dos brasileiros de minha geração, fui alfabetizada lendo a *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa. Além de ser uma colecionadora de gibis do autor, era fascinada também pelos super-heróis, em especial pelos mutantes da editora Marvel (os *X-Men*). Quadrinhos era, na maior parte das vezes, diversão. Essa visão mudou quando fui aluna na disciplina ministrada pela professora Maria Jandyra. Foi quando entendi que era possível iniciar uma carreira acadêmica realizando pesquisas sobre a chamada nona arte.

Conheço as obras de Joe Sacco desde 2007. O primeiro livro do autor que comprei foi *Uma História de Sarajevo*. Nessa mesma época, comecei a formar uma biblioteca de novelas gráficas de ficção e não-ficção, pois era o tipo de leitura alternativa que me agradava àquele momento. Outra razão era o meu trabalho como jornalista cultural, especializada em seu braço mais pop. Ter conhecimentos com obras dessa natureza era desejável profissionalmente. Autores como Joe Sacco, Art Spiegelman e Marjane Satapri passaram a não apenas serem familiares, como também apreciados. Sou fã deles.

Esses autores tinham em comum relatos sobre a guerra. Spiegelman escreveu *Maus*, em que trazia experiências do pai num campo de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Satapri, em *Persépolis*, narra as próprias experiências como uma jovem no Irã durante a queda do Xá e, depois, na Guerra Irã-Iraque (1980-1988). Joe Sacco era um jornalista a circular numa Sarajevo em ruínas nos últimos instantes da Guerra da Bósnia (1992-1995). Sacco escreveu três livros a respeito, obras estas que despertaram minha curiosidade de pesquisadora.

Como leitora casual, as pequenas histórias e o cotidiano na guerra interessavam mais (além de uma narrativa envolvente). Porém, ao fazer a disciplina na UnB, entendi que havia diversos outros temas que mereciam observação mais atenta. Além disso, entendi que naquele trabalho de construção narrativa havia intenções, sentidos, técnicas, e um contexto histórico que ia além do texto ali concretizado. Depois de sucessivas

leituras mais atentas, o tema “guerra” ganhou novos contornos, cores e importância. O projeto de pesquisa começou a ser construído a partir daí.

Nos anos seguintes, enquanto ainda estava inserida no mercado de trabalho, realizei diversas leituras de cunho teórico e introdutório sobre jornalismo, guerra e quadrinhos. Não foi uma tarefa fácil, uma vez que tinha grave deficiência na cultura da pesquisa acadêmica – em parte, em decorrência da formação na graduação em Comunicação Social realizada na Universidade Católica de Brasília que tinha forte enfoque no uso da técnica e na preparação para o mercado de trabalho.

Também fui aluna especial em mais três disciplinas cursadas na Pós-Graduação da FAC-UnB, o que contribuiu para que o interesse pela pesquisa dentro de mim não fosse apenas fogo de palha, ao contrário: ajudou a criar raízes. Mesmo sem ter iniciação científica, escrevi e apresentei o projeto de pesquisa quando entendi que tinha o mínimo de embasamento sobre os temas que desejava trabalhar: Joe Sacco e narrativas de guerra.

Uma vez integrada ao programa de pós-graduação da FAC-UnB, no primeiro semestre de 2015, passei-me a aprofundar não apenas nos temas que considerava relevantes para minha pesquisa em particular, como também embarquei num processo de expansão do universo do conhecimento – algo que é tão envolvente quanto perigoso, pois essa abertura desperta o desejo de abraçar o mundo, em tantas possibilidades e autores que te seduzem. Há tanto a saber!

O mestrado foi também uma corrida contra o tempo e contra minhas próprias limitações. Precisei aprender rápido como funcionava esse mundo diferente e vasto. Até então, nunca tinha participado de congressos e apresentado artigos. Precisei me familiarizar rápido. Ainda em 2015, participei do 18º Congresso Internacional de Humanidades, apresentando o trabalho ‘Por um lugar seguro: emigração de haitianos para o Brasil’, em parceria com minha orientadora. Essa foi a primeira experiência.

O primeiro semestre de 2016 foi bem movimentado. Apresentei na 25ª Compós, o artigo ‘Ninguém mexe com o diabo: o discurso religioso do Pato Fu’ em parceria com a professora Liliane Machado e a colega Amanda Ribeiro. Era um trabalho fora da minha pesquisa de mestrado, mas completamente coerente com minha história de vida. Apresentei no 18º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste os artigos ‘Joe Sacco na Guerra da Bósnia: motivações de um idealista em busca da verdade jornalística’ e ‘A função do narrador-jornalista nas reportagens de Joe Sacco’, este último em parceria com o colega Vinicius Pedreira.

Também aproveitei uma oportunidade sem igual quando fiz estágio docência com a professora Thais de Mendonça Jorge. Ela me deu a chance de ministrar algumas aulas na disciplina Oficina de Texto I, oferecida aos alunos da Faculdade de Comunicação. Nessas aulas, pude explorar junto aos alunos elementos e conceitos da narrativa e da narratologia. Não foram raros os momentos em sala em que consegui perceber e enxergar com mais lucidez muitos dos pontos da minha própria pesquisa. A oportunidade de ensinar o pouco que sei foi uma experiência que só consigo classificar como extraordinária.

Gostaria de ter feito mais, contudo, o juízo, o medo do curto tempo (24 meses no mestrado), os conselhos dos professores do programa, especialmente da professora Elen Geraldes, e das orientações da professora Maria Jandyra, fizeram com que eu focasse em meus objetivos na pesquisa. Neste processo de conclusão da dissertação, alinhei-me especialmente com os autores Luiz Gonzaga Motta, Bill Kovach e Tom Rosenstiel, Michael Schudson e John B. Thompson. Recorri a outros aos “45 do segundo tempo”, como Misha Glenny e Ivana Macek.

Chego a esta etapa de defesa da dissertação certa de que evoluí na pesquisa e como pesquisadora – não posso evitar tal tom positivista, pois isso faz parte da minha formação. Estou ciente de que ainda há muitos pontos a refletir. Nas próximas páginas, apresento o resultado deste percurso acadêmico até o presente momento.

INTRODUÇÃO

A imagem não é amistosa. Há uma imensidão de cidade fantasma com edifícios parcialmente destruídos, abandonados, feios, mortos. O mato dos canteiros começa a reivindicar espaço entre as rachaduras do asfalto, cobre as carcaças de automóveis, como se a mãe-natureza dissesse que aquele espaço seria retomado em alguns anos. O céu é carregado, onde as nuvens formam uma manta espessa capaz de negar àquele chão um único raio de sol. Ainda assim, há um homem caminhando ali. Um tão pequeno diante da esmagadora paisagem, que faz questionar o que alguém possivelmente poderia fazer em tamanho cenário de desolação.

Este homem pequeno, colocado ao lado esquerdo da imagem, um viajante que usava óculos e carregava a própria bagagem era um jornalista. A cidade era a carcaça que havia se tornado Sarajevo, antes próspera, orgulhosa de sua característica multicultural: a mais cosmopolita entre todas as grandes cidades que formavam a então Iugoslávia. Um dia, os vizinhos de diferentes religiões e etnias começaram a atirar uns nos outros em meio a uma onda de discursos ultranacionalistas: ou eles ou nós. Da noite para o dia, a coexistência deixou de ser possível e a guerra que se instalou preencheu a cidade de seus tons cinzas e vermelhos.

A cena descrita acima é um desenho que toma as páginas 12 e 13 do livro-reportagem *Uma História de Sarajevo* (2005b). O jornalista que aparece na cena é Joe Sacco, o autor. A guerra em questão aconteceu na Bósnia, região da antiga Iugoslávia: país fundado em 1918, situado na região dos Bálcãs, na Europa, banhado pelo Mar Adriático, vizinho da Grécia, Albânia, Bulgária, Romênia, Áustria, Hungria e Itália. Parece um território grande, mas a antiga Iugoslávia tinha aproximadamente o tamanho do estado do Rio Grande do Sul. A partir da década de 1990, após a queda do regime socialista, uma sucessão de guerras fragmentou o território em seis novos países. A mais sangrenta delas, a Guerra da Bósnia (1992-1995), matou cerca de 260 mil pessoas.

Joe Sacco lá esteve entre setembro de 1995 e fevereiro de 1996 para observar um país que estava a limpar escombros e aprendia a respirar mais uma vez. Em duas viagens entre uma cidade e outra da região, conheceu pessoas e fez uma série de reportagens em formato de quadrinhos (HQ), cujo principal foco foi a guerra pelo testemunho da população sobrevivente. Três foram os livros resultantes sobre tais apurações. Além de

Uma História de Sarajevo, foram publicados *Área de Segurança Gorazde* e *War's End* (livro ainda sem tradução em português). Essas reportagens tiveram grande repercussão no mercado de crítica e de vendas. Segundo reportagem do *The Guardian*¹, *Área de Segurança Gorazde* vendeu 60 mil exemplares nos Estados Unidos e foi traduzido para vários países. O livro rendeu a Sacco o prêmio Guggenheim Fellowship, dedicado a autores destacados nas artes e na educação.

Os livros-reportagens de Joe Sacco confundiram o mercado. Em uma consulta aos sites das livrarias Cultura, Saraiva e da Amazon Brasil, as obras de Joe Sacco são encontrados na seção de quadrinhos. Há uma confusão em classificá-los de outra forma. Na livraria Cultura, apenas o mais recente, *Reportagem*, está catalogado entre os livros de Comunicação Social. Na unidade do Casapark, em Brasília, DF, visitada por esta pesquisadora, Sacco só é encontrado na sessão de HQ. O site da Saraiva disponibiliza os livros nas seções de quadrinhos, mas apenas *Palestina* recebeu classificação também na Comunicação Social. Para o mercado, Joe Sacco continua a ser, essencialmente, um autor de quadrinhos. A narrativa em quadrinhos ainda importa mais do que o conteúdo.

Entre os acadêmicos, os quadrinhos como objeto de estudo não é mais um ser estranho. O volume de artigos, teses e dissertações é grande. A Universidade de São Paulo abriga o maior grupo de pesquisa de quadrinhos do país, Observatório das Histórias em Quadrinhos, e promove ainda as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos que, segundo os pesquisadores Victor Callari e Karoline Kunieda Gentil (2016), em 2015, aprovou 229 trabalhos acadêmicos e promoveu o lançamento de 24 livros. Os pesquisadores contabilizaram que, apenas nesta década até 2013, foram defendidas 174 teses e dissertações em 106 instituições, sendo que Pedagogia e Letras são as faculdades que mais apresentaram trabalhos sobre quadrinhos, com 25 e 52 trabalhos, respectivamente. A faculdade de Comunicação aparece em terceiro lugar, com 20 teses e dissertações defendidas. A região Centro-Oeste colabora com 5% das pesquisas sobre quadrinhos.

Quando o assunto é jornalismo, o número decai consideravelmente. Fizemos um levantamento no banco de teses da Capes e encontramos apenas seis trabalhos que se propuseram a discutir jornalismo em quadrinhos desde os anos 2000. Um deles foi o pesquisador Iuri Barbosa Gomes, usado como fonte, que inclusive questiona se quadrinho

¹ COOKE, Rachel. **Eyeless in Gaza**. Publicado em 22/11/2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/nov/22/joe-sacco-interview-rachel-cooke>>. Acessado em: dezembro de 2016.

é a melhor narrativa para ser usada pelo jornalismo. Percebemos assim que Joe Sacco e o jornalismo em HQ são razões para debates. Afinal, como pode uma narrativa que envolve a arte do desenho, ser considerada jornalística? Nossas consultas bibliográficas mostram que os pesquisadores que participam de núcleos de estudos de HQ, como o Observatório de HQ da Universidade de São Paulo, são naturalmente mais abertos à apropriação da narração em quadrinhos pelo jornalismo. Há bons casos de estudo, como a dos brasileiros Oscar Pilagallo e Gilmar Rodrigues, que publicaram livros-reportagens em HQ ou com passagens em HQ em parceria com quadrinistas. Há jornalistas publicando em quadrinhos nos Estados Unidos e na Europa. Quando eles não fazem a própria arte, firmam parceria com ilustradores, como é o caso, respectivamente, de Ted Hall e do correspondente de guerra David Axe. Não ajuda no debate o fato de ainda existir poucos expoentes com reportagens em quadrinhos tão populares e relevantes para o mercado e para o público quanto as de Joe Sacco, porém trabalho disponível é suficiente para prover um bom volume de estudos de casos.

Como toda plataforma midiática de massa (jornal, cinema, rádio, etc.), os quadrinhos têm suas especificidades narrativas. O texto e a imagem fazem uma dança envolvente, como um mestre-sala e uma porta bandeira. Às vezes, o texto escrito gira em torno da imagem. Noutras vezes, é a imagem que contempla o texto escrito. Ainda há momentos em que a imagem se liberta e faz um voo solo tão cheio de sentidos que nos leva a fazer a paráfrase: “um desenho vale mais do que mil palavras.” Ou exatamente 204: o número de palavras usadas no início desta introdução para descrever uma única cena desenhada por Joe Sacco.

Para o ilustrador polonês Paul Hoppe, o desenho proporciona novas sensações e dimensões ao leitor na busca pela informação e faz com que ele possa fazer parte da atmosfera da história. “A dinâmica entre desenho e palavras cria diferentes tipos de narrativas, diferentes caminhos de contar histórias. Você vê parte do que o autor viu, mas também preenche as lacunas que não foram retratadas e apenas escritas em palavras” (HOPPE apud DUCAN; TAYLOR; STODDARD, 2016, p. 3, tradução nossa)².

Joe Sacco é, entre os jornalistas que produziram reportagens em quadrinhos, o mais influente. Embora o seu pioneirismo no campo vá ser ponderado no segundo capítulo deste estudo, é inegável que a boa repercussão de suas reportagens de guerra,

²No original: “The dynamics between picture and words create different kinds of narratives, different ways of storytelling. You see part of what the author saw, but also you’re filling in the gaps of what is not depicted and only written in words”.

primeiro na Palestina e depois na Guerra da Bósnia, foi fundamental para que outros se sentissem encorajados a se aventurar nessas águas, até então, pouco exploradas.

A presença de Sacco na guerra leva a outra importante razão social desta pesquisa: a cobertura do conflito feito pelo jornalista. O trabalho do repórter em zonas de conflito ao longo dos anos foi uma ferramenta poderosa na denúncia dos horrores nos campos de batalhas, ao chamar atenção para o sofrimento dos civis, os desgastes psicológicos da rotina militar e a desconstrução dos discursos oficiais. Sacco é um desses profissionais desvinculados das redes de censura estabelecidas por órgãos militares e pelo governo. Ele percorreu zonas de conflito para mostrar a situação da população civil em fogo cruzado e dar voz à parte mais frágil dessa dinâmica.

Sob uma perspectiva acadêmica, as reportagens de Joe Sacco foram objeto de dezenas de estudos. Entre eles, o livro *The Comics of Joe Sacco: journalism in a visual world*, organizado pelo professor de Inglês da Universidade do Novo México Daniel Worden (2015), que reúne 15 artigos que exploram diversos temas.

Joe Sacco faz quadrinhos sobre conflitos – conflito Israel-Palestina, a Guerra da Bósnia, a Guerra do Iraque, a imigração africana a Malta, a pobreza enfrentada pelos índios americanos na reserva Pine Ridge e dos mineradores de carvão em Appalachia, apenas para citar alguns. Seus quadrinhos nem romantizam o sofrimento nem legitimam violência. Ler Joe Sacco é entrar numa bagunça complexa da história e do cotidiano, sentir-se rendido pela necessidade histórica ainda que fortalecida pelas lutas coletivas que aspiram corrigir erros e resistir a ocupações militares, a perdas dos direitos legais e à economia desigual (WORDEN, 2015, p. 3, tradução nossa)³.

Além da análise da contribuição histórica e jornalística, temas como cartografia, interculturalidade, política, representação social, linguagem, narrativas e subjetividade no jornalismo são explorados nos estudos das obras de Joe Sacco.

Com base nessa argumentação, nossa pesquisa visa responder à seguinte pergunta:

- *Como a narrativa em quadrinhos contribui para o jornalismo?*

³ No original: “Joe Sacco makes comics about conflicts – the Israel-Palestine conflict, the Bosnian War, the Iraq War, African immigration to Malta, the poverty faced by Native Americans on the Pine Ridge Reservation and coal miners in Appalachia to name just a few. His comics neither romanticize suffering nor legitimate violence. To read Sacco’s work is to enter into the messy complexity of history and everyday life, to feel oneself given up to historical necessity yet embodied by the collective struggles that aspire to right wrongs and to resist military occupations, legal disenfranchisement, and economic inequality”.

No capítulo 1, traçamos nossos objetivos sobre este estudo, apresentamos resumidamente o *corpus* e também fizemos uma breve biografia do jornalista Joe Sacco. Não nos estendemos nas descrições da narrativa neste momento porque isso será feito em detalhes nos capítulos 4 e 5. Na segunda parte do capítulo 1, explicamos a metodologia usada na pesquisa, com base na narratologia de Luiz Gonzaga Motta (2013) e no método hermenêutico elaborado por John B. Thompson (2009). Também discorremos sobre as bases teóricas de que nos utilizamos para o entendimento da narrativa (narrativa em quadrinhos, narrativa jornalística e, também, jornalismo de guerra).

No capítulo 2, começamos um mergulho no método sugerido por John B. Thompson e buscamos resgatar a história das HQs, sempre com o cuidado de colocá-las no lugar próximo à imprensa e como um produto da indústria cultural. Identificamos o momento em que a guerra se torna um tema abordado nos quadrinhos e discutimos o pioneirismo de Joe Sacco no jornalismo em HQ. Para tal, dialogamos, por exemplo, com os pesquisadores estadunidenses David Hajdu (2008) e Michael Schudson (2010), ambos professores de jornalismo da Universidade de Columbia. Eles trouxeram uma visão histórica valiosa do desenvolvimento do jornalismo e das histórias em quadrinhos a esta dissertação. Também dialogamos com autores como John B. Thompson (2013), Edgar Morin (1997), Asa Brings e Peter Burke (2016), que contribuíram para nosso entendimento dos quadrinhos na história social da mídia. Terminamos o capítulo recorrendo aos pesquisadores de jornalismo em quadrinhos, como o já citado Iuri Gomes (2012).

No capítulo 3, discutimos os fundamentos da reportagem e se as obras de Joe Sacco podem ser entendidas como jornalísticas. Usamos como base os autores Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2014), por serem eles referência nas faculdades anglo-saxônicas de graduação em jornalismo. Procuramos, assim, compreender o que Joe Sacco entende como jornalismo enquanto aluno na Universidade do Oregon. Para explicar os fundamentos da reportagem, também trouxemos outros autores como o estadunidense Philip Meyer (1989), o brasileiro Felipe Pena (2005) e o espanhol Rodrigo Miquel Alsina (2009).

No capítulo 4, analisamos o funcionamento da narrativa em quadrinhos. Procuramos entender aqui como ela é fundamentada e que códigos precisam ser compreendidos para a leitura minuciosa de uma HQ. Recorremos a autores especializados nos estudos dos quadrinhos, que escreveram obras de fôlego sobre a construção da narrativa e que são referências fundamentais para qualquer pesquisa sobre HQ. Buscamos

em Will Eisner (2008, 2010) os primeiros fundamentos dos quadrinhos. Ele que, além de ser um pioneiro (criador do gibi *The Spirit* ainda nos anos 1940), ministrou aulas na *School of Visual Arts*, de Nova York. Também usamos autores como o brasileiro Antonio Luiz Cagnin (2014), pioneiro nos estudos de quadrinhos no Brasil, e o belga Thierry Groensteen (2015), considerado um dos mais importantes da atualidade. Na segunda parte do capítulo, estudamos o enredo, o narrador e os principais personagens das obras de Joe Sacco.

No capítulo 5, aprofundamos nos temas que trazem as reportagens de Joe Sacco. Focamos os estudos na compreensão do ódio, na questão da mulher, da migração e da política. Procuramos fazer um estudo mais denso do que foi a Guerra da Bósnia e de suas consequências. Usamos como base principalmente Misha Glenny (2012) e Mary Kaldor (2001), que realizaram estudos aprofundados sobre a história dos Balcãs e da Guerra da Bósnia.

Nas considerações finais, fizemos uma breve recapitulação de tudo que foi estudado para responder a nossa pergunta de pesquisa. Entendemos que a sistematização de uma reportagem na narrativa em quadrinhos foi uma das maiores contribuições de Joe Sacco. O autor é beneficiado pela bagagem histórica e faz uso dos princípios da reportagem e da construção da narrativa em HQ para presentear o jornalismo com um novo campo de possibilidades para a prática da profissão.

CAPÍTULO 1

DIRETRIZES E FUNDAMENTOS DA PESQUISA

1.1 Pergunta de pesquisa e objetivos

A pergunta de pesquisa que norteou este trabalho foi a seguinte:

Como a narrativa em quadrinhos contribui para o jornalismo?

O objetivo geral foi investigar as contribuições, inovações, vantagens e desvantagens do uso da narrativa em quadrinhos dentro do jornalismo.

Traçamos como objetivos específicos: (a) analisar, na história dos meios de comunicação, os indícios que aproximam os quadrinhos do jornalismo; (b) fazer um estudo sobre os fundamentos da reportagem e identificar, nos livros-reportagens de Joe Sacco, como ele os aplicou; e (c) investigar a construção da reportagem dentro da estrutura narrativa dos quadrinhos, destacando as técnicas e temas que formam seu conjunto.

1.2 Corpus

Como *corpus* de pesquisa, escolhemos, dentre várias reportagens de Joe Sacco, aquelas que tratam da Guerra da Bósnia. O jornalista esteve presente na cidade de Sarajevo e arredores entre setembro 1995 e fevereiro de 1996. O resultado desse trabalho de investigação jornalística foi o lançamento de três livros-reportagens entre 2000 e 2005. São eles: *Área de Segurança Gorazde*, *Uma História de Sarajevo* e *War's End*.

Área de Segurança Gorazde foi lançado originalmente em 2000. Foi traduzido para o português por Sérgio Augusto Miranda e lançado em 2001 pela editora Conrad. É a principal obra da série de livros-reportagens. São 227 páginas divididas em 33 pequenos capítulos ou episódios, além de um epílogo e um prólogo.

Uma História de Sarajevo foi lançado originalmente em 2003. Foi traduzido para o português por Cris Siqueira e lançado em 2005 pela editora Conrad. Possui 105 páginas cujos episódios são divididos pelo ano em que se passa a narrativa.

War's End é uma reedição de duas reportagens publicadas de maneira avulsa. A primeira, 'Christmas With Karadzic', foi publicada em 1997 na revista *Zero Zero* #15, uma antologia de quadrinhos alternativos editada pela *Fantagraphics*. A segunda,

‘Soba!’), foi publicada em 1998 em formato de gibi pela *Drawn & Quartely*. Em 2005, a editora *Drawn & Quartely* lançou *War’s End* reunindo os dois episódios avulsos. Essa obra não foi traduzida para o português.

Ao longo do texto, citaremos ora *Área de Segurança Gorazde*, ora *Safe Area Gorazde*. Essas são duas edições distintas. A primeira é o livro-reportagem lançado no mercado brasileiro pela editora Conrad em 2001. Toda vez que citarmos a reportagem em si, estaremos fazendo referência à edição em português traduzida por Sérgio Augusto Miranda. *Safe Area Gorazde* é a edição especial de luxo lançada em 2011 pela *Fantagraphics Books* em comemoração aos 10 anos da obra. Essa edição traz uma série de informações extras, como fotografias, entrevistas e trechos do diário de campo, que são relevantes para nosso estudo. Não há uma tradução em português desta edição especial de luxo, por isso, toda vez que forem citadas informações extraídas desse material extra, usaremos o título em inglês.

Os critérios de seleção na escolha desses trabalhos foram quatro. O primeiro foi a importância do autor na esfera acadêmica e editorial. Joe Sacco é um jornalista consagrado pela crítica especializada e pelo público (fato traduzido na vendagem expressiva de seus livros). Ele também recebeu diversos prêmios que reconhecem a qualidade do conteúdo das reportagens, como o *American Book Award* e o *Ridenhour Prize*. É influente e tornou-se uma referência na prática da reportagem em quadrinhos. É tema e objeto de inúmeros trabalhos acadêmicos publicados no Brasil e, principalmente, no exterior.

O segundo critério foi que as obras *Área de Segurança Gorazde*, *Uma História de Sarajevo* e *War’s End* formam o conjunto sólido de reportagens que representa o amadurecimento de Joe Sacco como jornalista e na aplicação de métodos na construção de uma narrativa jornalística em quadrinhos, que ele, intuitivamente, aplicou em *Palestina: uma nação ocupada*. Além disso, os três livros-reportagens formam um conjunto relevante de episódios dentro de um único evento investigado por Sacco: a Guerra da Bósnia.

O terceiro critério foi o próprio tema do trabalho que tratou da Guerra da Bósnia (1992-1995). O evento representou o momento mais sangrento da fragmentação da antiga Iugoslávia e provocou o surgimento da atual Bósnia e Herzegovina. A Guerra da Bósnia provocou o maior número de mortes na Europa desde a Segunda Guerra Mundial, cerca de 260 mil pessoas, sendo que dois terços da população ficaram desabrigadas. Foi

marcada pelo genocídio da população muçulmana na Bósnia e pelo cerco à cidade de Sarajevo, considerada a cidade mais cosmopolita da antiga Iugoslávia.

Por fim, o quarto critério foi o recorte das reportagens. Joe Sacco escolheu dar voz aos cidadãos comuns da Bósnia. A narrativa de guerra por si só não é mais importante que o conteúdo, o propósito, a produção de sentidos pela reportagem. Joe Sacco dá voz à população civil, a parte mais frágil dentro da guerra. São pessoas que, por vezes, pegam em armas sem treinamento correto, que sofrem com a fome, com a violência, que passam a viver entre escombros. Tal recorte tem grande importância social para esta pesquisa. Além disso, Joe Sacco é um crítico do jornalismo praticado pelas grandes corporações. Ele procura usar a própria liberdade como autor independente para endereçar críticas políticas que normalmente receberiam filtros nos grandes jornais.

1.3 Joe Sacco

Joe Sacco, pelo alcance midiático de seu trabalho, deu visibilidade não apenas ao jornalismo em quadrinhos, como também se tornou uma voz importante da imprensa alternativa e independente. Ele chamou atenção para os problemas enfrentados pelos palestinos em relação à ocupação e opressão israelense num momento em que a mídia hegemônica era favorável ao Estado de Israel.

É um jornalista que tem como característica contar histórias sobre a população civil em uma guerra, pessoas que costumam se tornar apenas um número estatístico no balanço de grandes conflitos e catástrofes humanitárias. Este é um recorte também adotado por outros jornalistas da história, como o estadunidense John Hersey, autor de *Hiroshima* (1985), que contou histórias de sobreviventes da bomba atômica em Hiroshima, Japão, na Segunda Guerra Mundial. Também a norueguesa Asne Seierstad, autora de *De Costas Para o Mundo* (2007), que narrou a história da população civil do lado agressor nas guerras que resultaram na fragmentação da Iugoslávia: os sérvios.

Tais conflitos não envolvem apenas confrontos de soldados, fotografias poéticas de explosões com boa luz e o debate político entre líderes. Parafraseando o próprio Joe Sacco, “bombas fazem pessoas virarem mingau”, e é de extrema relevância que o repórter chame a atenção da sociedade.

Além da importância do jornalista, da linguagem narrativa que ele utiliza e do recorte que ele faz, a escolha para estudar Joe Sacco é também em função das influências que o formaram e que ele ajuda a perpetuar: ele segue a tradição de um tipo de jornalismo influenciado pela literatura *beat*, em especial por Jack Kerouac, que floresceu na

contracultura dos anos 1960 – período da história que desperta meu interesse. Joe Sacco traz consigo influências de Tom Wolfe, Lester Bangs, Hunter S. Thompson e Michael Herr. No traço do desenho, a influência mais marcante que Joe Sacco carrega é de Robert Crumb, um dos autores mais importantes dessa nova arte e que também surgiu durante a contracultura.

Joe Sacco diz que ele é um ‘viciado’ em guerra. Diferentemente do que acontece com certos profissionais da imprensa, que dizem se viciar na tensão do *front*, o fascínio dele começou na pesquisa e, provavelmente, ouvindo histórias no seio familiar. Joe Sacco é filho de Carmen M. Sacco, nativa da Ilha de Malta, que sobreviveu aos ataques dos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Carmen tinha seis anos de idade quando as explosões começaram. Mesmo vivendo numa cidade em que escombros se tornaram parte da paisagem, foi à escola todos os dias e sobreviveu para tornar-se professora. A história da mãe de Sacco nesses anos de resistência foi contada pela própria e ilustrada pelo filho, nascido em 1960 na cidade de Kirkop, também em Malta.

Joe Sacco permaneceu em seu país natal tempo suficiente para testemunhar a conquista da autonomia do país em 1964. Mudou-se ainda criança para Melbourne, Austrália, e depois seguiu em definitivo com a família para viver nos Estados Unidos, na cidade de Portland, Oregon, onde reside até o momento. Joe Sacco é naturalizado estadunidense.

Diz ser quadrinista desde quando era criança. Foi um guri que começou a se aventurar em tal mundo aos seis anos de idade. Jornalista, Sacco tornou-se em 1981, após a graduação na Universidade do Oregon. Trabalhou em redações de jornais, mas a profissão não o satisfazia. Abandonou momentaneamente o jornalismo para se dedicar aos quadrinhos.

No início dos anos 1990, viajou ao Oriente Médio para entender as motivações e os problemas enfrentados pelos palestinos contra o Estado de Israel no período que ficou conhecido como a Primeira Intifada (1987-1993). O que ele planejou ser um livro de viagens, tornou-se uma vigorosa obra que uniu jornalismo e história em quadrinhos. *Palestina – Uma Nação Ocupada*, publicado em 1993 pela editora *Fantagraphics Books*, tornou-se um best-seller. Sacco ainda viajaria aos Bálcãs no período final da Guerra da Bósnia (1991-1995), que renderia grandes reportagens em três publicações: *Área de Segurança Gorazde*, *Uma História de Sarajevo* e *War’s End*.

O jornalista retornou à Palestina em 2002, durante a Segunda Intifada (2000-2005), para fazer uma investigação dos eventos que levaram ao massacre de 275 palestinos por soldados israelenses em novembro de 1956, na cidade de Khan Younis. No mesmo novembro de 1956, houve uma intervenção militar na cidade de Rafah que também resultou em um massacre de civis em um número não determinado. A estimativa é de que mais de cem pessoas foram executadas. O resultado foi a reportagem *Notas Sobre Gaza* (2009), seu trabalho mais elogiado.

Ele ainda lançaria *Journalism* (2012), coletânea de pequenas reportagens publicadas em diferentes órgãos de imprensa, seria ilustrador em *Days of Destruction Days of Revolt* (2012), de Chris Hedges, e faria uma adaptação de um painel ilustrado da batalha de Somme, região que fica no norte da França, em 1916, durante a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), de *The Great War* (2014).

1.4 Metodologias aplicadas na análise

A narratologia proposta por Luiz Gonzaga Motta, que parte da fenomenologia, é o principal eixo do arcabouço teórico adotado nesta pesquisa. Segundo Motta, “o caminho da fenomenologia permite não apenas compreender os ajustes lógicos do discurso narrativo em resposta aos desejos e intenções da situação comunicativa, mas permite também acender à sua significação integral e ao sentido dessa significação no contexto social e histórico” (MOTTA, 2013, p. 123). A narratologia prevê o uso de outras formas metodológicas como a hermenêutica em profundidade e a análise do discurso, sendo possível fazer triangulações de procedimento que dialogam entre si.

A escolha dos procedimentos analíticos da pesquisa também exigiu criatividade por parte desta pesquisadora. O próprio autor recomenda que não se faça dos procedimentos uma camisa de força que vá engessar a pesquisa, muito embora ele mesmo reconheça que é preciso estabelecer critérios para estruturar a análise. De acordo com Motta, são três as instâncias de análise da narrativa: (a) plano da expressão (discurso e linguagem); (b) plano da história (conteúdo, enredo e intriga); e (c) plano da metanarrativa (tema, fábula, modelo de mundo).

O autor também sugere uma série de passos para a análise empírica que envolve a narratologia, como o estudo dos personagens, a identificação dos fios narrativos, a decomposição e a recomposição da história para identificar suas partes componentes, a identificação dos efeitos de real, da ordem do tempo da intriga, etc.

Na análise da narrativa de quadrinhos é preciso fazer uso de técnicas próprias dessa linguagem, pois a narração também está no *layout* da página, nas linhas de ação, no tipo dos balões, nas sarjetas, no próprio traço do desenho, no enquadramento, etc. Apesar do estudo ter base na fenomenologia, ainda é preciso fazer uso de alguns dos métodos estruturalistas para a melhor compreensão das bases que formam a linguagem. Vamos detalhar mais esses procedimentos logo abaixo.

Como a narratologia baseada na fenomenologia também defende o estudo arqueológico, encontramos em John B. Thompson (2009) a estrutura metodológica usando a hermenêutica em profundidade (HP) em relação a análise sócio-histórica como a mais adequada para realizar tal etapa.

Tendo como base esses procedimentos metodológicos que podem ser triangulados, para a nossa pesquisa é proposta aqui a realização dos seguintes movimentos:

1) Análise sócio-histórica com base na hermenêutica em profundidade. John B. Thompson explica que a obra, por mais universal que seja, é produzida em um dado período caracterizado por condições de produção, sociais, econômicas, etc., específicas. O objetivo desta análise é entender a dinâmica dessas condições, “apurando” cinco aspectos: situações espaço-temporais; campos de interação; instituições sociais; estrutura social; e meios técnicos de transmissão. Aplicaremos tal procedimento metodológico em capítulos que antecedem a análise pragmática dos livros-reportagens selecionados como *corpus* desta pesquisa.

2) Descrição do enredo. Trata-se de uma descrição mais detalhada do que uma sinopse comum para bem situar o leitor a respeito do enredo. Nenhuma técnica especial será aplicada aqui, a não ser leituras e resumo.

3) Análise da narrativa em quadrinhos. Faz parte dos planos da expressão e da história. Interessa nesta etapa analítica a compreensão de como a narrativa visual interage com o texto, a posição do narrador, a função dos personagens mais relevantes, além das produções de real e de sentido. A “Leitura de Steve Canyon” realizada por Umberto Eco (2011) é uma forte referência de como proceder tal leitura estruturalista nos estudos dos quadrinhos. É possível identificar muitos procedimentos de análise, quadro a quadro, de Eco usadas por Art Spiegelman, John Benson e David Kasakove (2009) na icônica análise de “Master Race”, de Bernard Krigstein. Entendo que fazer o mesmo estudo em narrativas mais longas, como em um livro-reportagem, ficaria extremamente exaustivo e longo. É possível adaptar tais procedimentos para a análise do *layout*, ou seja, superfície da página

e a relação estabelecida com as imagens em sequência. Para realizar tal procedimento, tomo como base os estudos de Charles Hatfield (2009), que parte da observação de compreensão estruturalista para entender empiricamente as dinâmicas entre os códigos de significação que compõem a narrativa em quadrinhos.

4) Análise do narrador. Joe Sacco é um jornalista que se coloca na história. E como tal, inclui na narrativa como trabalha, seus erros, seus acertos. Identificar tais momentos será de grande valia nas respostas que procuramos. Para entender tal dinâmica neste trabalho, dialogamos com Walter Benjamin (1994). Nos estudos que faz em ‘O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, ele categoriza três tipos de narradores: o clássico, o romântico e o jornalista. Também usamos as análises de Gonzaga Motta a respeito dos níveis de poder na narração jornalística, conceito que o autor traz das pesquisas de Gerard Genette.

5) Análise dos personagens. Personagem, segundo Motta, que cita Cândida Gancho, é o ser que realiza a ação na narrativa. “Por mais real que possa parecer, personagem é sempre uma criação, uma invenção do discurso narrativo, mesmo quando baseada em pessoas reais” (MOTTA, 2013, p. 173). Nesse sentido, se uma reportagem é a reconstrução discursiva do acontecimento, o personagem também é uma representação. Ela é o eixo por onde passa a ação e o conflito da trama. Para análise do personagem, buscaremos entender origens, funções, motivações que justificam suas ações ao longo da trama.

6) Estudo dos temas. Faz parte do estudo do plano da metanarrativa. É o momento em que vamos identificar os argumentos de como Joe Sacco vivenciou e observou a Guerra da Bósnia.

1.5 Fundamentos teóricos

Narrar é fundamental no universo do ser humano. Isso parece ser consenso entre diversos pesquisadores que se dedicaram a compreender narrativas. Do filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C), passando por estudiosos diversos como Roland Barthes, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Rick Altman, até Luiz Gonzaga Motta (2005, 2013), todos entenderam que narrar é algo tão natural para nós quanto respirar. Luiz Gonzaga Motta (2005, p. 7) explica que narrar é uma necessidade intelectual. Contar histórias é um processo que organiza o mundo ao nosso redor para que possamos melhor compreendê-lo e nos colocar diante dele. Narrar significa transmitir conhecimento e construir cultura⁴.

⁴ O conceito que defendemos aqui está em sintonia com as ideias de Edgar Morin (1997) sobre cultura constituir um corpo de informações diversas (símbolos, signos, normas, mitos, etc.) que penetram na

“Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho. Implica, portanto, em narratividade, uma sucessão de estados de transformação responsável pelo sentido” (MOTTA, 2005, p. 7).

Tania Pellegrini (2003, p. 17) define narrativa como a representação da ação organizada num enredo que se desenvolve ao longo do tempo. “Há uma corrente fluida de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva do narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é a sucessão de enunciados postos em sequência” (PELLEGRINI, 2003, p. 17). Por enunciado, recorremos à explicação de Muniz Sodré: “É o resultado da ação, o produto fechado ou acabado da prática social de linguagem ou discurso, que tem forma verbal, visual, audiovisual, etc.” (SODRÉ, 2012, p. 175).

Os estudos da narrativa começam a partir da *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C). Nas considerações do filósofo grego sobre a tragédia, são estabelecidos o conceito de mimese (imitação) e os meios de se construir a narrativa. Ao estudar os gêneros narrativos – epopeia, tragédia e comédia –, Aristóteles entende que a tragédia é constituída pela ação (que compõe a fábula, a representação do que se imita), mas que ela pode existir sem personagens. A ação é aquilo que permite ao herói passar por uma série de prováveis ou necessários estágios que vão do infortúnio à felicidade e da felicidade ao infortúnio. O texto é uma série de ações conectadas por uma estrutura configurada a amarrar uma série de situações. “Definição e estrutura, portanto, reforçam-se mutuamente de forma ordenada” (ALTMAN, 2008, p. 2).

Como explica Rick Altman (2008), o conceito de narrativa sofreu inúmeras modificações ao longo do tempo dentro da cultura ocidental em um jogo de legitimação, críticas e reformulações que seguiam a tendência do pensamento de uma época e transformações estéticas. Por exemplo, Altman conta que no século XVII, intelectuais franceses, ao discutirem a construção da tragicomédia *Le Cid*, de Pierre Corneille, criaram o conceito de “unidade da ação” a partir dos estudos de Aristóteles. A unidade de ação envolve a necessidade de construir uma peça em torno de um único segmento de trama ininterrupta, evitando tramas paralelas, personagens desnecessários e episódios não relacionados. Tal conceito transformou esteticamente obras posteriores. No mesmo século, os estudiosos ingleses seguidos pelo dramaturgo William Congreve (1670-1729)

intimidade do indivíduo e orientam seus pensamentos e sentimentos. Cultura, portanto, é o conjunto de conhecimentos que constroem tanto o indivíduo quanto o corpo social.

defendiam que narrativas tinham de ser coerentes, com início, meio e fim distintos e conectados por motivações claras.

Os estruturalistas, já no século XX, pensaram a narrativa com base nos estudos literários aristotélicos, mas também foram influenciados pelo formalismo russo⁵. A narrativa, para eles, não apenas devia ter início, meio e fim, mas era preciso ter métodos de organização entre todas as partes. A narrativa também precisa ser resolvida em torno da condução da trama, em que nem sempre o personagem é o ponto mais importante do estudo. Altman (2008, p. 6) cita, como exemplo, o estruturalista russo Vladimir Propp, que afirmou que a questão mais importante sobre o personagem é o que ele faz. Quem e como o personagem faz são questões secundárias. Os estruturalistas foram essenciais nos estudos da narrativa, mas eles não conseguiram resolver a multiplicidade de expressões artísticas, mesmo que pesquisadores, como Roland Barthes, ressaltem que ela se materializa de inúmeras maneiras.

Altman, que é um estudioso do cinema, depois de uma reflexão teórico-histórica, propõe uma revisitação e reformulação dos conceitos de narrativa como uma sugestão dos pensadores Tzvetan Todorov e Edward Branigan, “porque definições frequentemente servem para prescrever propostas, elas às vezes discretamente diminuem o fenômeno que deveriam iluminar” (ALTMAN, 2008, p. 9). Ele defende que a narrativa pode ser organizada em três áreas: material narrativo (o mínimo que se precisa ter numa narrativa); atividade narrativa (como essa narrativa se apresenta); e unidade narrativa (como essa narrativa surge para o leitor).

Resumidamente, para Altman, uma narrativa precisa ter no mínimo uma ação e um personagem que participe desta ação. O material narrativo mínimo trata do seguimento de história, que Altman chama de *following*, e o seu enquadramento. Ou seja, mesmo na tradição oral, é preciso estabelecer um cenário, um palco onde a história possa ter sentido. Por último, é preciso que exista aquele que embarque na narrativa, ou seja, o leitor (plateia, espectador, ouvinte) que entenda aquele texto como uma narrativa.

Para Umberto Eco (1994), o leitor tem papel preponderante na narrativa pelas escolhas que ele faz na compreensão da história, no ritmo dela e até mesmo se ela merece ser acompanhada até o fim. Eco classifica o leitor como empírico e modelo. O primeiro

⁵ O formalismo russo, segundo Tzvetan Todorov (2006), foi uma corrente de estudos literários desenvolvidos na Rússia entre 1915 e 1930, que desenvolveram um conjunto de técnicas e métodos para a descrição de obras intelectuais, sobretudo a literária. O método consistia na descrição do funcionamento do sistema literário, a análise dos elementos que o constitui e a evidênciação de suas leis e, por fim, o estabelecimento das relações entre os elementos pesquisados.

é o casual e o segundo tipo de leitor é aquele que vai ter a disposição de entrar num jogo de diálogo com as intenções do autor dentro de uma determinada história. O leitor-modelo participa do processo narrativo.

Os pesquisadores Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) explicam o que é o processo narrativo:

O processo narrativo funda-se numa atitude de variável distanciamento assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo uma alteridade mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a exteriorização, responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autônomo (personagens, espaços, eventos etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma dinâmica temporal, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo (REIS e LOPES, 1988, p. 67).

Pode-se dizer que o sistema em quadrinhos não foi feito para o leitor casual, porque é uma narrativa que exige processo de conclusão. O leitor precisa necessariamente preencher a ação que se passa entre um quadro e outro para que a história tenha sentido. Vamos entender melhor esse processo a seguir.

1.5.1 Narrativas visuais

Sobre as histórias em quadrinhos, fazemos nossas reflexões a partir do conceito do quadrinista e teórico estadunidense Will Eisner sobre narrativas gráficas: “qualquer narração que se utiliza de imagens para transmitir ideias” (EISNER, 2008, p. 10). Segundo esta definição, o universo que compõe as narrativas visuais torna-se tão amplo que seria preciso estudar das pinturas rupestres até as mais modernas formas de instalações com arte digital. Perde-se o foco no horizonte de possibilidades e termina por dificultar o entendimento do tipo de narrativa visual que nos interessa aqui.

Os pesquisadores indianos Sherline Pimenta e Ravi Poovaiah (2010) fizeram algumas ponderações a respeito do que sejam narrativas visuais e como classificá-las. É verdade que toda separação envolve problemas, porque elas não conseguem abarcar o leque de possibilidades que existem. Sobretudo na atualidade em que os meios digitais e

tecnologia oferecem materiais para uma grande diversidade de linguagens, de se fazer combinações e, inclusive, aumenta a margem para a inovação. Ainda assim, separações e restrições são necessárias para o melhor desenvolvimento da pesquisa e sua contextualização no meio acadêmico.

Foi pensando nesses pontos que Pimenta e Poovaiah fizeram a proposta de uma definição simples do que sejam narrativas visuais e como separá-las, de modo a melhor compartimentalizar os estudos. O raciocínio parte de que é preciso reconhecer as narrativas visuais como um único corpo, o que essencialmente vai ao encontro da definição de Eisner. Pimenta e Poovaiah argumentam que isso facilita na polissemia de ideias e no desenvolvimento de metodologias que permitem segmentá-las e, assim, dar abertura a novos níveis de estudos e possibilidades comparativas de resultados. Trata-se do movimento inverso do pensamento estruturalista, que partia do estudo das partes para construir o todo. Aqui, é preciso entender que existe um universo de formas, mas construído dentro de certas constâncias que podem ser vistas em separado ou combinadas.

Parte do princípio que algo que narre visualmente pode estar fisicamente parado ou em movimento. Sobre isso, foi pensado em dois grupos: narrativas visuais estáticas e dinâmicas. Nas narrativas visuais estáticas que nos interessam para esta pesquisa, pois abrangem os quadrinhos, a imagem está fixada em uma superfície (pedra, papel, porcelana, etc.). Elas requerem percepção da memória: é preciso que o leitor partilhe de símbolos, de códigos e da cultura para conseguir compreender a narrativa em sua totalidade. A imagem pode ser fixa, mas os olhos estão em movimento. A narrativa se desenvolve de forma dinâmica na mente do leitor, que é capaz de determinar o ritmo da leitura, o tempo de contemplação, o movimento do olhar no quadro. Fazem parte dessa categoria, por exemplo a fotografia, vitrais, pinturas e desenhos, esculturas e as histórias em quadrinhos.

As narrativas visuais dinâmicas sofrem processo diferente: a imagem está em movimento, mas os olhos estão parados. O leitor se transforma em espectador e a ele não é dado o poder de interferir na narrativa, que é construída para acontecer dentro de um tempo determinado. O máximo de interatividade que existe nas narrativas visuais dinâmicas são comandos de parar, pausar, voltar ou adiantar. Por mais que se utilize desses recursos, a história em si nunca vai deixar de se resolver no tempo em que foi construída. Porque o som é a grande adição das narrativas dinâmicas, elas correspondem basicamente às obras audiovisuais. Existem ainda as narrativas que podem combinar o estático com o dinâmico e ainda permitem (ou não) que o leitor (ou espectador) interfira

efetivamente na história. Essas são chamadas de narrativas visuais interativas, que englobam jogos de videogame (especialmente os da categoria RPG), webdocumentários, certos tipos de exposições, etc.

As histórias em quadrinhos são essencialmente estáticas. Quando transpostas ao vídeo, mesmo nas técnicas de *motion comic*⁶, se transformam em dinâmicas e passam a ter outro tipo de percepção.

1.5.2 Narrativa visual estática: a HQ

A definição do que seriam histórias em quadrinhos também não tem um consenso acadêmico. Will Eisner formulou um conceito particularmente simplório de que seria “uma disposição impressa de arte e balões em sequência, como é feito nas revistas em quadrinhos” (EISNER, 2008, p. 10). O teórico e quadrinista estadunidense Scott McCloud (2005) critica a definição de Eisner por excluir outras formas de narrativas em quadrinhos que não estão no gibi, como por exemplo, os quadrinhos que não dispõem do texto e até mesmo as várias formas narrativas que inovam o formato, como a dos quadrinhos digitais. Desta maneira, McCloud define quadrinhos como “imagens pictográficas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir resposta no espectador.” (McCLOUD, 2005, p. 20). No que Will Eisner peca pela falta de consistência, McCloud peca por abranger demais, pois, neste sentido, o cinema de animação e fotonovelas se enquadrariam na definição.

O pesquisador belga Thierry Groesteen (2009) chega a afirmar que fazer uma definição válida de quadrinhos é impossível, pois muitas delas, tais como as de Eisner e McCloud, ou são permissivas demais, ou discriminam formas históricas e experimentações marginais do que ele chama de nona arte.

Como objeto físico, todo quadrinho pode ser descrito como uma coleção de ícones distintos e imagens interdependentes. Se considerarmos qualquer produção, percebe-se rapidamente que os quadrinhos que satisfazem esta condição mínima são naturalmente mais longos, mas também nem todos eles obedecem às mesmas intenções e não mobilizam os mesmos mecanismos. Todas as generalizações teóricas são cientes da armadilha do dogmatismo. Longe de querer defender uma escola teórica, uma época ou um padrão contra outros, ou, mais uma vez, prescrever receitas, eu quero forçar a mim mesmo a notar a

⁶ *Motion comic* ou *animated comic* é a técnica que combina os quadros de uma HQ tradicional com o vídeo. O balão de diálogo e caixas de texto podem ser substituídos pela dublagem de atores e há a inclusão da música.

diversidade de todas as formas de quadrinhos e poupar minhas reflexões de qualquer padrão normativo (GROESTEEN, 2009, p. 130, tradução nossa)⁷.

O que Groesteen propõe, portanto, é o foco nas várias possibilidades de leituras que os quadrinhos – e, conseqüentemente, a sua forma narrativa –, podem oferecer. Trata-se de um complexo resultante dos elementos como iconografia, sarjeta, molduras de tempo, linhas e traços, enquadramento, que compõe o que o pesquisador italiano Umberto Eco (2011, p. 147) chamou de Gramática do Enquadramento. Esses enquadramentos se relacionam a uma lei de montagem. “A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*”. Scott McCloud detalhou melhor o processo:

Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de movimentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada. Se a iconografia visual é o vocabulário das histórias em quadrinhos, a conclusão é a sua gramática. E, já que a nossa definição de quadrinhos se baseia na disposição de elementos, então, num sentido bem estrito, quadrinhos é conclusão (McCLOUD, 2005, p. 67).

Isso significa que os quadrinhos, tal como é próprio das narrativas visuais estáticas, exigem que o leitor participe do processo narrativo. Quanto maior é a capacidade do leitor na interpretação do quadro e no preenchimento das ações entre as sarjetas, mais rica se torna a narrativa.

O pesquisador estadunidense Charles Hatfield (2009) explica que a leitura em quadrinhos envolve diversas tensões entre os códigos de significação (imagem e texto), entre a imagem única e a imagem em sequência, entre a sequência narrativa e a diagramação, além das tensões provocadas entre a experiência de leitura com o texto como objeto material. O autor observa que a leitura de um quadrinho envolve as relações dos símbolos que mostram e dos símbolos que falam. Os primeiros fazem representação

⁷ No original: “As a physical object, every comic can be described as a collection of separate icons and interdependent images. If one considers any given production, one quickly notices that comics that satisfy this minimal condition are naturally longer, but also that they do not all obey the same intentions and do not mobilize the same mechanisms. All theoretical generalizations are cognizant of the trap of dogmatism. Far from wanting to defend a school of thought, an era or a standard against others, or again to prescribe any recipes, I want to force myself to note the diversity of all forms of comics and spare my reflections from any normative character”.

dos objetos; os segundos dizem respeito àqueles símbolos que adicionam comentários às imagens – são os balões de diálogo, as setas, os riscos de ação, etc. –, desta forma, o todo formado pelo texto e pelas imagens que mostram e falam é que estabelece a narrativa do quadrinho e que colabora na constituição de diferentes significações.

Nesta tensão entre o texto escrito e o gráfico que constituem a narrativa, muitas são as categorizações propostas entre os pesquisadores de quadrinhos, mas o que existe em comum entre as análises são as situações onde:

- 1) O texto escrito por si só narra a história, reduzindo a imagem a uma mera ilustração;
- 2) O texto escrito e a imagem formam uma simbiose, de modo que a narrativa não faz sentido com esses dois elementos separados;
- 3) A imagem predomina ao texto escrito, que se torna apenas um complemento da narrativa.

Narrativas que se enquadram no primeiro caso são menos complexas e podem ser um indicativo da inexperiência do autor ou sua pouca habilidade ou familiaridade com os quadrinhos. É desejável que o quadrinista faça construções que o analista possa enquadrar nos dois últimos casos ou até mesmo que possa fazer histórias sem texto, caso deseje.

1.5.3 Narrativa jornalística

Motta (2012, p. 231) trabalha com a hipótese de que narrativas, em especial a narrativa jornalística, são formas de experimentação, sondagem e questionamento sucessivos da realidade imediata. Ele dialoga com os pesquisadores Isaiah Berlin, Roger Silverstone e C. G. Prado⁸. O primeiro elaborou a ideia da “textura geral da experiência” em que os seres humanos moldam suas vidas em constante interação e intercomunicação com os demais (sociedade). Silverstone propôs que essa textura está em constante movimento: ela se faz e refaz incessantemente. Argumenta também que a mídia faz parte desta textura e que dialoga com o senso comum. Motta explica que, para Prado, “a narrativa é constitutiva da experiência, estabelece uma visão integrada do mundo, determina conexões, põe em marcha a ligação entre eventos e organiza o sentido reunindo elementos dispersos” (MOTTA, 2012, p. 235). Nesse sentido, o papel da narrativa consiste em aproximar-se desta textura, no sentido de ordená-la em confronto com o mundo.

⁸ Isaiah Berlin foi um pensador político britânico, considerado um dos maiores expoentes do pensamento liberal do século XX. Roger Silverstone foi um pesquisador britânico de mídia e comunicação. C. G. Prado (Carlos Prado) é filósofo guatemalteco, estudioso de epistemologia e de Michel Foucault.

A narrativa jornalística se constrói simultaneamente às ações que narra, numa atualidade volátil *inbetween* passado e futuro. Sua singularidade é configurar-se sempre no que se convencionou chamar de momento presente. Torna-se por essa razão, uma narração fluida, sujeita a intervenções de narradores plurais e de suas estratégias discursivas que projetam marcas subjetivas no enunciado, nos múltiplos enquadramentos e perspectivas adotadas. Narrador e autor se confundem, são entidades menos fictícias que em outras narrações, sujeitos aos procedimentos técnicos e comerciais da comunicação jornalística, dependentes do poder de voz dos atores sociais envolvidos, protagonistas ativos da narração que se entrelaça com o histórico (MOTTA, 2012, p. 239).

1.5.4 Jornalismo de guerra

Por guerra, adotamos o conceito da pesquisadora britânica Mary Kaldor (2001, p. 2): violência resultante do combate entre estados ou grupos políticos organizados por razões políticas; violência resultante do confronto entre grupos privados por fins financeiros (como a guerra do tráfico); violência praticada pelo Estado ou por grupos políticos organizados contra um grupo de indivíduos.

Narrativas de guerra, segundo Maria Jandyra Cavalcanti Cunha (2012), são relatos diversos sobre o assunto feitos não necessariamente por jornalistas. Eles existem desde o momento que o homem, ainda na tradição oral, passou a contar histórias e a transmitir notícias para outros. Ou seja, desde que existem guerras, há narrativas sobre elas.

O mais antigo registro histórico ocidental sobre a guerra é a *Iliada*, de Homero, texto do Século VIII a.C. Existem livros mais antigos no Oriente, como o *I Ching*, de Fu Hsi, que data do Século XII a.C: a maioria diz respeito a epopeias de reis, códigos sociais e religiosidade, mas não há registro físico de uma narrativa de guerra mais antiga que a obra grega inaugural. De qualquer maneira, isso serve de referência para entender que existem milênios de narrativas de guerra possíveis e registradas, mas quando diz respeito às correspondências e ao jornalismo de guerra, é preciso entender que se trata de um produto da contemporaneidade.

Ainda na linha de raciocínio baseado na classificação proposta por Cavalcanti Cunha: “jornalismo de guerra, embora trate do tema, não é necessariamente desenvolvido no teatro da guerra. Também não é necessariamente produzido por jornalistas, mas deve ser feito por quem está a serviço do jornalismo” (CAVALCANTI-CUNHA, 2012, p. 245). Diferente de outros autores, que tratam o jornalismo de guerra como um corpo

único, Cunha ainda faz a distinção a respeito das correspondências de guerra: estas são realizadas pelo profissional *in loco*, enviado ou a serviço de um órgão de imprensa.

O professor estadunidense Olivier Boyd-Barrett (2004) amplia a definição ao defender que o jornalismo de guerra é um gênero carregado de uma série de complicadores ideológicos, sociais e políticos, e que termina quase sempre servindo a uma propaganda do Estado ou de outros grupos.

Reportar guerra, especialmente combate, tem sido sempre tipicamente perigoso, demandando grande esforço para a coleta e transmissão da informação. Jornalistas podem inconscientemente subscrever ou conscientemente aceitar os objetivos, ideologias e perspectivas de um lado ou outro do conflito. Eles precisam fazer grande esforço para conseguir enxergar o grande quadro na resistência à informação dos monopólios impostos pelo Estado e exército. Esses desafios e dificuldades são a essência da reportagem de guerra e esses atributos figuram no gênero da reportagem de guerra que deles resultam (BOYD-BARRETT, 2004, p. 26, tradução nossa)⁹.

A narrativa de guerra com o enfoque jornalístico começou a se moldar em algum momento posterior à circulação dos primeiros jornais no início do Século XVII. De acordo com Felipe Pena (2005, p. 189), há registros de coberturas desde a Guerra Civil Inglesa (1642-1651). Muitos reis enviavam escritores aos campos de batalha para que eles retornassem com notícias sobre as batalhas (e para fazer propaganda junto à população). No entanto, não é possível creditar veracidade aos relatos publicados nesse primeiro momento da imprensa. É problemático também considerar o comprometimento jornalístico praticado nos chamados *viewspapers*, escritos por intelectuais e caracterizados pelas opiniões, ideias e literatura. Apenas em meados do século XIX surgem os chamados *newspapers*, que marcam o início da imprensa de massa dedicada à informação e à notícia dentro de parâmetros estabelecidos da profissão de jornalista. Além disso, eles eram pontuados pela tecnologia que agilizava os processos e moldava a escrita e as técnicas de redação.

O primeiro correspondente de guerra que a História credita foi o irlandês Sir William Howard Russell (1821-1907) que, em 1854, a mando do jornal britânico *Times*,

⁹ No original: “Reporting war, especially combat, has always been typically dangerous, demanding great resorcefulness in gathering and transmitting information. Journalists may unthinkingly subscribe to or knowingly comply with the objectives, ideologies, and perspectives of one or another side to a conflict. Alternately, they must struggle to make sense of the “pig picture” in resistance to information monopolies imposed by state and military. Such challenges and difficulties are the essence of war reporting, and these attributes figure into the genre of war reporting that results”.

acompanhou as tropas inglesas na Guerra da Crimeia (1853-1856), ocorrida na península de mesmo nome localizada no Mar Negro. Os russos queriam expandir seus domínios na região, mas foram combatidos pela coligação formada pelos antigos impérios francês e Otomano, além do Reino Unido e da República da Sardenha. As correspondências de Russell eram despachadas via telégrafo, que diminuía o tempo de chegada das notícias. O espaço de tempo entre o envio do texto e a publicação no jornal passou a ser de uma semana, algo surpreendente à época. Além disso, os textos de Russell geraram grande impacto na opinião pública britânica ao denunciar as más condições logísticas e médicas em que os soldados ingleses se encontravam: eles caíam tanto pelo fogo inimigo quanto pela cólera e pela malária.

Depois de William Russell, vários outros jornalistas foram forjados no calor de guerras, produzindo narrativas contundentes em obras de grande relevância que vieram a público nas mais diversas plataformas: jornais, revistas, livros-reportagem, rádio, televisão e internet. São profissionais como os estadunidenses John Reed, John Hersey, Martha Gellhorn, Michael Herr; o português Carlos Fino; o espanhol Arturo Peres-Reverte; a alemã Guerda Taro; e os brasileiros Euclides da Cunha, Joel Silveira, Rubem Braga e José Hamilton Ribeiro.

Muitos correspondentes tiveram o poder de mudar a opinião pública e provocar mudanças em políticas. As matérias de William Russell pressionaram o governo a prover melhorias logísticas e de atendimento médico dos soldados no *front*. John Hersey, com *Hiroshima* (1985), na qual denunciava o horror da bomba atômica na voz de seis sobreviventes, provocou discussões que levaram a própria população a refletir sobre a necessidade do uso de tal arma. A cobertura jornalística da Guerra do Vietnã (1955-1975) causou indignação pública e forçou o governo estadunidense a desistir da guerra – além de passar a censurar reportagens e a impedir o acesso dos repórteres a locais estratégicos (PENA, 2005, p. 190).

Isso mostra que, apesar de todos os problemas, riscos e censuras a driblar, o papel social do repórter de guerra é de extrema relevância. O repórter José Hamilton Ribeiro (2005, p. 102) faz uma defesa da importância da presença do jornalista no campo de batalha ao dizer que “guerra é ruim, mas guerra sem alguém para escrever sobre ela é muito pior”. Porque, sem esse alguém disposto a relatar os eventos, informações importantes vão se perder em favor dos registros frios oficiais do lado vencedor.

O que leva um jornalista a uma cobertura de guerra ou a uma situação de perigo, um pouco é vaidade; um pouco é espírito de aventura; um pouco é ambição profissional; e muito, mas muito mesmo, é a sensação, entre romântica e missioneira, de que faz parte de sua vocação estar onde a notícia estiver, seja para atuar como testemunha da história, seja para denunciar o que estiver havendo de abuso de poder (político, psicológico, econômico, militar), seja para açoitar a injustiça, a iniquidade e o preconceito. Após tudo isso, uma pitada de falta de juízo (RIBEIRO, 2005, p. 103).

O trabalho do repórter em zonas de conflito é uma ferramenta poderosa na denúncia dos horrores nos campos de batalhas ao chamar atenção para o sofrimento dos civis e na desconstrução dos discursos oficiais.

É verdade que muitos profissionais, por causa do comodismo ou por imposição dos órgãos de imprensa a qual trabalham, sucumbem às estratégias de controle do Estado e das forças armadas. É o chamado “jornalista incorporado”, termo que, segundo Boyd-Barrett, foi introduzido na Segunda Guerra do Golfo (2003) pelo Pentágono e que os jornalistas ligados a emissoras de televisão são sujeitos a uma série de limitações contratuais, inclusive em relação ao controle de entrevistas.

Mas a censura não impede a atuação de muitos correspondentes e jornalistas que encontram muitas maneiras de trabalhar abaixo dos radares dos canais oficiais e órgãos da imprensa hegemônica para fazer relatos sinceros sobre o que testemunham. É comum que muitos deles publiquem suas experiências livres da censura institucional em livros-reportagens. Joe Sacco não é um correspondente de guerra, mas é um exemplo de jornalista independente que teve o impulso (e o pulso) de ir contra o discurso da imprensa hegemônica para mostrar o lado dos “pequenos” numa guerra.

CAPÍTULO 2

QUADRINHOS, GUERRA E JORNALISMO

A história dos quadrinhos se confunde com a história do jornalismo. As duas formas narrativas nasceram e foram difundidas nos mesmos ambientes, foram beneficiadas com a mesma tecnologia e tipo de mídia. Antes da fotografia, eram os ilustradores em imagens com lógicas sequenciais ou não, que estavam lado-a-lado ao texto noticioso. Paralelo a isso, o próprio desenho também era por si só a mensagem crítica. No século XIX, as histórias em quadrinhos foram usadas pelos jornais norte-americanos como uma forma de atrair e de se comunicar com os imigrantes que chegavam ao país à época. Mesmo quando houve a separação desses dois mundos e os quadrinhos foram absorvidos pela indústria do entretenimento, a ligação com a atualidade nunca foi interrompida.

Neste capítulo, vamos revisitar a histórias dos quadrinhos com o objetivo de identificar sobretudo os pontos de inserção desta narrativa com o jornalismo. O estudo aqui foca especialmente na história dos quadrinhos nos Estados Unidos por uma série de razões. Foi onde essa narrativa foi melhor desenvolvida, foi o principal e mais influente mercado dos quadrinhos por décadas, perdendo apenas para o japonês em uma época que as editoras americanas sofreram censura interna. E foi onde Joe Sacco foi formado: o autor que conseguiu efetivamente unir as narrativas jornalísticas e em quadrinhos num só corpo.

2.1 A origem europeia

Se o professor suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846) soubesse a magnitude que sua invenção tomaria depois de um século, é provável que ele pensaria com mais carinho sobre os rabiscos “tolos” que fez a fim de divertir os alunos e colegas. Em 1827, Töpffer criou as histórias em quadrinhos. *Les Amours de Mr. Vieux Bois*, a história satírica que inventou, tem um desenho confuso, o corte das sequências idem. O texto da narração é colocado no pé de cada quadro, e não há sarjetas como as entendemos hoje. Tais narrativas seriam apenas para o próprio lazer, compartilhadas entre alunos e amigos. Mas elas começaram a circular e a agradar.

Não é difícil entender porque as histórias em quadrinhos de Töpffer fizeram sucesso imediato. Uma razão é que as narrativas eram ligeiras, engraçadas (para a época)

e de fácil assimilação. Outra razão é que o público que os leu naquele primeiro momento estava habituado a encontrar nos jornais e nos semanários, ilustrações satíricas e caricaturas, além de histórias em tiras¹⁰ (precursor dos quadrinhos que advém da Idade Média). Os desenhos eram formas de expressões artísticas populares desde o século XVIII e também uma poderosa forma de comunicação e informação.

Os desenhos eram reproduzidos graças às invenções de técnicas como a xilogravura, meia-tinta e, sobretudo, da litografia. Essas técnicas reduziam custos e faziam com que as imagens pudessem ser difundidas entre a população. Segundo Asa Briggs e Peter Burke (2016, p. 49), a consciência política popular foi estimulada pela difusão dos desenhos satíricos nos séculos XVII e XVIII, especialmente na Inglaterra e na França.

Sabe-se que algumas dessas imagens vendiam bastante bem. Por exemplo, um impresso celebrando a revogação da Lei do Selo, que tinha grande objeção por parte das colônias norte-americanas em 1766, vendeu 2 mil cópias a um xelim cada em quatro dias, e diz-se que outras 16 mil cópias ilegais foram vendidas (BRIGGS e BURKE, 2016, p. 49).

Muitos artistas importantes fizeram desenhos satíricos com críticas políticas e sociais que foram reproduzidos e se tornaram populares como, por exemplo, o pintor inglês William Hogarth (1697-1764), que se destacou não apenas fazendo desenhos sobre o cotidiano, como também por ser um dos pioneiros para a instituição de leis sobre direitos autorais e por criar a Academia de *Saint Martin's Lane* para formação de novos artistas ilustradores¹¹. Os desenhos do pintor espanhol Francisco de Goya (1746- 1828) foram outras peças populares à época. Entre diferentes obras, Goya fez uma coleção crítica de desenhos e pinturas retratando os horrores da guerra com a invasão da França de Napoleão Bonaparte na Espanha.

Na ausência da fotografia, que ainda era uma tecnologia em desenvolvimento – e que só passou a ser usada pelos jornais no fim do século XIX –, os desenhos eram usados

¹⁰ As histórias em tiras eram constituídas de algumas cenas desenhadas sem separação de quadros, lidas da esquerda para a direita, que passavam a impressão de movimento, como um filme.

¹¹As gravuras mais populares de William Hogarth costumavam ser copiadas e vendidas no mercado inglês, o que fez com que o artista criasse e tivesse aprovada, em 1735, a lei que estendia para as artes plásticas a proteção da propriedade intelectual, que antes protegia apenas obras literárias. A Academia de *Saint Martin's Lane*, fundada em 1735, tinha formato de clube e funcionava num estúdio que ficava no andar acima da Casa de Café Slaughter, localizada na rua St. Martin's Lane, em Londres. A Academia fechou em 1771, mas deixou como legado mais importante a introdução da arte rococó na Inglaterra.

para ilustrar, noticiar e criticar. Os desenhos e ilustrações eram fundamentais para a comunicação e a difusão de notícias entre a população analfabeta. Se não era possível decodificar as letras, as pessoas, desde sempre, tinham a capacidade de “ler” imagens. Muitas das ilustrações eram postas de forma sequencial, mas elas ainda não tinham a estrutura que caracteriza a narrativa criada por Rodolphe Töpffer.

Os artistas ilustradores satíricos e editores passaram a publicar no início do século XIX em semanários que circulavam especialmente nas casas de cafés, da mesma forma como começaram os primeiros jornais. Um dos mais influentes à época foi o francês *Le Charivari* (1832-1937), que tinha como principal atrativo as caricaturas, ilustrações políticas e resenhas. A *Le Charivari* inspirou a criação do semanário ilustrado britânico *Punch*, um dos mais importantes e duradouros: a primeira edição data de 1841 e o semanário sobreviveu até 2002. A *Punch* foi uma referência por ser a primeira revista a empregar o termo *cartoon*¹² e a desenvolver charges e ilustrações da forma que nós conhecemos hoje. De acordo com Robert Harvey (2009, p. 27), *Punch* conseguia fazer o equilíbrio entre as produções satíricas políticas e as charges de puro humor num primoroso trabalho editorial, o que foi determinante em sua popularidade, influência e durabilidade.

Essas revistas ilustradas eram os veículos perfeitos para receber a nova narrativa proposta por Rodolphe Töpffer, que contava uma história não com uma cena, mas com várias em sequência. Próximo ao final da vida do professor suíço, em 1845, as tiras seriadas começaram a ser publicadas no semanário parisiense *L'Illustration* e foram muito bem aceitas: Töpffer conseguiu o sucesso que nunca havia alcançado como escritor, como era sua ambição. Por outro lado, suas histórias “frívolas” motivaram muitas críticas por parte dos colegas intelectuais. Eles argumentavam que escrever histórias em quadrinhos era um atentado ao bom-gosto. Isso não impediu que a popularidade de tal narrativa continuasse a crescer e a inspirar outros artistas.

De acordo com o pesquisador inglês David Kunzle (2009, p. 18), Töpffer foi um dos pioneiros em subverter a ideia de que a arte não tinha o propósito de imitar ou idealizar a natureza, mas, tal como é o ideal modernista, ela deve transformar a natureza e, talvez, contradizê-la. A questão é que o pai dos quadrinhos, no ensaio em que

¹² *Cartoon* vem do italiano *cartone*, que se referia aos cartões em que os pintores praticavam suas ideias e técnicas antes de realizá-las nas telas ou nas paredes.

escreveu¹³, nunca se dispôs a confrontar os conceitos de arte vigentes à época. Ao contrário, sem entender o potencial da arte que criara – que com o passar dos anos seria chamada de nona arte¹⁴ –, desejava que ela fosse encarada apenas como uma pequena distração.

Além de subverter as noções de arte e se aproximar do conceito moderno, outra característica fundamental da história em quadrinhos é que, desde o nascedouro, tal como o jornalismo, ela já estava inserida dentro da lógica da cultura de massa. Cultura, de acordo com o sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1997, p. 15), é um “corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções”. Trata-se aqui de um conceito com a visão antropológica em que cultura é o resultado de saberes passados ao longo de gerações. O termo massa evoca a noção de larga audiência de indivíduos, embora o sociólogo John B. Thompson (2013, p. 51) chame a atenção que massa não pode ser definida pela quantidade, mas sim à capacidade de um produto em ser disponibilizado a uma pluralidade de destinatários. Morin (1997) define cultura de massa como aquilo que é produzido segundo normas industriais, destinada a uma massa de indivíduos distribuídos em grandes grupos que vão além dos aglomerados tradicionais (família, classe social, religião, etc.). Ao colocar as histórias em quadrinhos e o jornalismo como exemplo, penso que a definição de Morin não corresponde a uma totalidade. Apesar da cultura de massa necessariamente estar vinculada à tecnologia, nem toda obra e nem todo tipo de mídia segue uma lógica industrial que implica em divisão de trabalho – com suas subsequentes especializações e padronizações.

A invenção de Rodolphe Töpffer foi submetida à lógica de mercado (o produto foi adquirido por uma editora, reproduzido e vendido), mas a produção do conteúdo ainda é autoral. O autor foi o produtor, o roteirista e o desenhista de sua própria criação. Assim aconteceu com vários outros autores no decorrer da história. A massificação do produto

¹³ *Essai de Physiognomonie*, de Rodolphe Töpffer, foi publicado em janeiro de 1845. Trata-se do primeiro livro teórico e técnico de quadrinhos da história. “The tone is also simply more serious, even solemn, scientific – as if his thoughts and theories about an essentially whimsical and entirely original invention demanded it, in a way his aesthetic theory in general did not. The fundamental importance of the *Essai* as an analysis of the very language or semiotics of art was first recognized by Gombrich in his pioneering *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, in several pages of the chapter on “The Experiment of Caricature” (KUNZLE, 2009, p. 19).

¹⁴ O teórico italiano e crítico de cinema Ricciotto Canudo publicou em 1923 o influente Manifesto das Sete Artes em que organizava as artes em sete: 1ª a música; 2ª a dança; 3ª a pintura; 4ª a escultura; 5ª o teatro; 6ª a literatura; 7ª o cinema – que conseguiria englobar todas as demais. Com o tempo, artistas e teóricos que estudavam outras formas de linguagem acrescentaram à essa lista: 8ª a fotografia; 9ª as histórias em quadrinhos; 10ª os jogos de computador e de vídeo; 11ª a arte digital.

é positiva, no sentido que permite a rápida disseminação democrática de novas estéticas e ideias, o que permitiu o conhecimento da estética em quadrinhos pelo mundo em pouco tempo.

Les Amours de Mr. Vieux Bois foi publicado nos Estados Unidos em 1842, traduzido como *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. Töpffer ainda viu a sua criação narrativa chegar ao continente em que ela tomara dimensões talvez inimagináveis para o autor. Thompson atribui isso à capacidade dos meios de comunicação de massa em fazer circular publicamente suas formas simbólicas:

Os produtos da mídia são disponíveis, em princípio, a uma pluralidade de destinatários. Eles são produzidos em múltiplas cópias ou transmitidos para uma multiplicidade de receptores, e permanecem disponíveis a quem quer que tenha os meios técnicos, as habilidades e os recursos para adquiri-los (THOMPSON, 2013, p. 57).

2.2 A popularização dos quadrinhos nos Estados Unidos

Os quadrinhos não chegaram aos Estados Unidos pelos jornais, e sim pelas revistas e semanários ilustrados. No entanto, os quadrinhos modernos, como nós os conhecemos hoje, foram desenvolvidos a partir desses diários – mais notoriamente nas edições dominicais do jornal *New York World*, de Joseph Pulitzer, em 1889. O pesquisador em jornalismo estadunidense Michael Schudson (2010) faz algumas reflexões que elucidam porque Pulitzer introduziu uma página dominical de ilustrações e quadrinhos. O *New York World* veio da tradição dos chamados *penny press* – tabloides que circulavam desde a década de 1830 e praticavam o jornalismo de ideal literário, com ênfase nas histórias do cotidiano, crimes e escândalos.

Pulitzer percebeu na prática que caricaturas e ilustrações usadas para incrementar tal autopromoção aumentavam as vendas, mesmo que ele próprio não fosse um entusiasta pelos desenhos. Uma das explicações para o ganho nas vendas vinha da imigração. Naquele final de século XIX e começo de século XX, o movimento migratório de cidadãos europeus para os Estados Unidos era intenso. Apenas no ano de 1881, de acordo com Schudson (2010), mais de meio milhão de estrangeiros entraram no país, números que seriam repetidos e até superados ao longo daquela década. Esses imigrantes, que muitas vezes não falavam inglês, viam nas ilustrações e nos textos de gramática mais simples uma forma de se informar e de aprender o idioma. As ilustrações satíricas, as caricaturas e as tiras de quadrinhos ainda serviam de entretenimento para essas pessoas.

As primeiras histórias em quadrinhos foram publicadas numa página especial dominical em 1894. Sobre a escolha do dia da semana, havia duas razões para que as tiras e as ilustrações ganhassem os domingos. A primeira porque o primeiro dia da semana era usado pelos editores para lançar cadernos especiais e para testar experimentações. A segunda razão era atribuída aos imigrantes: domingo era o dia de descanso dessa massa de trabalhadores. Era quando essas pessoas tinham tempo de comprar jornais.

Em 1850, após forte imigração irlandesa, um entre nove nova-iorquinos passou a comprar um jornal de domingo. Os irlandeses e outros posteriores imigrantes chegavam ao país desprovidos do conservadorismo norte-americano relativo à obediência do sabá. Isso, somado à prática desenvolvida pelos jornais durante a Guerra Civil de imprimir edições especiais de domingo com as notícias bélicas, facilitou aos jornais a possibilidade de mergulhar no jornalismo dominical e atrair diretamente o interesse dos leitores para a diversão no dia de descanso. Por volta de 1889, um em cada dois nova-iorquinos comprava um jornal de domingo, constituindo mais leitores de jornais dominicais do que leitores de diários, naquele ano (SCHUDSON, 2010, p. 119).

A investida bem-sucedida do jornal *World* às ilustrações e quadrinhos foi seguida por outras publicações, em especial àquelas que também vinham da tradição da *penny press*¹⁵: quadrinhos coloridos tomaram conta das edições dominicais em jornais por todo Estados Unidos. Por causa do teor cômico do conteúdo, aquelas pequenas narrativas passaram a ser chamadas de *comics*. Mas é bom deixar claro que o conteúdo dos *comics*, mesmo que intencionalmente engraçado, não era feito para as crianças. Era um humor adulto, feito para o pai e chefe da família consumir primeiro, mas que depois ficava à disposição dos outros integrantes da casa: a esposa e os filhos. Era natural que as crianças se sentissem particularmente entusiasmadas com os jornais de domingo: os desenhos também se comunicavam bem com elas. Muitos dos quadrinistas que atuaram na chamada época de ouro dos quadrinhos, anos 1930 e 40, cresceram lendo tais jornais dominicais levados por seus pais, sendo influenciados por um tipo de humor adulto. Na mesma proporção, muitos dos ataques aos quadrinhos partidos de grupos conservadores – geralmente de elite –, criticaram duramente o suposto conteúdo dito impróprio dos *comics* para “suas crianças”.

¹⁵ Modalidade de jornalismo surgida em 1830, que priorizava notícias curtas e de interesse geral. Os jornais de centavos tinham a classe trabalhadora e os imigrantes como público alvo.

O primeiro grande sucesso dos quadrinhos foi o personagem Mickey Dugan: uma criança observadora sarcástica que morava num lugar fictício chamado Hogan's Alley. Por causa da coloração da folha do jornal, logo o personagem foi apelidado de “Yellow Kid” e assim tornou-se conhecido. Criado por Richard Felton Outcault, o *Yellow Kid* foi publicado no *World* pela primeira vez em 17 de fevereiro de 1895. O pesquisador e jornalista estadunidense David Hajdu (2008, p. 10) chama a atenção para o retrato cru que *Yellow Kid* fazia do imigrante pobre: “descalço, feio, inarticulado, preocupado apenas com os prazeres básicos, e disposto à violência”. Em vez de se sentirem insultados, os imigrantes tinham empatia com tais personagens que falavam como eles falavam. Os quadrinhos não procuravam criar aproximações e conversar com a classe social que tinha papel majoritário nas vendas desses diários.

O próprio Joseph Pulitzer era um imigrante nascido na cidade de Makó no então Império Austro-Húngaro (hoje, cidade da Hungria). Foi um judeu que se tornou um jornalista autodidata. Muitos dos ilustradores e primeiros quadrinistas também eram imigrantes ou pessoas providas das classes sociais mais pobres.

Em sua mundanidade, o seu cepticismo em relação à autoridade, e o prazer que tinham com a liberdade, os primeiros quadrinhos nos jornais falaram às dilatadas populações imigrantes em Nova York e outras cidades onde eram distribuídos, principalmente através de *syndication* (embora *cartoons* feitos localmente aparecessem nos jornais em todos os lugares). Os *funnies* eram deles, feito para eles e sobre eles. Ao contrário de movimentos nas artes plásticas que cruzaram linhas de classe para evocar a vida das pessoas que trabalham, histórias em quadrinhos de jornal foram proletárias de um modo inclusivo (HAJDU, 2008, p. 11, tradução nossa)¹⁶.

Yellow Kid, além de ser o maior sucesso dos quadrinhos em seu tempo, também foi o primeiro produto de *merchandising* vindo desta narrativa. O personagem não apenas vendia jornais, como também estampava broches, era usado na propaganda de produtos, entre outros. Ele também foi alvo de uma disputa judicial entre Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst – milionário da imprensa americana, dono de vários títulos, entre eles o *Morning Journal*, maior concorrente do *New York World* em Nova York. Hearst, que

¹⁶ No original: “In their earthiness, their skepticism toward authority, and the delight they took in freedom, early newspaper comics spoke to and of the swelling immigrant populations in New York and other cities where comics spread, primarily through syndication (although locally made cartoons appeared in papers everywhere). The funnies were theirs, made for them and about them. Unlike movements in the fine arts that crossed class lines to evoke the lives of working people, newspaper comics were proletarian in a contained, inclusive way”.

também investiu pesado nos quadrinhos nas edições dominicais, contratou Richard Outcault. Pulitzer perdeu o criador, mas não o personagem: conseguiu na justiça deter os direitos de *Yellow Kid*, que passou a ser roteirizado e desenhado por outros artistas.

Ao tirar o controle artístico de Outcault sobre *Yellow Kid*, Pulitzer reforça um dos aspectos comentados por Edgar Morin (1997) sobre a cultura de massa e que se tornaria uma prática no mercado editorial estadunidense: a divisão de tarefas e a especialização dos processos. Mesmo que o autor original não esteja mais presente, a obra pode ser continuada por inúmeros outros profissionais que se sucedem. No entanto, para Morin, tal divisão de tarefas também pode ser vista como um retorno da lógica coletivista da arte que existia em seus primórdios (como nas construções de catedrais, dos painéis de anônimos). A diferença é que, a partir da perspectiva industrial, é da divisão do trabalho que faz surgir a unidade da criação (MORIN, 1997, p. 30). Ainda que muitas das tiras em quadrinhos permanecessem essencialmente autorais ao longo do tempo, essa divisão de produção viria a ser observada melhor quando os quadrinhos ganharam, mais uma vez, o formato de revista no início do século XX.

2.3 Dos jornais aos gibis

No início, as revistas de quadrinhos – também chamadas de ‘gibis’ no Brasil – não passavam de compilações das histórias e tiras editadas pelos jornais. Nas primeiras décadas do século XX, os títulos, que se multiplicavam rapidamente pelos Estados Unidos, começaram a investir em material próprio e inédito. Isso também levou os editores a formarem equipes de produção: contrataram roteiristas, ilustradores, coloristas, arte-finalistas, etc. As editoras que produziam os gibis se distanciaram do jornal para desenvolver narrativas mais longas, complexas e que se resolviam em episódios (como nos romances publicados em capítulos nos jornais do século XIX).

O aspecto social criado dentro das editoras também foi uma revolução. Sim, os primeiros quadrinhos falavam aos imigrantes, aos pobres e ao homem adulto. A partir dos anos 1930, as mesmas pessoas que os consumiam – o proletariado, os filhos de imigrantes, o negro¹⁷, a mulher –, também ocupavam cargos dentro dos escritórios, que pensavam as histórias e participavam do processo criativo. Muitos dos que tinham talento para o

¹⁷ A maior parte das editoras de quadrinhos que existia nos Estados Unidos estava estabelecida em Nova York à época. Por ser uma atividade considerada de segunda-classe e que pagava muito mal, os editores também contratavam negros, porque estes, entre outros excluídos e minorias, aceitavam as precárias condições de trabalho.

desenho e não tinham condições de frequentar uma escola de Belas Artes, por exemplo, encontravam nas editoras um lugar para exercer a arte. Também havia uma razão financeira para que só os chamados *underdogs* aceitassem trabalhar em tal indústria: os salários eram baixos e as oportunidades ali geradas não despertavam interesses entre a classe média e as elites.

Outra razão era a pecha de arte inferior: mesmo com toda popularidade, escrever ou desenhar histórias em quadrinhos não trazia prestígio a ninguém. O que não deixava de ser verdade, uma vez que as revistas em quadrinhos eram mal impressas em papel barato, borradas e a maior parte das histórias não passavam de imitações vulgares dos títulos de maior sucesso.

As histórias em quadrinhos, naquele momento, eram a perfeita personificação de tudo que os pensadores mais ortodoxos da Escola de Frankfurt criticaram. Para o pensador alemão Theodor W. Adorno, citado por Renato Ortiz (1985), cultura de massa não é cultura, e a função da indústria cultural é narcotizante¹⁸.

Por outro lado, é preciso entender que o papel social dessa mercadoria borrada e industrial foi muito mais importante do que qualquer crítica estética que intelectuais pudessem dispensar a ela. Os gibis tinham custo de produção barato e isso era importante para que chegassem ao mercado consumidor a \$10 centavos. Era um valor que permitia que garotos pudessem arcar depois de receber trocados, por exemplo, ajudar a carregar compras de um adulto – como era comum à época. Esses centavos do custo de um gibi eram o que permitia que a população mais pobre, que vivia sob uma devastadora crise econômica nos anos 1920 e 30, tivesse acesso a alguma forma de entretenimento. As galerias de arte e o teatro eram acessíveis apenas para uma minoria, e adquirir um aparelho receptor de rádio era um luxo durante a Grande Depressão Americana (1929). Além disso, como já foi dito, era essa indústria que oferecia oportunidade de emprego a negros, migrantes e mulheres, ou seja, às minorias que não tinham acesso a escolas de Belas Artes.

¹⁸ “A indústria cultural se realiza como entretenimento; o público, ao se divertir, seria captado pelo fetichismo do produto, se afastando de qualquer atitude reflexiva. Uma crítica da cultura teria necessariamente que levar em conta as transformações que ocorrem com o capitalismo avançado. Adorno dirá que ela deve considerar os seguintes pontos: a) vivemos numa sociedade de mercadorias; b) existe uma tendência para a concentração de capital, o que significa a produção de bens padronizados; c) por um lado a padronização segue condições da economia contemporânea, por outro ela é um modo de preservar a sociedade de mercadorias; d) os antagonismos não mais se limitam à esfera cultural. A indústria cultural aparece, portanto, como uma fábrica de bens culturais que são comercializados a partir de seu valor de troca” (ORTIZ, 1985, p. 1).

Nos anos 1930, as histórias em quadrinhos entravam na chamada era de ouro. O divisor de águas foi a estreia do personagem Superman, criado pelos filhos de imigrantes judeus Jerry Siegel e Joseph Shuster. Lançado na edição de junho de 1938 da revista *Action Comics n°1*, Superman faz sua aparição inaugural erguendo um automóvel verde acima da cabeça. Vestia capa vermelha e seu uniforme estampava o ‘S’ que teria inúmeros significados com o passar dos anos¹⁹. Antes de ser praticamente um deus alienígena, com poderes múltiplos que acreditava no ideal norte-americano, o Superman original era um justiceiro. Ele usava seu disfarce como jornalista policial do *Planeta Diário* – o alter ego Clark Kent – para investigar os malfeitores que usavam o poder para oprimir. Era o ideal de tons socialistas que existia para limpar um mundo capitalista dos vilões exploradores. Hajdu (2008) explica que Superman era chamado de “Campeão dos Oprimidos” nas primeiras histórias escritas por Siegel. Sendo o próprio personagem um imigrante – mesmo que de outro planeta –, Superman era como se fosse o messiânico judeu que falava diretamente aos sobreviventes da Grande Depressão Americana. Em resumo, o Superman original era o herói que protegia pessoas como os próprios Siegel e Shuster.

O espanto pelo personagem não estava apenas estampado nas expressões dos coadjuvantes que dividiam a primeira capa com o herói. A surpresa era editorial: *Action Comics n°1* vendeu 200 mil exemplares. Seis meses depois, as vendas seriam de 500 mil para cada edição. Nada mal para a editora, que adquiriu os direitos sobre o personagem por apenas U\$130 (hoje este valor corresponde a aproximadamente U\$2.200). Superman fez apelo particular entre as crianças e abriu o mercado para dezenas de outros heróis.

O gênero dos super-heróis tornou-se o maior sucesso editorial da história dos quadrinhos (ainda hoje é). Os super-heróis eram arquétipos da sociedade daquela época, representados em histórias cujo argumento se construía no simples maniqueísmo e nas inúmeras onomatopeias geradas pelos socos e pontapés trocados entre bandidos e mocinhos. O pesquisador e quadrinista britânico Grant Morrison (2012) faz um mapeamento desses ousados personagens. “*Madame Fatal* (1940) era o ator aposentado Richard Stanton que enfrentava o crime vestido como uma senhora de idade – o que faz dele o primeiro super-herói travesti” (MORRISON, 2012, p. 46). Batman era o bruto

¹⁹ O símbolo do S do Superman originalmente era uma alusão ao escudo da polícia de Nova York. O personagem seria a polícia que defenderia os oprimidos. Com o passar dos anos, muitas foram as explicações usadas para o S do Superman: uma referência ao nome do personagem, o símbolo da família kriptoriana do herói, etc. Uma das explicações canônicas mais recentes, ditas no filme *Homem de Aço* (2013) é de que o S o símbolo da palavra esperança em kriptoniano.

envolvido com o submundo dos gangsteres, cujos vilões apresentavam todo tipo de patologia mental; o Príncipe Namor era um terrorista meio-humano que era a representação da delinquência juvenil; Capitão Marvel era hermético com mitologia baseada no ocultismo, que trazia referências a fantasias e efeitos visuais que eram muitas vezes relacionados aos efeitos de drogas químicas.

A Mulher Maravilha foi criada pelo psicólogo estadunidense e teórico feminista William Moulton Marston, em 1941, como sugestão da esposa, a também psicóloga Elizabeth Marston. O casal tinha um relacionamento aberto e dividia, inclusive, uma amante, Olive Byrne, que serviu de modelo para que o desenhista Harry Peter criasse a identidade visual do personagem. A Mulher Maravilha era uma deusa amazona saída da Ilha Paraíso, habitada e governada apenas por mulheres. Era sensual como uma modelo de calendário, atlética, independente e tinha traços bissexuais em sua personalidade. A arte das histórias dos primeiros anos do gibi *Mulher Maravilha* era repleta de elementos libidinosos e fálicos.

As mulheres da Ilha Paraíso personificavam a mistura sedutora da sofisticação política e da libido, assim, eram exemplares de um renovado credo do século passado que era o mesmo “amor livre” dos boêmios com novo léxico selecionado da teoria psicanalítica e do mundo rosa e comprimido dos sonhos e do desejo. Elas tinham uma espécie de feminismo separatista de Segunda Onda²⁰, em que os homens eram proibidos e, por isso, as coisas só podiam ficar melhores (MORRISON, 2013, p. 64).

Nem apenas de super-heróis vivia o mercado dos quadrinhos. A editora *EC Comics* e outras menores investiam em histórias para adultos, sobretudo de crimes e de terror, violentas, ou de romance com narrativas sensuais. Um dos clássicos à época, a *Vertigo* (1937), de Lynd Ward, era um quadrinho do gênero *noir* que trazia contos sobre os anos da Grande Depressão Americana, em que jovens homens e mulheres sobreviviam a relacionamentos abusivos, violência social, desemprego, etc. Os desenhos de Ward eram realistas e continham nudez, um escândalo à época. Esses tipos de histórias eram publicadas em revistas como *Crime Does Not Pay*, *It Rhymes With Lust*, *Tales From The*

²⁰ A segunda onda do feminismo tem início nos anos 1960, com a contracultura, e se estende até a década de 1980. A primeira onda do feminismo tem início na virada do Século XIX para o XX e centrava em questões legais e conquistas de direitos – de voto, de propriedade, etc. A segunda onda amplia o discurso para questões sobre violência doméstica, direitos sobre o corpo, direitos sobre a sexualidade, desigualdades legais, desigualdades no mercado de trabalho.

Crypt e *Mad* (criada por Harvey Kurtzman²¹, que exerceu influência fundamental nas gerações seguintes). As revistas adultas não apenas eram sucessos comerciais, como também traziam ousadias que mantinham a narrativa em quadrinhos em constante evolução. Havia também a circulação clandestina de material pornográfico em quadrinhos, chamados de *Tijuana Bible*. Esses gibis eram produzidos de forma anônima entre as décadas de 1920 até meados de 1960.

No início dos anos 1940, havia 143 revistas em quadrinhos circulando nos Estados Unidos, sendo lidas por cerca de 50 milhões de pessoas (GARCIA, 2012, p. 118). Em 1952, 20 editoras faziam circular mais de 600 títulos de quadrinhos, que ainda resistiam em popularidade, apesar do início da concorrência da mídia eletrônica de imagem usada para informação e entretenimento – a televisão. O preço acessível a esse entretenimento do proletariado, mas que conseguia atingir todas as camadas sociais, tornou-se alto demais. Associações de conservadores, que criticavam os quadrinhos desde o seu surgimento, passaram a falar mais alto sobre os perigos que tais histórias traziam às crianças. Como era uma classe que podia discursar no próprio jornal (não apenas consumi-lo), artigos que combatiam os quadrinhos eram comuns.

Em 1954, o psiquiatra alemão naturalizado norte-americano Fredric Wertham publicou o livro *Seduction of the Innocent*, que ligava a delinquência juvenil com a leitura dos quadrinhos. Esse livro proveu o argumento final dos grupos conservadores apoiados pela política macarthista²² para perseguir e censurar autores e histórias em quadrinhos. A era de ouro dos quadrinhos tem fim em 1955 com a instituição do *comics code*, que quase destruiu o mercado dos quadrinhos.

Comics Code foi um código norte-americano de ética e censura com o intuito de fazer uma limpeza moralizadora nas histórias em quadrinhos imposta pela *Comics*

²¹ Harvey Kurtzman foi figura central na história das histórias em quadrinhos. Começou a trabalhar na década de 1950 na editora *EC Comics*, onde escrevia e editava alguns dos títulos da empresa. Segundo Garcia (2012, p. 141), o quadrinista controlava rigorosamente suas criações, dando a elas uma forte identificação autoral. Era responsável pelas revistas *Two-Fisted Tales* e *Frontline Combat*, em que fazia histórias de guerra, muitas delas com fortes críticas, em especial à Guerra da Coreia (1950-1953). Kurtzman tinha espírito de jornalista e era obcecado com a verdade e com a verossimilhança, características de sua obra (essas características são importantes para entender a narrativa de Joe Sacco, como será visto no próximo capítulo). Mandava auxiliares passarem o tempo na biblioteca em busca da precisão histórica que imprimia em suas obras. Esse processo de investigação jornalística atrasava a entrega das edições da *Two-Fisted Tales* e *Frontline Combat*, sendo que a *EC Comics* pagava por cada edição concluída. Para conseguir manter a própria renda, criou a revista satírica *Mad*, que se tornou a revista mais popular da *EC Comics*.

²² A política macarthista aconteceu entre 1950 e 1957 e visava, entre outras coisas, repressão aos comunistas. A patrulha ideológica foi promovida pelo senador Joseph McCarthy que perseguiu milhares de pessoas nos Estados Unidos, entre artistas, sindicalistas, professores, funcionários públicos, etc. Qualquer pessoa que defendesse uma ideia considerada de esquerda era um alvo em potencial.

Magazine Association of America (CMAA), baseada na política macarthista. Hajdu (2008, p. 306) explica que apenas nos dois primeiros meses de funcionamento, a CMAA, chefiada por Charles F. Murphy – que comandava uma equipe de cinco mulheres graduadas na universidade – fez um levantamento de 440 exemplares de 285 títulos. O grupo rejeitou 126 histórias e exigiu a mudança de 5.656 cenas. As histórias de terror e de crimes não eram mais o único alvo, as histórias de romance também. Os enredos sensuais foram censurados em favor de histórias que “enfatisasse o valor do lar e do casamento”, o que, para Hajdu fez com que o próprio público feminino (e masculino) perdesse o interesse.

De acordo com Santiago García (2012), depois da implementação do *Comics Code*, o número de títulos de quadrinhos caiu de 650 para 300. Isso provocou uma crise até então sem precedentes entre as editoras e, como consequência, tiveram queda de público e de renda. A editora *EC Comics*, a que mais investia em quadrinhos considerados inovadores e adultos, foi a que mais sentiu o golpe e terminou por fechar as portas. Os *underdogs*, que um dia encontraram nas editoras de quadrinhos um espaço de aceitação e oportunidades, foram os primeiros a serem demitidos. David Hajdu (2008) traz uma lista com 902 profissionais que foram demitidos em 1955, na era pós-*Code*, e que nunca mais voltaram a trabalhar com quadrinhos. O *Comics Code* começou a perder influência no mercado editorial regular a partir dos anos 1980, e as editoras o abandonaram em definitivo a partir do ano 2000.

Nos anos 1960, a contracultura influenciada pela Geração Beat²³ chegou ao mundo dos quadrinhos. Em um cenário mercadológico ruim promovido pela caça às

²³ A Geração Beat (os *Beats*) foi um movimento essencialmente literário que aconteceu entre 1944 e 1958 nos Estados Unidos. O ensaísta brasileiro Cláudio Willer (2009, p. 16) explica que a Geração Beat foi um movimento de segunda vanguarda influenciado, sobretudo, pelo Surrealismo. Os *Beats* conseguiram fazer inovações estéticas em relação aos movimentos modernistas e propuseram novos diálogos com a política da época. “Representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria, entre o stalinismo e o macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês” (WILLER, 2009, p. 16). Etnicamente variado, os *Beats* desenvolveram uma literatura marginal praticada por marginais (chamados de *hipsters* – termo que originou a palavra *hippie*). Eles reproduziam em suas obras as próprias vivências – as sexuais, inclusive – de forma fluida e livre no texto. Por exemplo, o poema *Uivo* (1956), de Allan Ginsberg, foi o primeiro com conteúdo explicitamente homossexual que, à época, fez o poeta ser processado por obscenidade. A música também foi influência fundamental entre os *Beats*: o ritmo da prosa, sobretudo no livro *On The Road* (1957), de Jack Kerouac, acompanha o ritmo das frases musicais do jazz. A geração Beat foi influência direta da contracultura nos anos 1960. A juventude à época iniciou uma série de protestos contra a cultura massificante e consumista do Ocidente e também uma série de questionamentos contra as políticas tradicionais de esquerda. “O crescimento da associação entre pensamento alternativo e resistência pacifista provocou imediata repressão. Assim como o surgimento da *Beat* é marcado por tentativas de censura dos textos, a contracultura o foi pela ação policial direta” (WILLER, 2009, p. 107). Por ter caráter libertário, a contracultura teve reflexos na música (rock), na literatura (quadrinhos *underground*, *New Journalism*, etc.) e nas artes plásticas (arte pop). Allan Ginsberg foi o artista da Geração Beat que mais

bruxas instituído pelo *comics code*, alguns artistas fortemente influenciados pelos quadrinhos dos anos 1940 e pelo ideal “sexo, drogas e rock’n’roll” abraçaram o conceito da autoria, da produção de novos conteúdos e temas e da produção artesanal dentro de uma lógica industrial, no sentido do uso da tecnologia, e começaram a publicar por meios alternativos. Antecipando o lema *Punk* do “faça você mesmo”, em dez anos, eles fundavam as próprias editoras e vendiam suas revistas alternativas em negociações diretas com lojistas, fugindo, assim, da fiscalização do órgão censor *Comics Magazine Association of America* – CMAA.

O estadunidense Robert Crumb foi particularmente importante para o desenvolvimento dos quadrinhos *underground*, que marcou a época. Fã de Harvey Kurtzman e das *Tijuana Bible*, influenciado pelos Beats e consumidor de LSD²⁴, Crumb foi o representante mais bem-sucedido e influente dessa nova geração. No início dos anos 1960, publicava quadrinhos em diversas revistas de editoras pequenas, sendo que em alguns de seus trabalhos, chegou a flertar com o jornalismo. Em 1967, criou a revista *Zap Comix* com o seguinte aviso de capa: “Aviso justo: apenas para adultos intelectuais”. Nesta revista, ele introduz o personagem Mr. Natural, um senhor de longa barba branca que representava a geração hippie. O humor adulto apresentado nessa publicação era um reflexo da época, ao mesmo tempo em que parecia ser uma continuidade do conteúdo satírico e abusado da revista *Mad*.

Isso só foi possível devido às formas encontradas por Crumb (e outros artistas à época) para burlar o *Comics Code*: o quadrinista saía pela Haight-Ashbury²⁵, em San Francisco, na Califórnia (EUA), com os exemplares dentro de um carrinho de bebê para vendê-los diretamente aos lojistas, em especial nas chamadas *head shops*, especializadas em parafernália usadas por hippies. Isso configurou uma nova possibilidade de negócio para os quadrinhos, não apenas na redução da burocracia, como também foi um drible no órgão censor. O quadrinho *underground* passava quase que literalmente abaixo dos radares da CMAA.

dialogou e participou das revoltas juvenis à época, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Foi, inclusive, expulso de Cuba ao ser flagrado em uma orgia com mais quatro homens, o que originou o artigo-manifesto *O Artista e as Revoluções* (1961), em que diz: “Todos os governos, inclusive o cubano, continuam operando dentro de regras de identidade forçadas sobre eles por modos de consciência já caducos” (Allan Ginsberg *apud* WILLER, 2009, p. 107).

²⁴ O consumo de drogas, em especial do ácido lisérgico (LSD), teve especial importância na construção da identidade estética dos anos 1960.

²⁵ Haight-Ashbury é um distrito da cidade de San Francisco que ficou famoso por ter sido o centro do movimento hippie nos anos 1960.

As características industriais da cultura de massa foram subvertidas quando Crumb e uma nova geração de autores marginais deram as costas ao *establishment*. É onde foi estabelecido nos quadrinhos, o que Morin (1997) chamou de zona marginal da indústria cultural: aquela em que os autores podem se expressar em filmes marginais (hoje chamados de *indies*) e também nos programas periféricos de rádio e televisão. Morin não incluiu as histórias em quadrinhos *underground* na zona marginal da indústria cultural, porém elas poderiam estar ali enquadradas.

Outro ponto interessante é que a mudança de grafia de *comics* para *comix* foi uma maneira que Crumb encontrou para distinguir aqueles quadrinhos dos super-heróis ‘caretas’ e enfadonhos, publicados pelas editoras sobreviventes. A distinção também se aplicava aos quadrinhos infantis, com, por exemplo, dos personagens da Disney. Os *comix* feitos por aquela geração eram satíricos, sendo que muitos traziam forte conteúdo erótico, portanto, essencialmente adulto.

A fórmula dos *comix* se esgotou com o avançar dos anos 1970. Esse tipo de quadrinhos também passou a ser proibido e perseguido. Muitos dos lojistas ficaram receosos em comprá-los, alguns se arriscavam a vender clandestinamente, mas as multas eram altas. De qualquer forma, os *comix* foram fundamentais não apenas por burlar o *Comics Code*, como por mostrar novas possibilidades com o *direct market*²⁶ (vendas diretas), método que possibilitaria o surgimento de pequenas novas editoras de quadrinhos e que também salvaria da falência as editoras sobreviventes (como a DC Comics e a Marvel Comics).

Essas pequenas editoras foram criadas por empresários fãs de quadrinhos que conseguiram identificar as virtudes e falhas dos autores *underground*. Eles entenderam que trabalhar com obras fechadas e mais consistentes do que o gibi regular facilitava na venda às livrarias. Como contraponto, os autores que surgiam no final da década de 1970 e início da década de 1980 passaram a investir em histórias mais autobiográficas, porque era uma forma de se diferenciar das obras das grandes editoras. Outra razão, como explica Garcia (2012, p. 223), era porque elas atendiam demandas do mercado que pediam personagens recorrentes, histórias continuadas e com periodicidade. Como pareciam um romance, muitas dessas histórias, posteriormente, foram publicadas em um volume único,

²⁶ As vendas dos quadrinhos eram consignadas com bancas de revista por meio de uma empresa de distribuição. As bancas recebiam as revistas sem pagar, devolviam os exemplares não-vendidos e a porcentagem sobre os exemplares vendidos. Com o *direct market*, as editoras imprimiam apenas o número de exemplares solicitados pelas lojas sem a presença de uma distribuidora, e não havia possibilidade de devolução dos exemplares. Os gastos eram reduzidos e o risco das vendas passava a ser do livreiro.

sendo apresentadas ao mercado como uma história completa e fechada. *Maus*, de Art Spiegelman, e *Palestina*, de Joe Sacco, são exemplos de obras que foram lançadas primeiro em capítulos em gibis e depois tiveram uma edição com volume único.

Outros autores decidiram esquecer o formato do gibi e começaram a criar histórias completas, fechadas em si, como um romance. O pioneiro nesse tipo de obra foi Will Eisner que lançou, em 1979, *Um Contrato Com Deus*, que seria considerado o primeiro romance gráfico de inspiração autobiográfica da história.

2.4 Quadrinhos de guerra

A política e a sociedade vistas com ótica crítico-humorística talvez tenham sido os temas mais recorrentes das histórias em quadrinhos. Seja na charge, nas tiras ou nas histórias mais complexas, tais temas sempre foram oferecidos dos autores para os leitores em quantidades generosas ao lado das pequenas narrativas de costumes. Foi assim nos primórdios da nona arte com Rodolphe Töpffer, e assim continuam na atualidade, com notáveis autores, como Will Eisner e Quino. Eisner mostrou que em uma grande cidade como Nova York havia espaço para as pequenas belezas do cotidiano, assim como eram profundas e pertinentes as observações sócio-políticas certeiras da garota latino-americana *Mafalda*, de Quino.

Curiosamente, a guerra foi um tema que demorou a ser abordado pelos quadrinhos porque, segundo Mike Conroy (2009, p. 11), a linguagem era considerada por demais superficial para um assunto complexo. Ora, como se falar de política com humor em três quadros sequenciais não fosse por si só algo que exigisse astúcia e complexidade. Chargistas abordavam guerras assim como os grandes pintores. Suas imagens traziam sentidos profundos, mas nunca as tirinhas e as HQs. À época, a narrativa em quadrinhos ainda estava em desenvolvimento, atingida por comentários preconceituosos de críticos.

A primeira história de guerra em quadrinhos data de 1936, publicada na antologia *Famous Funnies #22*. É uma narrativa de página única sobre momentos da batalha de Manila Bay, nas Filipinas, em 1898. Até o final da década de 1930, histórias de guerra seriam publicadas em meio a outras de humor. Os autores, em geral, eram judeus que assim se expressavam sobre os eventos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Ao passo que os Estados Unidos da América (EUA) ainda ignoravam a ascensão do chanceler alemão Adolf Hitler e do nazismo, esses artistas davam um grito num balão, um apelo para que sua terra adotiva ajudasse os seus pares em histórias que engrandeciam as forças armadas estadunidenses contra o inimigo alemão.

Foi o Capitão América quem deu o grande soco inaugural contra Hitler: cena literalmente ilustrada na capa de *Captain America Comics n°1*, lançada em março de 1941. Joe Simon (escritor) e Jack Kirby (ilustrador), criadores do “Cap” – apelido do personagem –, tiveram posteriormente experiências na Segunda Guerra Mundial: o primeiro foi convocado em 1943 e passou a guerra criando quadrinhos ideológicos de cunho militar, ao passo que o segundo esteve no *front* na Europa servindo à 11ª infantaria, sob comando do general George Patton.

O sucesso do Capitão América e o apelo do momento histórico – especialmente após o ataque dos japoneses em Pearl Harbor, em dezembro de 1941 – fizeram as narrativas de guerras em quadrinhos proliferarem. A partir de 1942, editores e quadrinistas americanos passaram a produzir narrativas de guerra, ficcionais ou não, em revistas temáticas. Os personagens superpoderosos ajudavam na propaganda de guerra. Não apenas eles apontavam e batiam no inimigo a ser repudiado, como também ensinavam a população a ajudar o país, por exemplo, separando materiais para reciclagem, como pode ser observado na imagem.

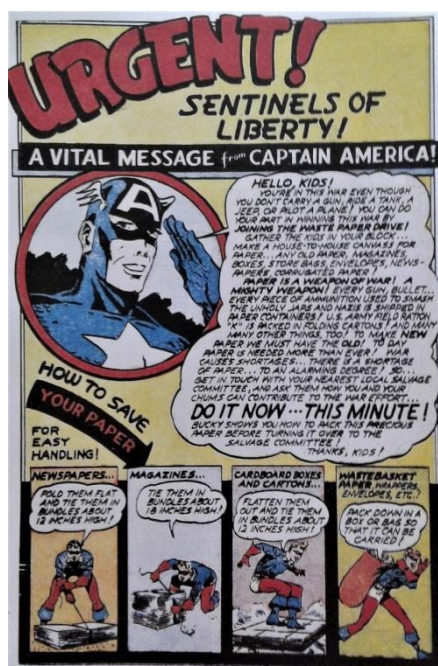


Figura 1 – Propaganda na revista do Capitão América publicada em 1941.

O texto diz o seguinte:

Olá garotos! Você estão nesta guerra, mesmo que não possam carregar uma arma, guiar um tanque, um jipe, ou pilotar um

avião! Você pode fazer a sua parte para ganhar esta guerra juntando papéis desperdiçados. Reúna os garotos do seu bairro... façam uma varredura nas casas por papéis... qualquer papel velho, revistas, caixas, sacolas de mercado, envelopes, jornais, papelão! Papel é uma arma de guerra! Uma poderosa arma! Toda arma, bala... todo pedaço de munição usado para esmagar os profanos japoneses e nazistas é enviado em embalagens de papéis! O campo de ração "K" do exército americano é embalado em cartonagens dobráveis! E muitas outras coisas também! Para fazer papel novo, precisamos do velho! Hoje papéis são mais necessários que nunca! Guerra traz escassez... há escassez de papel... em um grau alarmante! Então entre em contato com o mais próximo comitê de salvamento local e pergunte a eles como vocês e seus companheiros podem contribuir com esse esforço de guerra (CONROY, 2009, p. 65).

Mais uma vez, o alvo de tais revistas não eram apenas as crianças. Soldados também gostavam de ler quadrinhos. De acordo com Ciro Inácio Marcondes (2012, p. 26), em 1943, uma a cada quatro revistas enviadas aos soldados nas tropas americanas eram quadrinhos. Narrativas de guerra em quadrinhos não apenas se espalharam nos Estados Unidos, como também pela Europa e Ásia. No Japão, durante a Segunda Guerra, a produção de mangás²⁷ foi reduzida devido à escassez e à censura do governo, porém as narrativas de propaganda que colocavam o inimigo na berlinda eram estimuladas e distribuídas entre a população.

O fim da Segunda Guerra Mundial e a ascensão da televisão, veículo de entretenimento número 1 nos Estados Unidos, fizeram os números de vendas dos quadrinhos caírem. O *Comics Code* foi a pá de cal que deixou as editoras operando à beira da falência por quase três décadas, uma vez que elas tinham de trabalhar sob de forte censura, ao mesmo tempo que não conseguiam desenvolver histórias suficientemente atraentes para o público jovem e adulto. Mas a temática da guerra continuou a ser explorada de inúmeras maneiras. Os super-heróis continuaram a ser um instrumento de propaganda ideológica para apoiar qualquer guerra em que os estadunidenses estivessem envolvidos no momento (Coreia, Vietnã, Guerra Fria, etc.). Algumas revistas com temas de guerra sobreviveram ao longo da década de 1950 e 1960. Os grupos fictícios de combatentes se tornaram populares entre os leitores²⁸.

²⁷ Quadrinhos japoneses.

²⁸ O grupo G. I. Joe, por exemplo, foi um dos mais populares. Ao contrário do que o senso comum diz, o grupo não veio de uma ação de marketing para vender bonecos, mas foi criado por Dave Breger e lançado na *Yank Magazine* em 1942.

Visões alternativas sobre a guerra também foram exploradas, em especial por artistas do *underground*. Como foi comentado acima, ainda nos anos 1950, Harvey Kurtzman publicou histórias nas revistas *Two-fisted Tales* e *Frontline Combat*, editadas pela *EC Comics*, que traziam algumas inovações na condução da narrativa em quadrinhos. Eram enredos que tratavam a guerra com ironia peculiar e, de certa forma, se opunham às políticas do governo dos EUA. Essa coragem não era comum em outras publicações de entretenimento à época.

Bernard Krigstein – artista que inovou o tempo da narrativa nos quadrinhos –, baseado no roteiro de Al Feldstein, ilustrou a história *Master Race*, sobre o reencontro de um sobrevivente de um campo de extermínio com um ex-comandante nazista numa estação de metrô. A história de oito páginas (considerada uma das precursoras das novelas gráficas) desenvolvida em 1954, mas só publicada no ano seguinte, foi a primeira a falar sobre o Holocausto. Além de ousar tocar num tema tabu, *Master Race* apresenta inovações narrativas que viriam a romper com a influência da estética cinematográfica dentro dos quadrinhos para estabelecer algo novo. Art Spiegelman, David Kasakove e John Benson escreveram o célebre ensaio *An Examination of Master Race*, publicado pela primeira vez na revista *underground Squa Tront #6* em 1975. Eles fizeram a seguinte análise:

De fato, muito do poder que Krigstein trouxe para a história é devido a sua escolha por um estilo que é a antítese da narrativa regular dos quadrinhos. Em vez de empregar o exagerado visual que revistas em quadrinhos geralmente usam para claramente denotar ação e emoção (linhas de velocidade, largas gotas de suor, etc.), Krigstein usa padrões de delimitação mais objetivas. Em vez dos frequentes *close-ups*, uma técnica muito usada para se aproximar dos sentimentos dos personagens, Krigstein mantém distância física dos personagens. Em vez de usar o tipo dramático cinematográfico de efeitos de luz, Krigstein usa paletas de escuro e claro de maneiras mais abstratas. Em vez do uso humanizador das livres formas, Krigstein se concentra no uso de ângulos agudos e linhas retas sempre que possível (BENSON; KASAKOVE; SPIEGELMAN, 2009, p. 288, tradução nossa)²⁹.

²⁹ No original: “In fact, much of the power that Krigstein brings to the story is due this choice of a style which is the antithesis of standard comics storytelling. Instead of employing the exaggerated visual comic book phrases usually used to clearly denote action and emotion (speed lines, large beads of sweat, etc.), Krigstein uses a much more objective standard of delineation. Instead of frequente close-ups, an often used technique to get close to a character’s feelings, Krigstein keeps a physical distance from the characters. Instead of using dramatic motion Picture-type lighting effects, Krigstein uses patterns of dark and light in much more abstract ways. Instead of humanizing use of free shapes, Krigstein concentrates on using sharp angles and straight lines wherever possible”.

Essas novas formas de contar uma história em quadrinhos influenciaram artistas, como Art Spiegelman, que dali a alguns anos também explorariam narrativas de guerra que apresentavam também valor literário.

Após 1960, com os artistas *underground*, a guerra ganhou novos contornos, a começar pela do Vietnã. Ao passo que os heróis superpoderosos das grandes editoras sobreviventes, em especial a Marvel e a DC Comics, continuavam empenhados em combater um inimigo soviético ou asiático, os artistas *undergrounds* viviam a contracultura, o movimento hippie, as notícias transmitidas pelos correspondentes de guerra que denunciavam as atrocidades no *front*.

Surgiram histórias como *Jesus Meets the Armed Services*, criada por Foolbert Sturgeon em 1970. Nela, Jesus Cristo retorna no século XX e vai até uma unidade de alistamento para levar sua mensagem de amor ao próximo, mas termina por ser chutado pelos comandantes. Em *Vietnam*, de 1967, escrita pelo ex-congressista negro Julian Bond que após ser destituído de seu cargo por se opor à guerra, é questionado por que os negros deveriam lutar numa “guerra de brancos” por uma pátria que ainda os tratava como cidadãos de segunda classe e por que os Estados Unidos deveriam se meter no assunto de outros países e impor a própria vontade. Na história ilustrada por T.G Lewis, Julian Bond constrói o argumento refutando as várias justificativas usadas pelo governo para manter a guerra.

Alguns americanos dizem que Ho Chi Minh é um comunista e desde que outros membros da Frente Nacional de Libertação são comunistas, eles não falam pela população ordinária do Vietnam. Mas Harry Cabot Lodge, o embaixador americano do Vietnam do Sul, disse que ‘as únicas pessoas que têm feito algo pelo pequeno, pelo homem das bases, para erguê-los, são os comunistas (BOND & LEWIS, 1991, p. 12).

Nos anos 1980, Art Spiegelman escreve um dos capítulos mais importantes da história das HQs ao publicar *Maus*, a princípio como fascículo da revista *Raw*, editada por ele à época. Ao contar as experiências do pai, um sobrevivente do campo de extermínio Auschwitz, na Polônia, Spiegelman usa o discurso da memória para abrir feridas mal curadas do Holocausto, e isso assustou críticos, intelectuais e público: de repente, uma história representada por animais antropomórficos (judeus como ratos e nazistas como gatos) tinha tons tão reais que deixavam seus leitores desconcertados.

Para boa parte dos críticos literários que se sentiram desconcertados diante da potência de *Maus*, a história em quadrinhos que se atrevia a contar o tema mais traumático de todo século XX no Ocidente, era impossível compreendê-la, já que a primeira reação, quando por fim aceitaram a obra, foi dizer que *Maus* não era uma HQ. (...) *Maus* não só era uma história em quadrinhos, mas funcionava precisamente por ser uma história em quadrinhos e porque tinha suas raízes firmemente consolidadas na tradição das HQs de massa (GARCIA, 2012, p. 226).

Maus legitimou as histórias em quadrinhos (ou algumas delas) como uma forma de arte. A credibilidade alcançada pelo texto de Spiegelman – além dos diversos outros autores que escreveram obras autobiográficas em quadrinhos – *Maus* inspirou e abriu portas para o uso do jornalismo inserido na linguagem em quadrinhos. É onde entra Joe Sacco.

2.5 Jornalismo em Quadrinhos

Para compreender o jornalismo em quadrinhos, será preciso retroceder mais uma vez até o século XIX, no advento das primeiras revistas ilustradas. Como foi dito no início deste capítulo, essas revistas circulavam nos cafés, tal como os primeiros jornais. Seu conteúdo variava entre caricaturas, tiras e charges políticas ou sobre o cotidiano. Em outras palavras, eram publicações que davam suporte à arte do desenho e da narrativa. A primeira revista semanal a se dedicar majoritariamente a um conteúdo não-ficcional e jornalístico foi a *The Illustrated London News*, fundada em 1842 e que fechou as portas em 1971.

De acordo com Duncan, Taylor & Stoddard³⁰ (2016, p. 15), o sucesso do semanário era suficientemente bom para que os editores inclusive conseguissem enviar artistas para fazer correspondência de eventos importantes que aconteciam internacionalmente. O ilustrador e jornalista alemão Constantin Guys³¹, por exemplo, foi

³⁰ Randy Duncan e Michael Ray Taylor são professores estadunidenses de Comunicação pela Henderson State University. O também estadunidense David Stoddard é ilustrador e professor de Design de Mídia e Gráfico.

³¹ Constantin Guys (1802-1892) foi correspondente do semanário londrino entre 1842 a 1860. De acordo com informações do site do Museu Louvre (França), Constantin tinha um taco rápido e preciso. Ele fazia as ilustrações com anotações para os gravadores que iriam fazer as xilogravuras para a impressão. Essa experiência, diz o informativo do site, afiou seu poder de observação e ele aprendeu como captar a essência da cena em poucos minutos. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/equipage-park>>. Acessado em: 12 de abril de 2016.

o correspondente da *Illustrated London News* na Guerra da Criméia, e o ilustrador inglês Frank Vizetelly³² despachou as imagens do *front* da Guerra Civil Norte-Americana.

Nos Estados Unidos, uma das publicações mais populares e importantes foi a *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, fundada em 1855 em Nova York. O semanário não apenas fazia correspondências de guerra, como também ilustrava reconstituições de crimes em uma narrativa de lógica de quadrinhos, mesmo que ainda não trouxesse o formato moderno, que seria desenvolvido no final daquele século.

A presença de ilustradores correspondentes era interessante no *front* de guerra por causa do aspecto artístico e também por ser a opção mais rápida e prática do que o envio de fotógrafos e suas ainda incipientes máquinas – pesadas e que precisavam de um longo tempo de exposição. Os ilustradores conseguiam captar o calor e a ação do momento e reinterpretá-los nos desenhos, ao passo que a fotografia conseguia capturar apenas retratos e cenas pós-batalha. Mas, tão logo a tecnologia da máquina fotográfica foi se aprimorando, ela passou a substituir a função do desenho dentro do jornal. Muitos semanários ilustrados desapareceram e outros precisaram rever a política editorial. A ilustração de fundo jornalístico no final do século XIX passou a dar lugar aos comentários (charges) e a diversão dos quadrinhos no novo século.

Entrando no século XX, jornais continuaram a usar ilustrações para descrever eventos que não tivessem tido a presença de um fotógrafo, mas eram desenhos predominantemente especulativos, mais do que aqueles produzidos por uma testemunha ocular. Tornou-se incrivelmente raro levar um artista para o campo para desenhar as notícias do dia (DUCAN, TAYLOR & STODDAD, 2016, p. 17, tradução nossa)³³.

Apesar dos quadrinhos terem permanecido junto ao jornal e até mesmo ganhado lugar próprio nos gibis, o desenvolvimento do jornalismo em quadrinhos até a chegada de Joe Sacco foi um processo longo e inconstante.

É possível que o jornalismo em quadrinhos tenha de fato nascido com o ítalo-brasileiro Ângelo Agostini. Ele fundou no Brasil a *Revista Illustrada* em 1876. A partir

³² Frank Vizetelly (1830-1883) cobriu os dois lados na guerra civil americana: ilustrou os confederados (estados do sul) e da união (estados do norte).

³³ No original: “Well into the twentieth century newspapers continued to use artwork to depict events at which no photographer was present, but they were predominantly speculative drawings rather than ones produced by an eyewitness. It became increasingly rare to send an artist into the field to draw the news of the day”.

de 1880, Agostini passou a publicar uma série de pequenas reportagens sobre a escravidão no Brasil ou “comentários ilustrados”, que faziam parte do movimento abolicionista.

As páginas da *Revista Illustrada* foram palco de grandes discussões das questões nacionais, das denúncias de violência contra o negro, da vinculação de um novo projeto político-social para o Brasil, fundado num regime republicano e liberal, de mudanças no panorama artístico, da consagração de artistas, entre tantas outras questões, sempre num âmbito mais amplo possível, favorecido pelo didatismo das ilustrações (SILVA, 2006, p. 112).

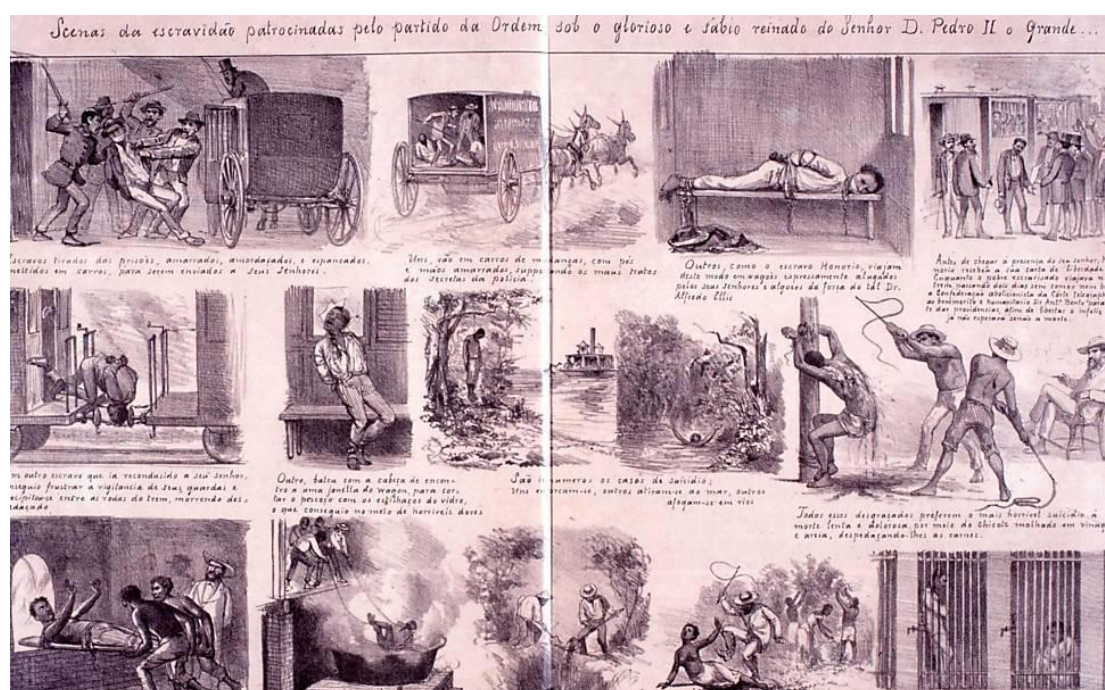


Figura 2 – Crítica à escravidão de Angelo Agostini, publicada da Revista Illustrada. Fonte: Folha de S. Paulo.

Infelizmente, o fato de Agostini não pertencer ao mundo anglo-saxão faz com que ele seja esquecido pelos pesquisadores estrangeiros consultados. Não ajuda o fato de os “comentários ilustrados” de Agostini não terem tido continuidade e gerado uma tradição que poderia culminar no desenvolvimento efetivo do jornalismo em quadrinhos. O autor ficou mais conhecido pela criação dos personagens Nhô-Quim (1869) e Zé Caipora (1883), que eram protagonistas de histórias satíricas sobre o cotidiano.

Para o mundo anglo-saxão, a primeira tentativa de jornalismo em quadrinhos aconteceu em 1919 – três décadas depois de Agostini –, quando o chargista estadunidense Robert Ripley passou a produzir a coluna chamada *Believe It or Not* nas páginas do *New York Globe*. Ripley fazia charges para a editoria de esportes, quando teve a ideia de

agregar pequenas informações aos desenhos. O espaço fez sucesso e Ripley passou a procurar curiosidades sobre qualquer assunto, como se fosse um livro como o *Guia dos Curiosos*³⁴, com charges. Em muitas das colunas, Ripley estabelecia uma pequena narrativa com viés jornalístico, em especial naquelas sobre impressões de lugares para onde viajava.

A charge aliada ao texto informativo fez adeptos. O cartunista político mexicano Eduardo del Rio, conhecido como RIUS, desenvolveu essa narrativa a ponto de começar a produzir textos que eram essencialmente reportagens. Em vez de “jornalismo em quadrinhos” ou, quem sabe, “jornalismo em charges”, RIUS chamou tais trabalhos de “guias ilustrados”. Autor com forte inclinação marxista, lançou em 1969 o livro *Cuba Para Principiantes*, um dos seus trabalhos mais famosos entre uma extensa bibliografia que engloba sátiras, manuais ilustrados, crônicas e, por que não, reportagens nomeadas como guias e afins. É sempre bom lembrar que a charge, presente em jornais desde o século XVIII, também é a arte precursora do jornalismo em quadrinhos.

RIUS foi influência direta para o sociólogo estadunidense Joel Andreas³⁵, que nas horas vagas também é cartunista. Ele publicou ainda como estudante de Ensino Médio, em 1973, *The Incredible Rocky*, uma biografia não-autorizada de 50 páginas sobre a família Rockefeller. Trata-se de um trabalho construído em cima de uma pesquisa bibliográfica que utilizou, entre outras referências, tanto jornais da grande mídia quando da imprensa radical³⁶. Joel Andreas foi publicado pela *North America Congress on Latin America* e vendeu cerca de 100 mil cópias. O estilo de Joel Andreas é um intermédio entre a narrativa de charges desenvolvida por Ripley e RIUS com o jornalismo em quadrinhos da forma como ele é entendido na atualidade.

Joel Andreas, que foi militante de movimentos antiguerra, lançou em 1992 o dossiê também com viés jornalístico *Addicted to War*³⁷ sobre a dependência estadunidense à política militarista. Também nos anos 1990, o cartunista editorial

³⁴ *Guia dos curiosos* é um livro best-seller do jornalista Marcelo Duarte, lançado originalmente em 1995. A publicação consiste em vários pequenos textos e números estatísticos que trazem curiosidades sobre assuntos como esporte, política, música, etc. O livro vendeu próximo de 200 mil exemplares nos primeiros 10 anos de lançamento e ganhou diversas edições temáticas, além de ter inspirado um jogo de tabuleiro lançado pela Grow.

³⁵ Joel Andreas hoje é Ph.D em Sociologia pela Universidade da Califórnia, Los Angeles, e leciona no departamento de Sociologia da Universidade de Johns Hopkins, em Baltimore, Maryland, Estados Unidos. Entrei em contato com Andreas por e-mail em novembro de 2015. O próprio professor falou de suas influências, o que me permitiu investigar a carreira de RIUS.

³⁶ O termo “radical” é usado pelo próprio Andreas nos livros publicados. Entende-se como jornais radicais as publicações contra-hegemônicas, geralmente com orientação de esquerda.

³⁷ *Addicted to War* ganhou nova edição em 2004 e que passou a incluir a Guerra no Iraque.

estadunidense Ted Hall começou a trabalhar com quadrinhos (charges e tiras inicialmente) jornalísticos. Posteriormente, ele fez correspondência de guerra onde despachou textos tradicionais, charges e tiras. A narrativa jornalística construída a partir da charge também pode ser encontrada na obra do cartunista francês Jean Cabut³⁸ – o Cabu –, que contribuía com o semanário ilustrado satírico *Charlie Hebdo* desde 1970.

Houve outra linha de artistas que levou o jornalismo aos quadrinhos como os entendemos. O quadrinista Shel Silverstein publicou 23 pequenos *travelogues*³⁹ em quadrinhos entre 1957 e 1968 para a revista *Playboy*. De acordo com Duncan, Taylor & Stoddard (2016, p. 19), a parte mais interessante do trabalho de Silverstein era quando ele se colocava em situações exóticas tanto para ele quanto para os leitores, como, por exemplo, quando reportava sobre a cultura hippie ou quando acompanhava um treino de *baseball* de um time da liga principal.

O próprio Robert Crumb flertou com o jornalismo em quadrinhos quando, em 1965, publicou *Sketchbook Reports* na revista de humor *Help!*. Crumb contou em quadrinhos sobre os cotidianos do bairro Harlem, da cidade de Nova York, e também na Bulgária. “O livro de rascunho da Bulgária é mais jornalístico, com Crumb reportando as condições de um país que fazia parte do bloco da União Soviética há um par de décadas e sobre o qual uma pessoa média do Ocidente conhecia muito pouco” (DUNCAN, TAYLOR & STODDARD, 2016, p. 19, tradução nossa)⁴⁰.

O ex-congressista negro Julian Bond lançou *Vietnam*, em 1967, após ser destituído de seu cargo por se opor à guerra. Nos quadrinhos, ele questiona por que os negros deveriam lutar numa “guerra de brancos” por um uma pátria que ainda os tratava como cidadãos de segunda classe e por que os Estados Unidos deveriam se meter no assunto de outros países e impor a própria vontade? Na história ilustrada por T. G. Lewis, Julian Bond constrói o argumento refutando as várias justificativas usadas pelo governo para manter o país em guerra, reportando fatos que não eram publicados na imprensa majoritária, mas que eram defendidos na imprensa chamada radical com orientação de esquerda.

³⁸ Cabu (1938-2015) foi um dos cartunistas editoriais mais importantes da França. Ele contribuía com o *Charlie Hebdo* desde 1970 e foi morto no ataque que a edição do semanário sofreu em 7 de janeiro de 2015, quando extremistas islâmicos invadiram o local e assassinaram 12 pessoas, entre elas cinco cartunistas.

³⁹ Livros sobre relatos de experiências de viajantes.

⁴⁰ No original: “The Bulgaria sketchbook read more like journalism, with Crumb reporting on conditions in a country that had been part of the Soviet Union’s Eastern block for a couple of decades and about which the average person in the West knew very little”.

Muitos são os casos de jornalismo em quadrinhos ou de quadrinhos com viés jornalístico publicados antes dos anos 1990. Como bem lembram Duncan, Taylor & Stoddard, são trabalhos que apareciam esporadicamente em revistas e em jornais.

No início dos anos 1990, durante a primeira Guerra do Golfo (1990-1991), Joe Sacco estava sentado à frente da televisão na Alemanha, indignado com a cobertura jornalística dispensada à guerra. Julgava que seus colegas jornalistas que estavam atuando na mídia hegemônica não cumpriam o compromisso com a veracidade dos fatos. Até então, Sacco era um ex-jornalista que havia desistido da carreira em redações por não estar satisfeito com o trabalho. Isso o fez voltar-se aos quadrinhos, onde atravessou parte da década de 1980 escrevendo e editando a *Yahoo* – revista satírica alternativa que continha histórias com traços autobiográficos –, além de fazer trabalhos avulsos como ilustrador. Sacco decidiu ir, em 1991, à Palestina para realizar um trabalho que se transformaria numa reportagem em quadrinhos construída de forma sistematizada. Foi a partir daí que o jornalismo em quadrinhos ganhou notoriedade.

O jornalismo em quadrinhos ainda é um campo reduzido. Além do próprio Joe Sacco, há uma lista modesta de autores e obras. A biografia é o gênero que mais utiliza a linguagem dos quadrinhos. Entre os autores mais destacados dentro do jornalismo de guerra estão os estadunidenses Ted Rall e David Axe. Entre os autores que esporadicamente fizeram reportagens de guerra estão o italiano Ugo Bertotti, o francês Emmanuel Guibert (utilizando o diário e fotografias do também francês Didier Lefèvre), e os espanhóis Pepe Gálvez, Antoni Guiral, Joan Mundet e Francis González, além do alemão Tjeerd Royaards – cartunista político que edita o *website Cartoon Movement*, onde reúne charges políticas e reportagens em quadrinhos feitas por jornalistas e ilustradores do mundo inteiro.

Ted Hall é um cartunista sindicalizado nos Estados Unidos e vencedor de diversos prêmios – recebendo por duas vezes o *Robert F. Kennedy Journalism Award*, sendo finalista em uma ocasião do Prêmio *Pulitzer*. Ele escreveu *To Afghanistan and Back* e *Silk Road to Ruin* (sobre a Ásia Central), que mesclam fotografias, texto e quadrinhos. David Axe, por sua vez, foi um correspondente de guerra *freelancer* que produziu três importantes reportagens em quadrinhos: *War Fix*, *War is Boring* (sobre o próprio trabalho como correspondente e o vício em guerras) e *Army of God* (sobre a guerra na África Central).

No Brasil, poucos são os jornalistas que se aventuraram a fazer reportagens em quadrinhos. Embora não tenha conhecimento de que existam reportagens de guerra

produzidas por esses profissionais, há publicações interessantes que são resultados de apurações de cunho histórico e pesquisas. O jornalista Gilmar Rodrigues publicou *Loucas de Amor*, com ilustrações de Fido Nesti, sobre mulheres que se apaixonam por criminosos sexuais e *serial killers*. Oscar Pilagallo, vencedor de um Prêmio Esso, lançou a reportagem *O Golpe de 64*, com ilustrações de Rafael Campos Rocha, que faz um retrospecto dos dez anos que antecederam o golpe militar no Brasil. Alexandre de Maio lançou pelo *website Catraca Livre* uma série de matérias em quadrinhos sobre entrevistas com celebridades, matérias factuais e reflexões sociais. Augusto Paim, que também é um estudioso sobre o assunto, publicou no *site Cartoon Movement* uma pequena reportagem sobre a vida nas favelas do Rio de Janeiro.

2.6 Legitimidade do jornalismo em quadrinhos

Joe Sacco, ainda nos anos 1990, quando lançou *Palestina*, chamou o próprio trabalho de “jornalismo em quadrinhos”, embora confessasse posteriormente na edição especial desta obra que usou o termo sem pensar nos critérios (SACCO, 2011, p. XVII). Os estudos acadêmicos sobre o que seria o jornalismo em quadrinhos só começaram a ganhar reflexões mais interessadas depois dos anos 2000, mesmo que as histórias em quadrinhos em si fossem objetos de pesquisa há mais de um século. Dentro desses mesmos estudos, entender do que se trata o jornalismo em quadrinhos é muito mais importante do que procurar uma definição propriamente dita. Quase que a totalidade dos estudos investigados para esta dissertação adotam o trabalho de Joe Sacco como referencial empírico.

Em 2005, Kristian Williams publica no periódico *Columbia Journalism Review* (CJR), na edição de março/abril, o artigo *The Case For Comics Journalism*, que se tornaria uma importante introdução a tais estudos e referência constante em trabalhos acadêmicos lançados posteriormente. Embora não definisse o que seria o jornalismo em quadrinhos, Williams faz uma série de reflexões sobre por que tal narrativa não conquistava os jornais. Ele defende que a habilidade de alternar entre a realidade e o simbólico é a maior força do jornalismo em quadrinhos. Esta é também a principal razão desta narrativa permanecer confinada ao caderno cultural: o jornalismo tradicional privilegia o texto objetivo, e os editores priorizam a segurança sobre a subjetividade e a pluralidade de sentidos proporcionados pela arte. E quadrinhos também são arte.

A independência das palavras e desenhos permite uma sobreposição de narrativa subjetiva e objetiva. Tensões entre a escrita e a imagem podem ser usadas para destacar incerteza, ambiguidades e ironias que outra mídia pode inadvertidamente minimizar ou deliberadamente ignorar. Tudo isso sugere, simplesmente, que os quadrinhos abrem possibilidades para jornalistas que estão menos disponíveis em outras mídias. E talvez, mais importante, eles aumentam as opções disponíveis para os leitores, que ultimamente têm demonstrado fome por voz e significado na cobertura midiática (WILLIAMS, 2005, p. 1, tradução nossa)⁴¹.

O pesquisador alemão Dirk Vanderbeke (2010) lembra que o jornalismo em quadrinhos questiona o princípio da objetividade. Apesar de essa ser uma discussão que será feita no próximo capítulo, é possível adiantar aqui que Vanderbeke relaciona a objetividade jornalística com princípios que se aproximam da imparcialidade que ainda é defendida dentro de um ideal tradicional que está sendo superado. O jornalismo em quadrinhos rompe com esse entendimento de objetividade da mesma maneira como qualquer outro meio. O pesquisador alemão defende a falta de objetividade do desenho ao dizer que o jornalismo tradicional também é dotado de perspectivas e experiências: o jornalismo recria a verdade por meio de uma narrativa própria. Sendo assim, o jornalismo em quadrinhos é tão válido quanto qualquer outra narrativa consagrada no meio.

Para Vanderbeke, o foco de interesse das reportagens de Joe Sacco, que é o cotidiano da população civil em meio a circunstâncias extremas impostas por uma guerra, é potencializado com os quadrinhos. O desenho lhe poupa a descrição excessiva e também invoca mais facilmente sentidos e sensações nos leitores. “Sacco não apenas dá voz ao desconhecido, como provém imagens não-vistas, baseada nas narrações daqueles que viveram a experiência” (VANDERBEKE, 2010, p. 77).

Muitos dos pesquisadores consultados também imprimem ponderações em relação à narrativa jornalística em quadrinhos. Tanto o pesquisador estadunidense de literatura Jared Gardner (2015) quanto o pesquisador brasileiro Iuri Barbosa Gomes (2012) destacam o aspecto lento de produção de uma reportagem em quadrinhos. Joe

⁴¹ WILLIAMS, Kristian. The caso of comics journalism. Publicado em março/abril de 2005. Disponível em: <<http://producer.csi.edu/cdraney/archive-courses/spring07/engl102/e-texts/comics-journalism.htm>> Acessado em: março de 2016. No original: “The independence of the words and the pictures allows for an overlay of subjective and objective storytelling. Tensions between the written word and the image can be used to highlight uncertainties, ambiguities, and ironies that other media might inadvertently play down or deliberately ignore. All of this suggests, simply, that comics open possibilities for journalists that are less available in other media. And perhaps more importantly, they add to the options available to readers, who have lately demonstrated a hunger for voice and meaning in news coverage”.

Sacco, por exemplo, levou mais de quatro anos entre a sua passagem pela Bósnia (1995/96) e o lançamento de *Area de Segurança Gorazde* (2000). Isso porque há um longo processo entre as viagens, gravações, transcrições, fotografias e o processo que envolve a montagem das HQs em si. Joe Sacco, como qualquer outro profissional que invista no jornalismo em quadrinhos, sempre vai estar atrasado em relação à imprensa tradicional.

Kristian Williams (2005) argumenta que a ausência dos quadrinhos na primeira página do jornal não diz respeito a possíveis preconceitos dos editores. Muitas capas de jornais foram publicadas com ilustrações e a charge é uma constante presença das páginas de opinião. O problema do jornalismo em quadrinhos é que a lentidão do processo o inviabiliza em participar dos diários ao lado de notícias factuais. Os grandes diários e veículos de comunicação reservam espaços ocasionais mediante “encomenda” para esse tipo de narrativa. As reportagens, assim, encontram melhor abrigo em blogues, *websites* especializados, revistas ilustradas e de quadrinhos, além dos livros-reportagens⁴². Este último é o formato mais usado por Sacco e por vários outros jornalistas que lançam reportagens em quadrinhos.

Dirk Vanderbeke (2010), mesmo validando a narrativa em quadrinhos como possibilidade do jornalismo e exaltando suas vantagens, faz críticas que o foco no visual faz com que se perca a capacidade de argumentações mais complexas: “Como consequência, isso em última análise não pode substituir o mundo escrito” (VANDERBEKE, 2010, p. 80). Iuri Barbosa Gomes (2012) segue pensamento semelhante ao defender que ao unir propostas dos quadrinhos, da fotografia e da literatura, a narrativa jornalística pode se enfraquecer nesses termos, “pois sempre há a dúvida sobre até que ponto é jornalismo e até que ponto são meramente quadrinhos” (GOMES, 2012, p. 150).

Percebo aqui que existe predileção dos críticos pela tradição do jornalismo escrito em relação às outras mídias. Acredito que a complexidade de uma narrativa não pode ser medida em comparação com outra, pois existem perdas e ganhos em cada mídia. A densidade de uma reportagem, seja ela escrita, em quadrinhos ou televisiva, precisa ser

⁴² Livro-reportagem é um instrumento aperiódico de difusão de informações de caráter jornalístico. Por suas características, não substitui nenhum meio de comunicação, mas serve como complemento a todos. É o veículo no qual se pode reunir a maior massa de informação organizada e contextualizada sobre um assunto e representa também a mídia mais rica – com exceção possível do documentário audiovisual – em possibilidades para a experimentação, uso da técnica jornalística, aprofundamento da abordagem e construção da narrativa (BELO, 2006, p. 41).

analisada de acordo com as possibilidades narrativas e especificidades instrumentais de cada uma delas. O jornalismo em quadrinhos realiza a união entre imagem e o texto escrito. Mesmo em reportagens que privilegiam mais a imagem do que o texto, como as de David Axe, um não existe sem o outro. A densidade da reportagem em quadrinhos se dá pela maneira como esses elementos são sistematizados e de como o assunto é abordado.

As reportagens de Joe Sacco são caracterizadas pela narrativa testemunhal, estilo explorado por alguns dos grandes jornalistas da história, como o brasileiro Euclides da Cunha ao cobrir a Guerra dos Canudos. Entretanto, o linguajar coloquial de seu texto, por vezes vulgar, o aproxima também de jornalistas e artistas da contracultura, como o fundador do jornalismo gonzo, Hunter S. Thompson ou o jornalista cultural estadunidense Lester Bangs – que teve grande aproximação com o quadrinista Robert Crumb: uma das principais influências no traço e estilo de Joe Sacco.

Seria o linguajar na narrativa tão importante assim para provocar dúvidas do que seria ou não jornalismo, como argumenta Gomes (2012)? Como veremos no próximo capítulo, os jornalistas e pesquisadores estadunidenses Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2014) acreditam que a formalidade do texto e sua dita objetividade não é o que determina uma boa reportagem. O texto em terceira pessoa, o *lead* e as técnicas que supostamente passariam neutralidade são apenas artifícios que nada dizem respeito aos princípios do jornalismo.

A essência do jornalismo está na disciplina da apuração. “No final, é a apuração que separa o jornalismo do entretenimento, da ficção, da propaganda e da arte.” (KOVACH & ROSENSTIEL, 2014, p. 98). A apuração é feita por meios de métodos usados para a busca daquela que seria a verdade jornalística, ou seja, o processo de investigação para compreender fatos e acontecimentos. Praticar o bom jornalismo é apurar e também ser transparente: este valor que possibilita o leitor a julgar por si próprio o valor da reportagem que lhe é apresentada.

A dúvida colocada por Gomes, portanto, perde em pertinência. O que tem que ser colocado em questão não é a arte, mas os procedimentos e métodos que fazem uma narrativa ser jornalística ou não. É sobre tais elementos de reportagem que caracterizam o trabalho de Joe Sacco que discutiremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 3

A REPORTAGEM EM QUADRINHOS

A indignação contra a postura midiática majoritária em proferir preconceitos, o vício pela guerra, a formação como jornalista na Universidade do Oregon e a experiência como quadrinista alternativo são, de acordo com Joe Sacco, elementos que o levaram a desenvolver o jornalismo em quadrinhos. Ao produzir reportagens de guerra nesse gênero narrativo, não há evidências até este momento do estudo de que ele tenha subvertido ou criado novos princípios e técnicas de reportagem. Como afirma o jornalista estadunidense David Axe (2013, p. 96), “na prática, reportar em quadrinhos não é diferente de reportar em qualquer outro meio: as fundações da reportagem são as mesmas”.

Ao adaptar a reportagem ao formato de HQ de forma sistematizada, sendo claro quanto aos seus métodos e motivos, Joe Sacco deu credibilidade à nova narrativa jornalística. As reportagens dele são caracterizadas pela narrativa testemunhal, estilo explorado por alguns dos grandes jornalistas da história, como o brasileiro Euclides da Cunha e o estadunidense John Reed. O linguajar coloquial de seu texto, por vezes vulgar, o aproxima também de jornalistas e artistas da contracultura, como o fundador do jornalismo gonzo Hunter S. Thompson ou o jornalista cultural estadunidense Lester Bangs. Este último teve grande aproximação com o quadrinista Robert Crumb, uma das principais influências no traço e estilo de Joe Sacco, como vimos no capítulo anterior.

Seria o linguajar tão importante assim para o desenvolvimento de uma boa reportagem? Para Muniz Sodré (2012, p. 208), não se pode confundir estilo com formato. Ele afirma que estilo jornalístico é aquele que apresenta concisão e síntese, além de outras características como correção gramatical, clareza, objetividade, sem asperezas linguísticas. Já o formato narrativo é “uma forma fixa intitulada pirâmide invertida, atinente a uma determinada matriz de texto e a um protocolo particular de leitura” (SODRÉ, 2012, p. 208). Sodré argumenta que formato por formato, a poesia (que é arte) também pode ter a sua, como é o caso do soneto. Ou seja, as estruturas podem ser usadas, mas não é isso que qualifica a reportagem.

Nem mesmo o estilo. Profissionais que foram influenciados pelo jornalismo gonzo, por exemplo, não apresentam, nem de longe, um estilo de texto elegante e conciso quanto o de John Hersey, por exemplo. Mas isso não quer dizer que as reportagens escritas por eles sejam menos ricas. Hunter S. Thompson fez um retrato sócio-político e cultural

extraordinário do grupo de motociclistas Hell's Angels estruturado num texto coloquial, com bom ritmo e fluído⁴³. Lester Bangs, que foi crítico de música, fez um dos melhores retratos do rock dos anos 1970, em textos que permitiam até palavras de baixo calão.

Do que consiste então uma boa reportagem? Os pesquisadores estadunidenses Bill Kovach e Tom Rosenstiel⁴⁴ (2014) também pensam que a formalidade do texto e sua dita objetividade não é o que determina uma boa reportagem. O texto em terceira pessoa, o *lead* e as técnicas que supostamente passariam neutralidade são apenas artifícios que nada dizem respeito aos princípios do jornalismo.

A essência do jornalismo está na disciplina da apuração. “No final, é a apuração que separa o jornalismo do entretenimento, da ficção, da propaganda e da arte” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2014, p. 98). A apuração é feita por meios de métodos usados para a busca daquela que seria a verdade jornalística, ou seja, o processo de investigação para compreender fatos e acontecimentos. Praticar o bom jornalismo é apurar e também ser transparente: este valor que possibilita o leitor a julgar por si próprio a importância da reportagem que lhe é apresentada. Transparência transmite credibilidade. A dupla de teóricos defende ainda que o jornalista precisa seguir os seguintes princípios na produção de uma boa reportagem e, por consequência, da prática do bom jornalismo:

- Nunca acrescentar o que não exista originalmente;
- Nunca enganar o público;
- Ser o mais transparente possível sobre seus métodos e motivos;
- Confiar no seu instinto de reportagem;
- Ter humildade.

⁴³ Em entrevista à revista *Rolling Stone* americana, feita em 28 de novembro de 1996, S. Thompson revelou que copiava textos de Ernest Hemingway para aprender sobre como escrever com ritmo. Leia em WENNER, Jann. LEVY, Joe (orgs). *As melhores entrevistas da revista Rolling Stone*. São Paulo, Larousse, 2008.

⁴⁴ Bill Kovach foi editor-chefe da sucursal de Washington do jornal *New York Times*, editor do jornal *Atlanta Journal-Constitution* e contribuiu para jornais como *Washington Post* e *New Republic*. Também foi professor de jornalismo e curador do *Nieman Fellowship*, da universidade de *Harvard*. Na atualidade, ele ocupa uma cadeira no conselho da ICIJ – *International Consortium of Investigative Journalists* – e trabalha na Faculdade de Jornalismo da *University of Missouri*. Tom Rosenstiel trabalhou com jornalismo político e crítico cultural pelos jornais *Los Angeles Times* e *Newsweek Magazine*. Foi um dos fundadores, ao lado de Kovach, do *Committee of Concerned Journalism*, além de fundador e diretor do *Project for Excellence in Journalism*. Atualmente, é diretor-executivo do *American Press Institute*. Rosenstiel também é autor de diversos livros sobre jornalismo. Kovach e Rosenstiel escreveram em conjunto o livro *The elements of journalism: what news people should know and the public should expect*, que se tornou referência teórica importante nos cursos de jornalismo nos Estados Unidos, além de ser recomendado por teóricos brasileiros, como Felipe Pena (2005).

Este capítulo tem o objetivo de analisar os elementos que levaram Joe Sacco a fazer a reportagem sobre a Guerra da Bósnia. Vamos estudar motivos, métodos, argumentos, posturas, escolhas, com base nos princípios para uma reportagem de qualidade defendidos pelos teóricos Kovach & Rosenstiel. Também será estabelecido o diálogo sobre esses mesmos elementos analisados com outros teóricos do jornalismo como o estadunidense Michael Schudson e o espanhol Miquel Rodrigo Alsina, entre vários outros.

3.1 Motivações

Revelar as motivações e interesses que levaram o jornalista a produzir a reportagem, segundo Kovach & Rosenstiel (2014, p. 115), são parte da transparência necessária na produção do bom jornalismo. Esclarecer as razões e até mesmo os preconceitos que acompanham o profissional (ou o veículo representado) não são erros, mas uma forma de jogar limpo com a audiência e dar a ela argumentos no julgamento da validade das informações. Para a dupla de teóricos, esta é uma das chaves da credibilidade. O problema da reportagem, o erro e a mentira, está no fingimento da onisciência ou na arrogância em achar que se sabe mais que outros.

As explicações de Joe Sacco sobre as motivações que o levaram ao exercício do jornalismo de guerra – e que o conduziram à Palestina no início dos anos 1990 – são reveladas sobretudo na nona parte do livro *Derrotista*, ‘Como Amei a Guerra’ – constituída de 15 pequenas histórias conectadas em 32 páginas. Joe Sacco narra que estava a trabalho em Berlim, Alemanha, em 1990. Na mesma época, estavam acontecendo os jogos de desinformação (que serão discutidas mais adiante) que culminariam na primeira Guerra do Golfo. O assunto dominou a imprensa, e Joe Sacco ficou obcecado por ele. Enquanto isso, o jornalista revela a convivência com imigrantes palestinos em aulas para aprender alemão, sua vida social em bares e as lamúrias devido ao rompimento de uma relação amorosa.

‘Como Amei a Guerra’, começa com ‘Espere’, desenvolvida em uma única página dividida em três quadros: uma multidão de soldados indo para o *front*, um engarrafamento e Joe Sacco retratando a si próprio de cueca em cima da cama, com uma aparente lata de cerveja em mãos, enquanto assiste à primeira Guerra do Golfo. Ele esbraveja para a televisão: “Esse é o mesmo F-14 que decolou ontem! E anteontem! É imagem de arquivo!” (2006, p. 159). Na história ‘Viciado em Guerra!’, Sacco mostra o quanto estava vidrado na cobertura televisiva da Guerra do Golfo, mesmo sendo um ferrenho opositor.

Uma semana dentro daquilo mudou a vida de quase todo mundo. E quanto a mim? A guerra era a minha vida! Havia sido durante meses antes de começar, e agora eu não podia ficar de fora! E quando as novidades secavam, quando a CNN não tinha nada para dizer – e eles tinham 24 horas –, tinha revistas, jornais, a BBC entrando de hora em hora. Não me entenda mal, eu sabia que bombas entrando pelas portas transformavam pessoas em mingau, mas eu sempre soube disso e esperei 6 meses, não foi surpresa quando aconteceu. Para mim, todos já tinham virado mingau 6 meses atrás. Eu ainda era contra a guerra, cara, você tinha que ver! Ninguém me fazia de besta, eu falava a real mesmo, e fazia isso sempre... É, cada explosão comprovava a minha razão, estava tudo às claras, eu tinha um banho de sangue escancarado para esfregar na cara dos outros, quem podia negar? (SACCO, 2006, p. 181, grifo do autor).

Na página 182 de *Derrotista*, na história ‘Bem melhor, obrigado!!’, Sacco revela que, ao passo que o seu relacionamento à distância com a então namorada estava arruinado, ele havia encontrado outro amor mais presente: a guerra. Na página de dois quadros, o último e menor o mostra chegando em casa pendurando o casaco em um cabideiro de chão e olha para a televisão sintonizada na cobertura de guerra. Ele diz ao aparelho eletrônico: “Querida, cheguei!”.



Figura 3 – Fragmento de *Derrotista*.

Joe Sacco tinha boas razões para desconfiar da cobertura midiática àquela época. Olhando em retrospecto, a primeira Guerra do Golfo foi, também, resultado de uma campanha bem-sucedida de manipulação à imprensa feita pelo governo estadunidense. De acordo com o pesquisador e filósofo estadunidense Douglas Kellner (2000, p. 201), o governo de George W. Bush ‘Pai’⁴⁵ (1989-1993) usou o jornal *Washington Post*, influente

⁴⁵ Em português, o uso da palavra ‘Pai’ na referência a George W. Bush é usada pela imprensa nacional para distingui-lo do filho de mesmo nome, George W. Bush, que também presidiu os Estados Unidos entre 2001 e 2009. A imprensa internacional costuma usar a palavra *senior* para se referir ao pai.

e conhecido por ser uma voz liberal, para disseminar falsas informações sobre um suposto plano de invasão do Iraque, até então governado pelo presidente Saddam Hussein (1979-2003), à Arábia Saudita.

A campanha pela desinformação começa quando o governo Bush planta uma informação ao jornalista Patrick Tyler, do jornal *Washington Post*, sobre o resultado da conversa entre o embaixador norte-americano Joseph Wilson com Saddam Hussein. No encontro, o soberano iraquiano teria dito que não haveria negociação possível sobre a invasão à Arábia Saudita. O artigo foi publicado no dia 7 de agosto de 1990, mesma data em que o governo Bush enviou tropas a serem instaladas na Arábia Saudita. O tom favorável à ação militar no editorial de um jornal de orientação liberal e, naquele momento histórico, opositor ao governo Bush, foi uma ação bem-sucedida que ajudou a moldar a opinião pública. Áudios posteriormente revelaram que, ao contrário, Hussein foi afável e aberto a diplomacia.

A relação entre governo e o jornalismo é delicada porque o primeiro age sempre com o intuito de tirar proveito do espaço e o segundo não pode dispensar as linhas oficiais como fonte na produção de notícias. Kovach e Rosenstiel considerariam básico no trato da reportagem (2014, p. 132): “Nunca confie em releases oficiais ou de agências: aproxime-se o máximo que puder das fontes primárias. Seja sistemático. Confirme.”

Mas o jogo de interesses no tabuleiro da realidade é bem mais complexo e difícil do que a teoria estabelece. O jornalista precisa das fontes oficiais ainda que a regra seja desconfiar delas. Na história, são constantes os esforços para gerar desinformação ou controlar a circulação de notícias por aqueles que estão no poder. Censuras, ameaças e manipulações aos veículos majoritários de imprensa são casos diários. A liberdade de imprensa não é uma realidade⁴⁶ em países democráticos, muito menos naqueles supostamente democráticos, como a Turquia⁴⁷.

⁴⁶ De acordo com dados da organização Repórteres Sem Fronteiras, a Finlândia é o país onde existe a maior liberdade de imprensa no mundo, primeira no *ranking* de 2016 entre 180 países. Os Estados Unidos é apenas 41º, enquanto que o Brasil é o 104º, muito atrás do Uruguai (20º), o país com maior liberdade de imprensa na América do Sul. Na América Latina, o país com maior liberdade de imprensa é a Costa Rica, na sexta posição. O *ranking* é feito com base em uma análise qualitativa (consulta a especialistas via questionário) cruzado com dados quantitativos sobre abusos e violência contra jornalistas sofridos no período investigado. Também são avaliadas a independência midiática, a transparência, a autocensura, a legislação e a infraestrutura da imprensa de cada país. Disponível em: <<https://rsf.org/en/ranking>>. Acessado em: maio de 2016.

⁴⁷ Na Turquia, segundo matéria da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) publicada em março de 2016, havia, até então, 32 jornalistas presos e 1.843 processos abertos contra profissionais de imprensa acusados de ‘insultar’ o presidente, Recep Tayyip Erdogan. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-04/jornalistas-denunciam-ameacas-liberdade-de-imprensa-na-turquia-governo>>. Acessado em: maio de 2016.

Para Miquel Alsina (2009, p. 245-246), a imprensa foi transformada em um elemento a mais na estratégia militar ao longo do Século XX. O teórico espanhol identificou quatro tipos de estratégias mais comuns para controle da informação: a) dar informação que não informa; b) não dar informação; c) dar informação falsa; d) dar uma grande quantidade de informações. Alsina explica que o último caso acontece quando o apagão informativo não é possível e é preciso o apoio da opinião pública. O governo (ou qualquer outra pessoa ou entidade que esteja no foco) gera hiperinformação para alimentar os veículos de imprensa. Dessa maneira, as informações perdem importância em meio a tantas outras novas que surgem e terminam não sendo fixadas pelo público.

Quando a informação que é transmitida passa do fazer saber para o fazer acreditar (a persuasão), e para o fazer sentir (o sensacionalismo emocional), se pode esconder o que acontece mostrando uma parte do que acontece, embora não seja a parte mais importante. Saber não é simplesmente ver, como às vezes pretende o discurso da televisão. Saber é compreender o acontecimento, compreender suas causas e consequências, assumir a existência das diversas interpretações, etc. Pelo contrário, a saturação de informação indiscriminada, anedótica e espalhafatosa, gera mais confusão do que conhecimento (ALSINA, 2009, p. 246).

Não dar informação, de acordo com as argumentações do teórico espanhol, tem relação com a censura do governo e a autocensura dos veículos de comunicação. Para que tais atitudes se justifiquem em países democráticos de imprensa supostamente livre, é necessário que exista o entendimento por parte dos veículos de comunicação de que eles fazem parte do jogo bélico, portanto, necessitam colaborar com um dos lados do conflito.

A terceira tática, dar informação falsa, é uma manobra amplamente usada uma vez que o jornalista, especialmente na guerra, depende das informações oficiais. As informações falsas podem ser manipuladas de forma que se transformem em propaganda.

Todas essas estratégias foram usadas em momentos diferentes pelo governo e pelo exército estadunidense para legitimar a primeira Guerra do Golfo. George Bush recebeu o apoio necessário para a guerra após uma campanha bem-sucedida que começou usando o *Washington Post* e que se estendeu para a mídia majoritária estadunidense, passando por ações que variavam desde o controle rígido de informações, controle do movimento de repórteres no *front*⁴⁸ e da manipulação da opinião pública, especialmente pela

⁴⁸ O pesquisador estadunidense Oliver Boyd-Barrett (2011, p. 30) relata que a primeira Guerra do Golfo introduziu o controle por *press pool*. Os jornalistas não selecionados pelo exército ficavam locados na

propaganda, até o abafar das vozes opositoras. Para Kellner (2011), a cobertura televisiva que mostrava imagens de bombardeios precisos, das armas militares e das tropas, além da propaganda, da desinformação e até mesmo do uso do linguajar militar ajudaram a reverter de forma favorável ao governo uma opinião pública que, no início, era dividida e desconfiada sobre a necessidade de uma guerra em tempos de calmaria.

Uma pesquisa da Times-Mirror de 31 de janeiro de 1991 revelou que 78% do público acreditavam que os militares estavam basicamente dizendo a verdade, não escondendo nada inoportuno sobre a conduta de guerra, e provendo prudentemente toda informação possível. Também na pesquisa, 72% achavam que a cobertura da imprensa era objetiva e 61% acharam que era correta na maior parte. Oito a cada dez disseram que a imprensa fez um excelente trabalho, e 50% disseram que se tornaram viciados assistindo TV e que não conseguiam parar de ver a cobertura de guerra. Dos adultos abaixo dos 30 anos, 58% se consideraram “viciados em cobertura de guerra” e 21% desses “dependentes” disseram que eles estavam tendo problemas em se concentrar em seus empregos ou em fazer atividades normais, enquanto 18% disseram que estavam sofrendo de insônia (KELLNER, 2011, p. 215, tradução nossa)⁴⁹.

Joe Sacco tinha 30 anos quando começou a primeira Guerra do Golfo. Enquadra-se na minoria apontada na tal pesquisa que desacreditava na cobertura de guerra. Era contrário à própria guerra, porém o efeito viciante da cobertura o atingiu em cheio.

A respeito da simpatia pelos Palestinos (e pelos muçulmanos), há muitos indícios que justifiquem tal sentimento de Sacco em *Derrotista*. Na parte nove, ‘Como Amei a Guerra’, o jornalista reserva três pequenas histórias para falar a respeito. Sacco conta que estudou com alguns palestinos nas classes de alemão. Enquanto falava do mau-comportamento de alguns dos colegas de classe, também procurava refletir algumas questões como opressão, guerra e ódio, sobretudo na relação do Estado de Israel com o

cidade de Dahrain e recebiam apenas *briefings* televisivos para fundamentar suas matérias. Os jornalistas selecionados eram organizados em determinadas áreas sob vigilância militar e tinham acesso limitado aos combatentes, ao *front* e a certas áreas estabelecidas como proibidas. Os militares também tinham de aprovar as matérias antes de serem publicadas. Jornalistas independentes não recebiam qualquer tipo de suporte, sendo colocados à própria sorte no *front*.

⁴⁹ No original: “A Times-Mirror survey of January 31, 1991, revealed that 78 percent of the public believed that the military was basically telling the truth, not hiding anything embarrassing about its conduct of the war, and providing all of the information it prudently could. Also in the survey 72 percent called the press coverage objective and 61 percent called it for the most part accurate. Eight out of ten said the press did an excellent job and 50 percent claimed to be addicted to TV watching and said that they could not stop watching coverage of the war. Adults under 30, 58 percent called themselves “war news addicts” and 21 percent of these “addicts” claimed that they were having trouble concentrating on their Jobs or normal activities, while 18 percent said that they were suffering from insomnia”.

povo palestino. A pista mais relevante sobre o que motivou Sacco a ir à Palestina e, a partir daí em um processo empírico/intuitivo, a desenvolver o jornalismo em quadrinhos pode ser encontrada na reflexão que ele fez sobre o ódio dos palestinos. “Porra, alguém tem que perguntar aos palestinos porque eles são tão cheios de ódio. Digo, mentes inquietas querem saber. Não querem? O que nós sabemos sobre esse tipo de ódio?” (SACCO, 2006, p. 187). O ódio, aliás, é um tema muito presente na obra de Sacco, como discutiremos no capítulo 5.

No texto ‘Algumas reflexões sobre a Palestina’, escrito para a edição especial de *Palestina* (2011), em junho de 2007, Joe Sacco justifica a sua ida à região por causa da desconfiança que sentia em relação à honestidade da cobertura realizada pelos colegas jornalistas estadunidenses. À época, havia a construção de uma imagem negativa dos palestinos. O tom usado pela imprensa ocidental era de que eles eram terroristas que estavam dispostos a destruir o Estado de Israel. Sacco refutava tal visão não apenas porque era simpático aos colegas palestinos que conheceu na Alemanha, mas também por ter procurado outras fontes e outras visões de mundo. Sacco é leitor de intelectuais de esquerda como, por exemplo, o jornalista inglês Christopher Hitchens – que depois escreveria a introdução de *Área de Segurança Gorazde* –, o intelectual e ativista palestino Edward Said – que escreveria ‘Homenagem a Joe Sacco’, texto que abre a edição especial de *Palestina* –, e do linguista e filósofo estadunidense Noam Chomsky.

No entanto, a desconfiança de Sacco em relação ao julgamento dos colegas jornalistas não é nem mesmo uma impressão isolada. A imprensa, a partir da década de 1990, começaria a enfrentar uma crise de credibilidade sem precedentes. De acordo com Kovach & Rosenstiel (2014, p. 3), pesquisas realizadas pela organização Pew Research Center mostram que apenas 37% dos norte-americanos acreditavam na independência da imprensa em 1985. No final da década de 1990, 45% desse público considerava que a imprensa protegia a democracia.

O descrédito era identificado inclusive pelos próprios profissionais dentro das redações, que julgavam que os valores-notícia haviam se deteriorado devido às influências e pressões comerciais e políticas dentro da empresa. “Noticiário estava se tornando entretenimento e notícias de entretenimento. Os bônus dos jornalistas eram cada vez mais ligados à margem de lucro, não à qualidade do trabalho deles” (KOVACH;

ROSENSTIEL, 2014, p. 3, tradução nossa)⁵⁰. Era como se o jornalismo na década de 1990 estivesse perdendo o compromisso com os seus três principais propósitos que, segundo Kovach e Rosenstiel, são:

- A primeira obrigação do jornalismo é com a verdade;
- A primeira lealdade é com o cidadão;
- Sua essência é a disciplina da verificação.

Felipe Pena (2005) transcreveu trecho da palestra do jornalista e correspondente de guerra estadunidense Peter Arnett gravada no I Seminário Internacional de Jornalismo, realizado na Universidade Federal Fluminense (RJ) em 2001. No evento, Arnett, que ficou conhecido pelas correspondências durante Guerra do Vietnã (1955-1975) e na Guerra do Golfo, foi uma das poucas vozes de oposição ao governo na imprensa norte-americana, explica que a vaidade precisa ser esquecida no jornalismo e que a busca da verdade é o maior objetivo.

A despeito disso tudo, os jornalistas não estão no negócio para serem populares. De fato, como jornalista, você pode ter uma vida muito solitária. Você escreve sobre a verdade e pode até ter o apoio de seus colegas e família, mas a sociedade frequentemente vira as costas para o jornalista, pois a verdade nem sempre é popular. Portanto, como jornalista, é seu dever encontrar a verdade, e você não vai ser popular por isso (Peter Arnett apud PENA, 2005, p. 197).

Não há evidências de que popularidade fosse motivação para Joe Sacco: antes de seguir à Palestina no início dos anos 1990, era um ilustrador de cartazes de shows de rock e publicava a revista em quadrinhos *Yahoo*, que tinha baixíssima vendagem, segundo o próprio. Mas ele declarou que, à época, se incomodava profundamente com os preconceitos e erros de apuração dos colegas sobre a questão palestina. Decidiu, portanto, ir à Israel e à Faixa de Gaza ver com os próprios olhos o que se passava e fazer um relato honesto. Assim, passou a desenvolver o próprio estilo de reportagem.

Sobre a Guerra da Bósnia em específico, Sacco revela no texto *Some reflections on Bosnia, Sarajevo, and Gorazde*, que integra *Safe Area Gorazde*, que o incômodo com os colegas da imprensa foi mais uma vez um dos gatilhos motivadores. No texto, o jornalista explica que passou a acompanhar ainda em Berlim as movimentações de secessão que aconteciam na então Iugoslávia.

⁵⁰ No original: “News was becoming entertainment, and entertainment News. Journalist’s bonuses were increasingly tied to profit margins, not to the quality of their work”.

Sacco só ficou realmente interessado pela crise daquela região quando a Bósnia passou a lutar pela independência – lembrando que Sacco é simpático à causa muçulmana. Ele tinha lembranças afetivas sobre Sarajevo, porque a cidade sediou as Olimpíadas de Inverno de 1984. Ficou chateado quando a cidade foi cercada e bombardeada pelas forças militares sérvias. Sacco disse que ficou seduzido pela perplexidade dos jornalistas ocidentais sobre o cerco à cidade mais cosmopolita da região, onde as diferentes etnias conseguiram conviver, diferentemente do que aconteceu no restante da Iugoslávia. Isso o motivou a se informar sobre a história da região.

Eu logo fiquei com raiva com a insistência da comunidade internacional em tratar a Bósnia como um caso humanitário, como se alimentar e vestir vítimas de guerra fosse o problema, e não a guerra em si. Os nacionalistas sérvios estavam se comportando monstruosamente, e eu pensei que um esforço genuíno – incluindo o uso da força, se necessário – deveria ser feito para pará-los. Eventualmente a necessidade de fazer alguma ação pessoal, de me impor construtivamente, tornou-se imperioso para mim, e eu decidi ir para Sarajevo para reportar, eu mesmo, o que estava acontecendo (SACCO, 2011, p. viii, tradução nossa)⁵¹.

Cabe aqui um questionamento e uma crítica à própria natureza do trabalho de Joe Sacco. O reportar para este fim exige agilidade, requer um veículo de imprensa ou uma plataforma que permita velocidade para que a população e suas respectivas autoridades sejam informadas da verdade. Entretanto, Joe Sacco não foi como correspondente. O tipo de jornalismo que ele pratica, em quadrinhos, é lento e artístico. O primeiro material sobre a Guerra da Bósnia produzido por ele, a reportagem de *Wars End*, ‘Christmans With Karadic’, foi lançado em uma coletânea em quadrinhos de pouca vendagem três anos depois da guerra. *Área de Segurança Gorazde* foi lançado cinco anos depois. Na prática, para se fazer denúncias que possam surtir efeito a curto prazo, é preciso recorrer aos meios de comunicação mais ágeis e, de preferência, usar os veículos de imprensa com grande audiência. Até onde se sabe, Sacco fez amizade com jornalistas que faziam correspondências para rádios e veículos impressos majoritários, mas ele próprio não

⁵¹ No original: “I soon became angry at the international community’s insistence on treating Bosnia as a humanitarian case, as if feeding and clothing the victims of war was the issue and not the war itself. The Serb nationalists were behaving monstrously, and I thought a genuine effort – including using force, if necessary – should be done to stop them. Eventually, the need to take some sort of personal action, to impose myself constructively, became my own imperative, and I decided to go to Sarajevo to report on what was going on myself”.

participou de nada disso. Nesse sentido, o testemunho da história como ele viu acontecer é uma motivação mais plausível do que fazer a diferença naquele momento.

De qualquer maneira, as motivações de Sacco fazem parte do discurso hegemônico entre os próprios jornalistas. De acordo com o pesquisador britânico Philip Hammond⁵² (2004), os argumentos sobre a necessidade da intervenção era a parte do debate onde havia consenso entre os profissionais da imprensa que faziam correspondência na Bósnia. O como e por que fazer eram os pontos em que as vozes se tornavam divergentes. A guerra de secessão nos Bálcãs no início da década de 1990 era uma discussão sobre a própria imagem do Ocidente em um período pós-Guerra Fria. A imprensa estadunidense reduzia as complexidades históricas da região a uma relação em que croatas e bósnios eram vistos como aqueles que estavam prontos a se integrar ao mundo ocidental, ao passo que os sérvios eram a personificação do ranço totalitário comunista. Se na esfera governamental do Ocidente houve cautela nas ações, a imprensa, Joe Sacco inclusive, pediu ação militar⁵³. Houve um momento em que ele mesmo precisou fazer algo a respeito com as armas que tinha: narrar a história que se reconstruía diante dos próprios olhos e ouvidos.

Ainda no texto ‘Some reflections on Bosnia, Sarajevo, and Gorazde’, Sacco revela que foi a Gorazde seis semanas após chegar a Sarajevo – ele ficou no país de setembro de 1995 a fevereiro de 1996⁵⁴. Disse que, no primeiro momento, a história de Gorazde narrada pelos colegas jornalistas lhe pareceu uma história do dia, mas que eventualmente foi movido pela curiosidade em conhecer a cidade que suportou três anos de isolamento e de cerco dos sérvios. Na introdução escrita por Christopher Hitchens em *Área de*

⁵² Philip Hammond é professor de Mídia e Comunicações pela London South Bank University.

⁵³ Phillip Hammond faz uma série de questionamentos sobre a natureza dos julgamentos da imprensa que elegeu os bósnios como mocinhos/vítimas que precisavam ser ajudados e/ou salvos pelo Ocidente. Ele também levanta questões sobre a propaganda contra os sérvios-bósnios articulada pelo então presidente da Bósnia, Alija Izetbegovic (1990-1996), com apoio do Mujihadeen – grupo internacional de ativistas pró-Islã –, em relacionar os sérvios com os nazistas. Hammond ainda informa que Izetbegovic propôs a instalação de um estado muçulmano na Bósnia, o que seria estranho à imagem cosmopolita da cidade de Sarajevo. Tal ponderação é colocada também pela pesquisadora britânica Mary Kaldor (2001, p. 43): o SDA – Partido Nacionalista Muçulmano, de Izetbegovic –, era favorável a organizar os diferentes grupos étnicos na Bósnia em comunidades controladas, além de defender o controle rígido sobre todas as instituições e gerar guerra midiática contra outras comunidades. Seja como for, não cabe neste momento questionar se Joe Sacco estava correto ou não em suas avaliações. O nosso propósito neste momento, é situá-lo no contexto da época.

⁵⁴ Como explicado no primeiro capítulo, a Guerra da Bósnia começou oficialmente no dia 6 de abril de 1992 e foi até o dia 12 de outubro de 1995. O cessar-fogo acontece depois que as forças da OTAN (majoritariamente o exército estadunidense) passam do dia 29 de agosto a 14 de setembro bombardeando massivamente as forças nacionalistas sérvias. De acordo com Mary Kaldor (2001, p. 66), ataques aéreos jogaram mais de mil bombas em 17 dias contra as forças sérvias. Joe Sacco, portanto, acompanhou os dias derradeiros do conflito, o cessar-fogo e testemunhou o período que envolveu as Negociações de Dayton.

Segurança Gorazde, ele falava que a cidade aparecia em 1992 em meio a histórias de terror contadas no bar do hotel *Holiday Inn* pelos colegas mais aventureiros. “De qualquer forma, o nome vagamente familiar designava um lugar muito mais ferrado que Sarajevo. Por isso, deveria ser investigado ou deixado de lado, dependendo da vontade ou do humor” (HITCHENS apud SACCO, 2005, p. v).

Internamente nas reportagens, ele expressa suas motivações com argumentos mais afáveis e humanos. Ele e um colega de profissão vão a uma escola técnica em Gorazde a pedido de Edin Culov (falaremos desse personagem em mais detalhes no capítulo 4) para conversar com os alunos. Uma garota pergunta a razão de estarem na cidade. Joe Sacco responde em uma cena que toma as páginas 14 e 15.

A cena mostra a imagem de uma rua levemente em declínio e curva, em que garotos jogam futebol observados por um pequeno cão sem uma pata no primeiro plano, no lado direito, enquanto trabalhadores cortam lenha no lado esquerdo. As pessoas passam na rua vivendo sua própria rotina entre construções danificadas, com sinais de balas, estilhaços e fogo. Então Sacco narra em caixas de texto: “Por quê? Porque vocês estão aqui... Sem ser violados ou espalhados... Sem estar emaranhados entre milhares de corpos num poço. Porque Gorazde sobreviveu e... como?” (SACCO, 2005, p. 14 e 15).

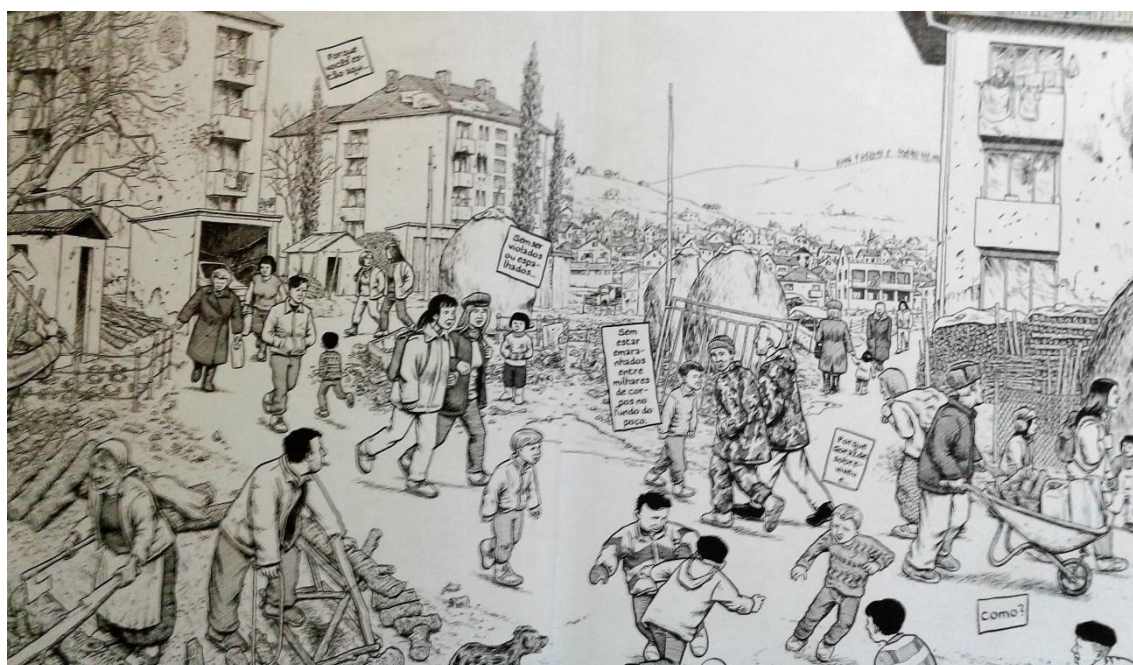


Figura 4: Rotina na cidade de Gorazde nos últimos dias da Guerra da Bósnia.

A cidade de Gorazde tornou-se o assunto da principal obra que Joe Sacco produziu a respeito da Guerra da Bósnia. Ele a produziu movido pela curiosidade e, depois, pelo

encantamento de ver que aquelas pessoas não só haviam sobrevivido, como tentavam estabelecer uma normalidade entre escombros e crateras. Esse encantamento o fez valorizar e escolher as pessoas que encontrou na cidade como principais personagens da reportagem.

Encantamento também foi o que levou Sacco a fazer do ex-mercenário e *fixer*⁵⁵ Neven o principal personagem em *Uma história de Sarajevo*. Neven foi a primeira pessoa que entrou em contato com Sacco no hotel Holiday Inn, em Sarajevo, e logo se mostrou disponível a acompanhar o jornalista pela cidade. No livro em questão, Joe Sacco ao observar Neven jogando sinuca, confessa que a relação entre eles ia além da dinâmica repórter e *fixer* – no caso de Neven, um espertalhão disposto a sugar até o último centavo. “Porque Neven foi o primeiro amigo que eu fiz em Sarajevo. Ele me colocou sob suas asas do jeito dele. Além disso, percorreu uma das escuras estradas da guerra, e eu não vou largar do pé dele até saber tudo a respeito” (SACCO, 2005b, p. 21).

Os motivos revelados por Joe Sacco nos livros que constituem sua obra são: a atração e vício pela guerra, a inconformidade pela postura da imprensa majoritária, a simpatia por um dos lados (bósnios e muçulmanos) e a relação de amizade com as fontes que se tornaram mais próximas – e se transformaram em personagens centrais.

As explicações que aparecem sobre o vício em guerras nas obras de Sacco, em especial em *Derrotista*, mostram que eles são consequências de histórias pessoais (mãe sobrevivente de guerra) e a influência da cobertura midiática da primeira Guerra do Golfo. Sacco discorda e condena, com toda razão, da cobertura jornalística realizada pelos órgãos de imprensa majoritários na guerra, mas não faz uma reflexão em textos complementares do porquê isso acontece: defende apenas que o olhar dele a respeito do que testemunhou em solo bósnio é honesto. Sua simpatia pelos muçulmanos é elucidada devido à convivência com os mesmos em experiências anteriores à Guerra da Bósnia, além das leituras que havia feito anteriormente.

As evidências encontradas nesta pesquisa mostram que a informação do público é parte da principal razão atribuída pelo próprio Sacco para ir à Bósnia: vontade de fazer diferença a respeito da guerra com a arma que ele possuía: o jornalismo. Ele tenta estabelecer o compromisso com a verdade jornalística, mas é uma condição impregnada por motivações que por vezes se confundem com militância. A reportagem de Joe Sacco,

⁵⁵ *Fixer* diz respeito à pessoa paga pelo jornalista para lhe servir, sobretudo, de guia e tradutor em um determinado país. *Fixers* são, em geral, pessoas locais que possuem articulação e conhecimento a ponto de conseguirem fontes para entrevistas, facilitar contatos, contribuir com a logística, etc.

portanto, está atrelada a subjetividades e posicionamentos ideológicos que fazem com que ele se aproxime do limiar entre o jornalismo e a propaganda. O que o mantém dentro do jornalismo é, principalmente, os métodos de apuração que emprega, como discutiremos na seção a seguir.

3.2 Métodos

A transparência de uma reportagem passa pela exposição dos métodos usados na apuração. Os métodos, por sua vez, estão entrelaçados com a objetividade jornalística. Mas este é um valor muito contestado entre profissionais da área e até mesmo por alguns teóricos. O próprio Joe Sacco escreveu um manifesto no prefácio chamado ‘A Manifesto Anyone?’ no livro *Journalism*⁵⁶, em que questiona a objetividade. Suas observações partem como uma resposta aos críticos do chamado jornalismo em quadrinhos. A principal argumentação desses críticos, segundo o texto de Sacco, é que os desenhos não seriam capazes de atingir a verdade objetiva do jornalismo porque eles são, pela própria natureza, subjetivos.

O pesquisador estadunidense e literário Marc Singer (2015) salientou a natureza preconceituosa das críticas que Joe Sacco recebeu a respeito de suas produções. Singer exemplifica argumentos como os de Adam Rosenblatt e Andrea A. Lunsford: eles disseram que os quadrinhos de Sacco são próximos ao jornalismo, mas que ele se distancia da objetividade. Rocco Versaci colocou Joe Sacco no hall dos profissionais que questionam qualquer possibilidade de verdade objetiva. Benjamin Woo teria adotado posições mais radicais ao dizer que *Palestina* não poderia ser um trabalho jornalístico simplesmente porque a editora que o publicou, a Fantagraphics, havia também lançado obras em quadrinhos de natureza pornográfica. E ainda criticou o trabalho pela produção lenta, pela organização dos capítulos por temas e não por lógica cronológica e porque as fontes usadas, as pessoas comuns, não têm credibilidade. É possível notar, tal como também observa Marc Singer, que nenhum dos críticos conseguem embasar seus argumentos em teorias ou teóricos respeitáveis do jornalismo, mas sim no senso comum repleto de equívocos que rodeia esse campo de conhecimento.

Joe Sacco não discorda, mas ao justificar que o desenho é capaz de ir além da descrição textual e até mesmo da fotografia, termina por diminuir o valor da objetividade.

⁵⁶ *Journalism* foi lançado em 2012 pela editora Metropolitan Books. Trata-se de uma coletânea de mídias e pequenas reportagens em quadrinhos que Joe Sacco escreveu para diversos órgãos de imprensa, revistas especializadas em quadrinhos e projetos especiais.

Ele ainda mostra postura irônica ao dizer que o valor da objetividade é o “santo dos santos” para os jornalistas estadunidenses.

Para ser claro, não tenho problema com a palavra em si, se isso simplesmente significa abordagem da história sem nenhuma ideia pré-concebida. O problema é que não penso que muitos jornalistas abordam uma história que tenha alguma importância nesse sentido. Eu, certamente, não posso. Um jornalista americano pisando o asfalto do Afeganistão não vai imediatamente deixar suas visões americanas para se tornar uma lousa branca na qual suas observações possam ser gravadas com um novo e penetrante olhar (SACCO, 2012, p. XIII, tradução nossa)⁵⁷.

Kovach e Rosenstiel poderiam dizer que Joe Sacco pertence a um amplo grupo de jornalistas e professores de Jornalismo que fizeram uma interpretação não condizente do que seria objetividade, e ao que ela se refere dentro do campo profissional. São equívocos conceituais, segundo os pesquisadores, que são usados pelos profissionais da mídia alternativa – como Sacco –, para se colocarem numa posição de antagonismo em relação aos colegas que atuam na mídia majoritária. A crítica dos jornalistas da mídia alternativa geralmente diz a respeito à voz neutra, ao passo que, para Kovach e Rosenstiel, os questionamentos deveriam ser direcionados ao processo da apuração.

3.2.1 A questão da objetividade

A questão da objetividade no jornalismo começa a ser debatida a partir de 1920, quando Walter Lippmann e Charles Merz publicam o ensaio ‘A Test of The News: Some Criticisms’, em que fazem uma crítica à cobertura feita pelo *The New York Times* à Revolução Russa (1917). Graves distorções teriam sido geradas devido ao envio de um profissional despreparado e que teria feito julgamentos equivocados a respeito do que testemunhou. Para Lippmann, “esforços honestos” não são suficientes na construção da reportagem. Uma forma defendida por ele para que os erros fossem minimizados era que *o jornalismo deveria abraçar o espírito científico. É quando a objetividade entra no dicionário da profissão.*

⁵⁷ No original: “To be clear, I have no trouble with the word itself, if it simply means approaching a story without any preconceived ideas at all. The problem is I don’t think most journalists approach a story that has any importance in that way. I certainly can’t. Na American Journalist arriving on the tarmac in Afghanistan does not immediately drop her American views to become a blank slate on which her new, sharp-eyed observations can now be impressed”.

O pesquisador estadunidense Michael Schudson (2010, p. 183), ao comentar os processos históricos sobre a adoção da objetividade, reconhece que Lippmann “forneceu a mais sofisticada base lógica para a objetividade como um ideal no jornalismo”. Para, em seguida, mostrar o quanto esses mesmo ideais foram mal compreendidos, até mesmo por seus defensores. A objetividade foi confundida com o conceito de imparcialidade e reduzida à prática da “mera apuração dos fatos”, materializada com uma técnica de redação que privilegia o lead, a pirâmide invertida, o texto em terceira pessoa. O jornal impresso diário foi o principal responsável por tal distorção conceitual.

Ainda em 1930, foi percebido que imparcialidade, da forma como ficou entendida na teoria, era algo impossível de se atingir porque o próprio homem era um ser que se posicionava no mundo de alguma forma. Esses traços não poderiam ser apagados como numa lousa branca de sala de aula para ser preenchido novamente com novas informações. Ainda assim, a imparcialidade e o texto objetivo continuaram a ser praticados como um ideal de bom jornalismo⁵⁸.

O pesquisador estadunidense Philip Meyer (1989, p. 83), que começou a carreira como jornalista, relata que em meados da década de 1950, quando o movimento dos direitos civis começou a ascender, tal modelagem mostrou-se ser danosa. Os jornais impressos, engessados no conceito de imparcialidade, não conseguiram compreender a convulsão social que acontecia naquele momento. Elas serviram também para mascarar o racismo em relação à população negra. Um crime cometido com envolvidos negros era retratado em uma relação rotineira de nomes e acusações. “Quando eu era repórter de educação preparando uma foto rotineira de volta às aulas, em Miami, nos anos 1950, iria sempre escolher uma escola branca” (MEYER, 1989, p. 83).

Na década de 1960, explica Schudson, o conceito de objetividade vigente no jornalismo foi amplamente combatido. Muitas das observações feitas em função dos movimentos civis mostraram que a modelagem em favor da dita imparcialidade era, na

⁵⁸ Reflexos de tal interpretação podem ser notados em diversos teóricos, inclusive no Brasil, cujo jornalismo recebeu influência importante da escola americana. Mário Erbolato (2003, p. 56-57) reconhece que a objetividade é uma das questões mais controvertidas e difíceis no jornalismo. Mas ao explicar o que entende por objetividade, o teórico a relaciona mais ao trato textual do que com um método. Erbolato conecta o conceito de objetividade à apresentação da notícia, que deve ser feita de forma sintética, sem rodeios e clara. A subjetividade, na visão do teórico, está atrelada ao tipo de jornalismo interpretativo ou opinativo. As redações dos jornais brasileiros seguem a mesma linha de pensamento. O manual de redação do diário *Folha de S. Paulo* (2005, p. 46) reconhece que objetividade não existe, por outro lado recomenda-se que o repórter encare o fato com distanciamento e frieza. O manual de redação do *Estado de S. Paulo* é ainda mais sucinto. Recomenda que o repórter “faça textos imparciais e objetivos. Não exponha opiniões, mas fatos, para que o leitor tire deles as próprias conclusões” (MARTINS, 1998, p. 17).

verdade, uma forma de distorção ainda mais parcial do que o jornalismo de textos realistas praticados no fim do século XIX – em especial por jornais como *New York World*, de Joseph Pulitzer. O sistema que defendia a mera apuração dos fatos não era capaz de analisar a realidade social e suas bases. Essa falta de aprofundamento apenas trazia benefícios aos detentores do poder e privilegiados. Em outras palavras, da ideologia dominante.

Ainda na década de 1960, o jornalista Kerry Gruson, do *Raleigh Observer*, sentenciou a objetividade como um mito, e suas opiniões foram seguidas por muitos jovens, que passaram a desenvolver o jornalismo de contracultura. Foi o momento em que o jornalismo literário⁵⁹ ganhou força em movimentos como o *New Journalism* e o jornalismo gonzo⁶⁰ – este último fortemente influenciado pela Geração Beat, em que a experiência era muito importante no desenvolvimento da narrativa jornalística.

A objetividade continuou a ser debatida entre teóricos. Alsina (2009, p. 241) chega à conclusão de que o significado de objetividade varia com o tempo e com a região, logo este é um conceito social. Embora entenda que a linha de raciocínio de Alsina seja coerente, penso que esta é uma conclusão simplista ao debate, pois legitima qualquer maneira de se fazer jornalismo sob o argumento da regionalização. Embora o modo de fazer possa variar de acordo com a época e o lugar, é preciso estabelecer, sim, uma fundamentação, uma base comum que sirva ao jornalismo.

A socióloga Gaye Tuchman (1993, p. 76) reconhece que a rotina nas redações torna impossível de se seguir um jornalismo ideal. Por isso, ela defende uma objetividade

⁵⁹ Segundo o professor brasileiro Gustavo de Castro (2010, p. 5), jornalismo literário “é a conjunção de conhecimentos, saberes, *savoir-faire*, técnicas e estilos narrativos desenvolvidos pela literatura que podem (e devem) estar a serviço das rotinas de produção jornalísticas. Jornalismo literário é, portanto, o jornalismo contextualizado com vários campos do conhecimento humano”.

⁶⁰ De acordo com Gustavo de Castro (2010, p. 47), *New Journalism* é um estilo de reportagem desenvolvido nos anos 1960 que veio com a intenção declarada de reformar o jornalismo e que, ao se espalhar pelo mundo, conseguiu abalar o cânone das rotinas produtivas e da estilística em muitas redações. O *New Journalism* é caracterizado por uma escrita mais elaborada, sofisticada, em que é permitido incluir pensamentos, sentimentos e emoções dos protagonistas, como se o repórter tivesse se identificado com eles. Nas palavras do jornalista Gay Talese, citado por Castro (2010, p. 49), o *New Journalism* permite uma abordagem mais imaginativa da reportagem e consente que o escritor se intrometa na narrativa, se o desejar. O jornalismo gonzo, assim como o *New journalism*, nasceu na contracultura dos anos 1960. Mas diferente do *New Journalism*, que prezava pela estética da narrativa, o gonzo foi um filho direto da geração beat, em que a experiência e as sensações do repórter se sobrepõem a qualquer regra estética ou do próprio jornalismo. O fundador do jornalismo gonzo e principal expoente foi o jornalista estadunidense Hunter S. Thompson, como já vimos anteriormente no capítulo 2. Ele inaugurou o gênero em 1966 com a publicação do livro *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, em que fez um retrato das gangues de motociclistas. Para tal, Thompson mergulhou no universo dos motociclistas, inclusive vivenciando todos os aspectos do estilo de vida daquelas pessoas, que inclui o consumo de drogas, a relação com o sexo, os problemas com a polícia, etc.

operacional, em que a verificação é o principal método para minimizar os erros e riscos provenientes dos poucos prazos que o jornalista tem para entregar a matéria. Meyer (1989, p. 100) vai ao encontro do pensamento de Lippmann e Tuchman. O teórico ainda faz críticas ao *New Journalism* e correlatos ao dizer que essas novas formas de não-ficção empurraram o jornalismo em direção às artes e que isso também foi uma forma de distorcê-lo. Vemos aqui a necessidade de empurrar o jornalismo de volta ao encontro do método científico, no sentido de que é preciso estabelecer bases e que elas precisam ser respeitadas.

Objetividade, afinal, não diz respeito à capacidade de pensar com neutralidade. A imparcialidade é um mito, porque jornalistas – como todo ser humano – têm visões de mundo, cultura, experiências e preconceitos que não se apagam diante das circunstâncias. Tampouco objetividade significa escrever objetivamente, porque o texto em terceira pessoa, o lead e as técnicas que supostamente passariam neutralidade são apenas artifícios que nada dizem respeito aos princípios do jornalismo.

A essência do jornalismo está na disciplina da apuração. “No final, é a apuração que separa o jornalismo do entretenimento, da ficção, da propaganda e da arte” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2014, p. 98). A apuração é feita por meios de métodos usados para a busca daquela que seria a verdade jornalística, ou seja, o processo de investigação para compreender fatos e acontecimentos. *A objetividade jornalística, portanto, diz respeito aos métodos da apuração e como eles são usados na construção da reportagem.* Ao deixar claro esses métodos, o jornalista dá chance ao leitor em julgar o valor de seu trabalho: é a transparência defendida pela dupla de pesquisadores.

3.2.2 A questão dos procedimentos metodológicos

Muitos são os métodos que podem ser aplicados na apuração do jornalismo. Eles vão variar de acordo com o que a reportagem planejada pede e de acordo com o estilo do profissional. Isso passa pela escolha das fontes, da abordagem, das entrevistas, do campo, das posturas a serem adotadas pelo jornalista etc. Alguns dos jornalistas que lançam livros-reportagens costumam expor nos prefácios e nas introduções os métodos – ou pistas dos métodos –, as motivações e as circunstâncias em que a reportagem foi criada. Tudo isso diz respeito à transparência. Kovach e Rosenstiel trazem o exemplo de Tucídides (460 a.C.-400 a.C.), historiador da antiga Grécia que, ao relatar os eventos da Guerra de Poleponeso (431 a.C.-404 a.C), talvez tenha sido em essência o primeiro jornalista de guerra amparado com um método de trabalho. Métodos esses que seriam

retomados mais de dois mil anos depois como ideais de práticas do bom jornalismo.

Tucídides diz o seguinte:

No que diz respeito ao meu real relato dos eventos... Tenho feito disso um princípio não escrever a primeira história que aparece no meu caminho, e nem mesmo ser guiado pelas minhas impressões gerais; ou eu presenciei aos eventos que tenho descrito ou então os ouvi de testemunhas oculares cujos relatos eu chequei com a maior profundidade possível. Não que assim a verdade seja fácil de se descobrir: diferentes testemunhas fizeram diferentes considerações sobre os mesmos eventos, falando com parcialidade para um lado ou o outro, ou então a partir de memórias imperfeitas (TUCÍDIDES apud KOVACH; ROSENSTIEL, 2014, p. 97, tradução nossa)⁶¹.

A jornalista sueca Asne Seierstad (2007) revelou no prefácio do livro-reportagem *De Costas Para o Mundo*, sobre a Sérvia pós-guerra, que apurou as histórias em três viagens realizadas ao país entre 1999 e 2004 para entrevistar 13 personagens isolados e uma família. O jornalista britânico Peter Beaumont (2010), que é correspondente de guerra, disse que o livro-reportagem *A Vida Secreta da Guerra* foi resultado de 15 anos de viagens em zonas de conflito em que ele intercala experiências dos personagens com pesquisas acadêmicas e científicas realizadas por pesquisadores para melhor compreender os processos que envolvem a guerra, como o vício e o ódio. “Senti necessidade de descrever imagens, sons e emoções e relacioná-los não à história mas sim à condição humana” (BEAUMONT, 2010. p. 11). Ambos os autores revelaram que fizeram pesquisas bibliográficas antes de iniciarem as apurações. Peter Beaumont, inclusive, disponibiliza as leituras complementares adequadas para cada capítulo da reportagem.

David Axe é um exemplo particularmente interessante sobre transparência a respeito de motivações e métodos. Ele lançou diversos quadrinhos de não-ficção, sempre em parceria com um ilustrador. *Army of God*, uma reportagem gráfica relativamente pequena, dividida em oito capítulos, fala sobre ações e consequências do grupo paramilitar Lord’s Resistance Army (LRA), comandado por Joseph Kony, que atua na República Democrática do Congo. David Axe dedicou uma sessão após a reportagem detalhando passo-a-passo os procedimentos usados para a construção da reportagem,

⁶¹ No original: “With regard to my factual reporting of events... I have made it a principle not to write down the first story that came my way, and not even to be guided by my own general impressions; either I was presente myself at the events which I have described or else heard of them from eyewitnesses whose reports I have checked with as much thoroughness as possible. Not that even so the truth was easy to discover: diferente eyewitnesses gave diferente accounts of the same events, speaking out of partiality for one side or the other, or else from imperfect memories”.

inclusive como foi o trabalho em parceria com o ilustrador Tim Hamilton. Em seguida, revela que procurou fazer as entrevistas com especialistas, fontes oficiais, militares, trabalhadores humanitários e pessoas comuns nos Estados Unidos, em Kinshasa (capital da República Democrática do Congo) e, finalmente, em Dungo, região dominada pela LRA. No livro, há ainda uma seção de notas e fontes em que revela quais foram as fontes e referências bibliográficas usadas para a construção de cada capítulo.

Seja qual for a escolha do método de reportagem, é interessante que este seja seguro quanto à verificação. Técnicas de verificação e até mesmo a institucionalização de um setor de checagem são tendências crescentes no jornalismo estadunidense. A prática também é defendida por teóricos como o espanhol Xosé Lopez García. Em artigo escrito em parceria com Lucía Álvarez Gromaz (2015), há a defesa do método como mecanismo que garante a manutenção da qualidade da matéria, da reportagem e do fortalecimento do jornalismo como um todo.

Kovach e Rosenstiel (2014) exemplificam algumas técnicas. A primeira é editar com ceticismo, ou seja, o repórter – de preferência fazendo trabalho conjunto com o editor – precisa questionar pontos da própria reportagem. Essa técnica visa criar um ambiente em que o leitor possa questionar a história, mas não a integridade do repórter. São perguntas do tipo: como sabemos disso? Por que o leitor acreditaria nisso? Qual a hipótese por trás de determinada frase? Outra técnica é a lista de checagem adotada por vários veículos de imprensa. A lista de checagem envolve responder perguntas como:

- O material de fundo é suficiente para compreender a história por completo?
- Todas as partes interessadas da história foram identificadas e tiveram a chance de falar?
- A história escolhe lados ou faz juízos de valor? Algumas pessoas vão gostar dessa história mais do que deveriam?
- Você atribuiu e/ou documentou toda informação na sua história para ter certeza de que estão corretas?
- Os fatos apoiam a premissa da sua história? Você tem múltiplas fontes para fatos controversos?

É importante também fazer a verificação de fatos pontuais como:

- Checar duplamente se as falas estão dentro do contexto;
- Checar websites, números de telefones e nomes;
- Checar todas as principais referências da história;
- Chegar idade, endereço, títulos, datas, etc.

3.2.3 Procedimentos usados por Joe Sacco

Joe Sacco rejeita o conceito de objetividade, como vimos acima, por ter abraçado discussões rasas e equivocadas sobre a prática do jornalismo que diziam mais respeito às publicações diárias do que à longa reportagem. Por outro lado, ele é um defensor do método. Na busca de uma legitimação da prática do jornalismo em quadrinhos, Sacco desenvolveu algumas regras que são entendidas como métodos a respeito do desenho dentro da prática do jornalismo. Em seu manifesto, pode-se dizer existem pelo menos duas regras básicas a respeito da construção das cenas:

- a) Desenhar pessoas, lugares e objetos de forma que sejam reconhecíveis;
- b) Se a cena diz respeito a uma memória de um personagem, e o jornalista precisar usar a imaginação para recriá-la, que esta seja uma “imaginação formada”, ou seja, baseada no maior número de informações visuais possíveis.

A primeira regra diz respeito à fidelidade em relação às pessoas, locais e objetos: não importa o estilo do traço do artista, desde que esses elementos possam ser reconhecíveis numa peça jornalística. A segunda regra defendida por Sacco também permite visualizar cenas que podem se aproximar das memórias de seus personagens. Trata-se do que ele chama de “imaginação informada”, construída por meio de várias perguntas que visam uma reconstituição. O que Sacco propõe ao usar tal método na arte é um pacto referencial.

Aliado ao discurso narrativo⁶²¹², a autorepresentação ganha contornos de credibilidade e firma um *pacto referencial* com o leitor. Este começa a identificar e perceber semelhanças dentro da obra. O chamado *pacto referencial*⁶³¹³ – que pode ser explícito ou implícito – é construído junto ao leitor de forma que este considere que as informações a serem dadas no texto tenham referentes externos a ele, isto é, elas possam ser verificadas (MOREIRA; PEDREIRA, 2016, p. 1).

⁶²¹² O termo não é utilizado, aqui, na concepção da Análise do Discurso, mas em relação à narratologia. Cf. LOPES e REIS: “[...] de fato, o discurso narrativo é o produto do ato de enunciação de um narrador (v. *narração*) e dirige-se, explícita ou implicitamente, a um *narratário* (v.), termo necessário de recepção da mensagem narrativa” (1998, p. 29).

⁶³¹³ Este conceito tem paralelos em outros autores, como Miquel Alsina. Segundo ele: “A mídia nos propõe um *contrato pragmático fiduciário* que tem a intenção de que acreditemos que o que eles dizem é verdade, ao mesmo tempo em que nos pedem que confiemos no seu discurso informativo” (2009, p. 48, grifo nosso). Dessa forma, tal contrato é fruto de um processo histórico, institucional e de legitimação do jornalista. Assim, acreditamos que sempre é preciso que sua credibilidade seja conquistada e renovada para que o contrato continue em voga.

Não é possível, no entanto, dizer que tais escolhas sejam originais. Quadrinhos da década de 1940 vendidos como não-ficção (até mesmo os de ficção) já traziam grande riqueza de objetos e lugares que faziam boa representação dos reais. Algumas dessas obras, inclusive, foram roteirizadas e ilustradas por ex-combatentes, como foi o caso de Joe Simmon e Jack Kirby, criadores do personagem Capitão América. Ilustrações que faziam reconstituições de crimes ou situações com base em relatos também são feitos por ilustradores desde o século XIX, em especial quando a fotografia ainda não era utilizada. Mas é mérito de Joe Sacco pensar em tais escolhas como um método em favor do jornalismo.

A primeira regra não exige o realismo, mas um cuidado para que o jornalista ou o ilustrador desenhem de forma que o leitor possa relacionar os elementos de cena com suas representações reais.



Figura 5 – Fotografia de Joe Sacco e cena em *Área de Segurança Gorazde*.

É um método generoso que respeita o traço do artista e que é usado por diversos ilustradores. Joe Sacco faz uso da câmera fotográfica para auxiliar na composição das cenas. Imagens de arquivo na internet, bibliotecas ou bancos de imagens em institutos também são usados para melhor representar objetos, como certos modelos de armas, insígnias e veículos a que não teve acesso durante a reportagem. Esses recursos são usados também na recriação das cenas testemunhadas pelo próprio jornalista ou descritas por suas fontes. Sendo a notícia a construção que o jornalista faz do real (MOTTA, 2002, p. 313), logo, é legítimo como Joe Sacco reconstitui os acontecimentos de um modo que una o desenho e o texto – sendo que, devido a tal cuidado metodológico, por vezes apenas o desenho é suficiente para transmitir a informação.

Sacco faz uso também de um diário de campo para anotações sobre personagens e cenas em que se tenha deparado. Segundo Cavalcanti-Cunha (2013), o diário é um dos gêneros textuais mais usados na correspondência de guerra. As características de um diário são, entre outras: a) temporalidade presente, b) armazenamento de material bruto (sem edições), c) caráter testemunhal, e d) subjetividade ao narrar. Embora Joe Sacco nunca tenha lançado os diários de campo, trechos deles foram publicados na edição especial de *Palestina* e em *Safe Area Gorazde*. Na Bósnia, ele escreveu 475 páginas em anotações dos quatro meses e meio que permaneceu na região.

Basicamente, eu complementei minhas notas e entrevistas exclusivas com minhas entradas nos diários. Para mim, manter um diário enquanto trabalhava em campo foi tão essencial quanto trabalhoso. Eu uso o diário para recordar impressões pessoais e, especialmente todas as coisas notáveis que aconteceram entre as entrevistas (SACCO, 2011, p. IX)⁶⁴.

Em campo, Sacco faz diversas observações sobre o que ele testemunha, faz descrições do ambiente e escreve pensamentos a respeito das fontes. Nos livros-reportagens sobre a Guerra da Bósnia, por exemplo, ele escreve um trecho sobre a questão da migração.

Eu encontrei com N e J, dois caras que tinha uns 17... especialmente J estava amargo. Ele disse que queria ir a Sarajevo, mas não gostava muito de Sarajevo, por quê? O irmão dele foi ferido e evacuado para tratamento médico em Sarajevo e tinha recém regressado a Gorazde. Ele teve problemas em encontrar uma quitinete em Sarajevo – ele é 100% inválido. O irmão disse que eles não gostam de pessoas do leste da Bósnia (SACCO, 2011, p. XXI, tradução nossa)⁶⁵.

Embora essa passagem não tenha sido utilizada dentro da narrativa, o tema da migração é abordado nos livros-reportagens da Bósnia. Joe Sacco expõe alguns personagens de Sarajevo que demonstraram desprezo aos migrantes que chegavam de outras partes do país.

⁶⁴ No original: “Basically, I complemented my notes and tapes from sit-down interviews with daily journal entries. To me, keeping a journal when working in the field is as essential as it was laborious. I use the journal to record personal impressions and, especially, all the noteworthy things that happen between interviews”.

⁶⁵ No original: “[I] ran into N and J, two guys of about 17... especially J was bitter. He said he wanted to go to Sarajevo but he didn’t really like Sarajevo, why? His brother had been wounded and medivac’d to Sarajevo and had just returned to Gorazde. He has a hard time finding a flat [in Sarajevo] – he is 100% invalid. He said people in Sarajevo didn’t like people from Eastern Bosnia”.

Tal como o trabalho realizado em *Palestina*, as reportagens na Bósnia foram essencialmente construídas com base no depoimento de sobreviventes da população civil. Em Sarajevo, suas principais fontes foram ex-integrantes das forças bósnias paramilitares. Raras são as autoridades oficiais que aparecem na narrativa. Radovan Karadzic, a autoridade máxima da Republika Srpska naquele momento, é uma autoridade emudecida por Sacco. Isso diz respeito a mais uma opção metodológica do jornalista em produzir reportagens que visem dar voz a quem geralmente não tem nas reportagens publicadas nos diários da grande mídia e por agências.

Por fim, dos três livros resultantes das reportagens na Bósnia, Sacco revelou somente em *Área de Segurança Gorazde*, o primeiro da série, a bibliografia que utilizou antes e durante a produção das reportagens. Entre as obras, estão *Bosnia, a Short Story*, de Noel Malcolm, *The Chetnik Movement & The Yugoslav Resistance*, de Matteo J. Milazzo, além do acompanhamento das matérias publicadas nos jornais *The New York Times* e *The Guardian*.

Apesar do fato de Joe Sacco se basear em conceitos e ideias distorcidas do conceito original do que seria objetividade jornalística, ele, por fim, terminou por produzir suas reportagens dentro de um método, tal como defendem teóricos como Kovach e Rosenstiel, além de pesquisadores como Michael Schudson.

Na apuração, Joe Sacco faz uso de métodos e técnicas muito usadas na profissão, como a escrita de um diário de campo, o uso da fotografia, do suporte de aparelhos eletrônicos para gravar entrevistas. Fazer a exposição de motivos e dos métodos aplicados em suas reportagens mostra a preocupação do jornalista em manter a transparência em seu trabalho, o que é um grande passo para a prática do bom jornalismo.

Ainda assim, não é possível dizer que Joe Sacco faça uso de técnicas de checagem. A evidência está na construção da narrativa de *Uma História de Sarajevo*. Como é do estilo do jornalista, as reportagens apresentam geralmente dois eixos narrativos diegéticos: a do tempo presente e as reconstituições narradas pelas fontes. No livro-reportagem em questão, Sacco conta as histórias sobre a resistência de grupos paramilitares de Sarajevo às tropas sérvias com base, principalmente nos relatos do *fixer* Neven. Na página 62, de uma reportagem que tem 105 páginas, Sacco narra sua descoberta de que alguns dos detalhes sobre os confrontos descritos por Neven eram invenções. Apesar do jornalista ter sido honesto a respeito, ele não demonstra em momento algum da narrativa que fez uma rechechagem em tais relatos. Pelo contrário, ele

continua a reconstituir os relatos de Neven, mesmo que em um e outro tenham a fala de outras fontes.

Nesse sentido, a narrativa em *flashback* perde a confiabilidade. O leitor ganha forte argumento para não acreditar mais naquela história, e a reportagem fica enfraquecida neste livro-reportagem em específico. Não apenas isso, essa história abre precedentes para que o leitor duvide dos acontecimentos reconstituídos em todas as outras obras de Joe Sacco por melhor, detalhada e contundente que a narrativa seja.

3.3. Não acrescente, não engane

Estes são dois valores que não dizem respeito apenas à reportagem em si, mas à ética do próprio profissional. Acrescentar informações que não aconteceram é enganar. Essas duas atitudes significam que o autor decidiu criar um romance, uma fábula ou qualquer outro gênero de ficção, mas que ele deixou de praticar o próprio jornalismo. Mais ainda: que esse profissional passou a menosprezá-lo. Acrescentar elementos fictícios em uma reportagem, ao ver de Kovach e Rosenstiel, é problemático, pois a credibilidade da obra – e do profissional – é colocada em cheque.

Os autores trazem como exemplo o caso de Edmund Morris, que fez a biografia *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* (1999), colocando-se com personagem que testemunhava ações do ex-presidente estadunidense em momentos que o repórter sequer havia nascido. Outro exemplo é o livro *A Sangue Frio* (1965), de Truman Capote, que teve a credibilidade questionada devido a inclusão de trechos romanceados fictícios. As críticas levaram Capote a classificar a própria obra de “romance de não-ficção”, em vez de jornalística⁶⁶.

A década de 1990 foi marcada na imprensa estadunidense pelo caso do ex-jornalista Stephen Glass que, ao longo de três anos (1995-1998), inventou artigos que escreveu para a revista *The New Republic*. Foi desmentido em 1998 pela revista *Forbes*, que, ao repercutir uma matéria sobre hackers escrita por Glass, não conseguiu encontrar nenhuma das fontes, checar dados ou averiguar os fatos descritos. O evento quase arruinou a credibilidade da *The New Republic* e mexeu com a carreira de seus colegas. A

⁶⁶ Para verificar os fatos narrados por Truman Capote em *A Sangue Frio*, um chegador veterano da revista *The New Yorker* foi enviado à cidade de Holcomb, Kansas, cenário do assassinato de um fazendeiro e de sua família por dois rapazes. Ao retomar a Nova York, o chegador afirmou que Capote era o autor mais preciso que ele havia checado. O que ficou por checar foi o que Capote levantou diretamente com os dois assassinos e isso jamais pode ser comprovado **cisto** que eles foram enforcados (PANIAGO, 2008).

jornalista Hanna Rosin escreveu sobre os acontecimentos dentro da redação após o escândalo em um artigo publicado em 2014 pela mesma *The New Republic*.

A história foi capa no mundo todo. Os funcionários (eu incluso) passaram várias semanas investigando todos os artigos de Steve. (...) Eventualmente descobrimos que poucas histórias dele eram verdadeiras. Não apenas isso, mas ele fez esforços extremos para esconder suas invenções, escrevendo cadernos com entrevistas falsas, e criando cartões de vista falsos, e falsas mensagens de voz. (Lembre-se que tudo isso foi antes das pessoas usarem Google. Além disso, Steve foi o chefe do departamento de checagem do *The New Republic*.) (ROSIN, 2014, [página], tradução nossa)⁶⁷.

Na correspondência e no jornalismo de guerra, os riscos do erro na reportagem são significativos, agravados pela imensa campanha entre governo e exército a favor da desinformação e propaganda. Como já foi discutido anteriormente, a Guerra do Golfo foi um exemplo de como a manipulação de informações aliada à falta de cuidado na apuração trouxe efeitos desastrosos para o fazer jornalismo. Na ocasião, como lembra Douglas Kellner (2011, p. 140), imagens de satélite tiradas entre 8 de agosto e 13 de setembro de 1991 na fronteira entre Iraque e Arábia Saudita revelaram que não havia movimentação militar iraquiana que sugerisse uma invasão ou preparo para combate. Por outro lado, essas mesmas imagens revelaram uma massiva movimentação estadunidense na Arábia Saudita. O pentágono decidiu não comentar tais imagens, mas a ABC – um dos grandes conglomerados de comunicação daquele país – decidiu reportar que as imagens eram borradas demais para detectar movimentação iraquiana, sem sequer mostrar tais evidências. É preciso, no entanto, ponderar. O jogo de informações em uma guerra é complexo e nem sempre uma informação que posteriormente se prova falsa foi publicada por má fé.

Não há, até o presente momento, nenhum questionamento que coloque em dúvida a autenticidade das reportagens de Joe Sacco. Apesar de algumas dos personagens serem difíceis de atestar a existência porque a reportagem não fornece dados mais concisos sobre suas identidades, vários elementos presentes na narrativa são de fácil checagem. Parte disso, é mérito da transparência que ele adotou ao não esconder motivações e discutir sobre os próprios métodos – como já foi analisado neste capítulo.

⁶⁷ ROSIN, Hanna. **Hello, my name is Stephen Glass, and I'm sorry**, in *The New Republic*, 10 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/120145/stephen-glass-new-republic-scandal-still-haunts-his-law-career>>. Acessado em: março de 2016.

Sacco também criou nas reportagens sobre a Guerra da Bósnia um engenhoso sistema visual para distinguir os momentos em que ele é testemunha das cenas e o momento em que ele reporta histórias e memórias alheias. No primeiro caso, as páginas são brancas; no segundo caso, elas são pretas. Isso será melhor detalhado no capítulo 4, quando vamos analisar a construção da narrativa em quadrinhos. O sistema criado por Sacco é o que Meyer (1989, p. 86) chama de regra de atribuição, ou seja, o repórter responsabiliza a fonte pela veracidade da informação ou da história narrada. Mais uma vez, é preciso citar o exemplo de Neven, em *Uma História de Sarajevo*, quando Joe Sacco descobre casualmente que o *fixer* aumentava pontos nas histórias que contava e que, portanto, não demonstrava ser uma fonte confiável. O único narrador confiável é o próprio Joe Sacco.

Em *Uma História de Sarajevo*, Sacco mostra que o jornalista muitas vezes é o enganado. Quem acrescenta o que não existe e quem engana muitas vezes é a própria fonte, como vamos discutir na próxima seção. Mas aplicar tais regras de atribuição não isenta o jornalista de checar os fatos.

3.4 Fontes

Fonte é qualquer documento ou pessoa que presta informações ao repórter na apuração da notícia. Teóricos e veículos do jornalismo pensaram em inúmeras classificações para tipos de fontes no jornalismo. O *Manual da Folha de S. Paulo*, por exemplo, distingue os tipos de fontes por grau de confiabilidade: a fonte “tipo um” é a mais confiável e isenta, já a “tipo três”, é aquela que apresenta interesses. Mário Erbolato (2003, p. 183) diz que as fontes podem ser colocadas em dois grandes grupos: as fixas (fontes oficiais, agências, instituições, organizações, etc.) e as fora de rotina, ou seja, que são procuradas para elucidar uma matéria em específico.

Nilson Lage (2009) atribui três categorias às fontes. A primeira diz respeito às fontes oficiais, oficiosas e independentes. As oficiais geralmente não são confiáveis, as oficiosas (funcionários de instituições) podem ser úteis para revelar manobras e as independentes são as ONGs, que Lage também não considera confiáveis por se tratar de militantes treinados. O segundo grupo de fontes é entendido como primárias (fornecem o essencial da reportagem) e secundárias (são consultadas para construção ou para o complemento da reportagem). O terceiro e último grupo é das testemunhas e *experts* (analistas). Existem diversas formas para se pensar classificações das fontes, mas tudo não passa de uma ilustração que é pouco útil para este estudo.

Todo jornalista tem uma agenda, e todas as fontes são dotadas de subjetividades (cultura, linguagem, preconceitos, interesses, etc.). Para Felipe Pena (2005, p. 58), “o resultado de uma conversa com a fonte depende essencialmente do que ela imagina sobre você e sobre suas intenções”. A notícia (ou a reportagem) termina por ser também o resultado de um jogo de poderes entre as vozes que a compõe: de quem publica (que está externa à narrativa), do jornalista e das fontes procuradas. O jogo de poderes entre as vozes na narrativa será abordado no próximo capítulo.

Por ora, o interesse está em analisar as relações entre o repórter e suas fontes. De acordo com Alsina (2009, p. 169), há pelo menos três tipos de inter-relações que acontecem entre o jornalista e sua fonte. No primeiro tipo, essas duas vozes são independentes e distanciadas: se a fonte se recusa a dar a informação, há outras estratégias para se construir a notícia que podem ser executadas, ou mesmo outras fontes que podem ser procuradas. No segundo caso, a fonte e o jornalista cooperam por terem objetivos em comum: um precisa que alguma informação seja publicada e o outro precisa da notícia. No último caso, é a fonte que faz a notícia – é o caso dos *press releases* lançados para as redações com o intuito de agendar o repórter ou para que aquele texto seja publicado.

Em um rápido retrospecto sobre a obra de Joe Sacco, é possível observar que em *Palestina* o jornalista não estabelecia qualquer relação de proximidade com as pessoas que abordava. Não havia um envolvimento além do interesse de Sacco em contar aquilo que testemunhava em acordo com pessoas que estavam interessadas em mostrar o lado mais fraco de uma relação conflituosa entre Israel e a Palestina. As pessoas que encontrava não estavam necessariamente preocupadas em contar a própria história, mas sim em denunciar a dura realidade e a violência do Estado de Israel que destruíra o território palestino e oprimia a população. Havia, portanto, distanciamento entre o repórter, mesmo que ele participe do cotidiano, e suas fontes.

Esse distanciamento é encurtado entre Joe Sacco e as fontes que aparecem nas reportagens sobre a Guerra da Bósnia. Os personagens centrais da trama estabeleceram relações de amizade e afetividade com o jornalista. Joe Sacco entrou na casa dessas pessoas, fez refeições com elas, aproveitou de uma vida social que era possível dentro do cenário de pós-guerra e ainda prestou favores. Por exemplo, todas as vezes que ia de Gorazde para Sarajevo, levava consigo pedidos, desde a compra de vestuários até cartas a serem entregues para parentes dos sobreviventes.

Neven, o personagem central de *Uma História de Sarajevo* tinha uma história de fundo que Sacco estava interessado em contar, e Neven em relatar mediante uma

compensação financeira. O *fixer* diz: “já imaginou os filmes que dá para fazer sobre um filho da puta louco como eu?!” (SACCO, 2005, p. 11). Na página 25, Sacco faz uma reflexão da sua relação com Neven: “Como que por destino, encontrei um mestre na verdadeira escola da frente de batalha. E o mestre encontrou um discípulo” (SACCO, 2005, p.25). No final da narrativa, Joe Sacco reencontra Neven no ano de 2001, depois de cinco anos. O *fixer* havia se tornado um homem obeso de saúde frágil.

Na conclusão de *Uma História de Sarajevo*, Sacco confessa ter ouvido de fontes que confiava histórias terríveis de Neven, o que fazia com que ele se sentisse mal por tê-lo conhecido. Ainda assim, ele se lamenta por ter explorado pouco os segredos de Neven. Por mais que Joe Sacco mostre Neven como um criminoso, a amizade entre os dois fez com que o jornalista suavizasse a história do *fixer*.

Joe Sacco estabelece com Neven uma relação de cooperação, mas também estabelece uma relação de proximidade que não existia com fonte alguma em *Palestina*, por mais que ele socializasse com as pessoas.

Sacco passa muito tempo em *Uma História de Sarajevo* documentando como histórias tornam-se mercadorias numa zona de guerra. Ele e Neven alimentavam seus diferentes e, ocasionalmente, desejos cruzados. A busca pela verdade jornalística de Sacco torna-se cada vez mais comprometida na medida em que a fala e a escuta tornam-se uma compulsão compartilhada entre ele e Neven, guiada pelo desejo de Sacco pela história e os desejos do próprio Neven que, em última análise, não era apenas para ganhar dinheiro, mas para criar uma narrativa com significado sobre sua experiência de guerra (LUNSFORD; ROSENBLATT, 2011, p. 134, tradução nossa)⁶⁸.

O mesmo tipo de comprometimento pode ser observado com outros personagens centrais das obras de Sacco: Edin Culov, que é a principal fonte em *Área de Segurança Gorazde*, e Soba, principal fonte na reportagem homônima que faz parte de *War's End*. Além de ser uma pessoa que recebe melhor julgamento de caráter de Joe Sacco, Edin Culov continuou a prover informações, mesmo após a primeira visita de Sacco à Bósnia. Nos extras de *Safe Area Gorazde*, o repórter revela que Edin havia sido aceito em uma faculdade em Ohio e que visitou Sacco em Portland a fim de ajudar o jornalista na

⁶⁸ No original: “Sacco spends much of *The Fixer* documenting how stories become commodities in a war zone. He and Neven feed off one another’s different and occasionally intersecting hungers, and Sacco’s journalist search for ‘truth’ becomes increasingly compromised as talking and listening become a shared compulsion for him and Neven, ultimately not just to gain cash but to create a narrative of meaning for his was experience”.

construção da narrativa. “Ele graciosamente revisitou algumas memórias dolorosas e me ajudou a preencher algumas lacunas da história” (SACCO, 2011, p. xxii). Os dois ainda visitaram Gorazde cinco anos depois da guerra. Soba, por sua vez, foi morar em Nova York, onde, segundo Sacco, também continuou a contribuir como fonte de informação.

3.5 Originalidade e Humildade

Diferente do que a palavra sugere, a necessidade de ser original não é uma referência à inovação estética ou de métodos. Kovach e Rosenstiel (2014, p. 123) falam que a velocidade fez com que o jornalismo (e os jornalistas) cometesse o que os teóricos consideram ser um grande pecado: a preocupação em querer ultrapassar o outro veículo ou profissional. É a pressão para dar o furo ou publicar uma notícia o mais rápido possível, uma vez que o concorrente já está repercutindo um determinado acontecimento. A consequência é a geração de notícias ‘clonadas’. É verdade que os meios também aumentam a pressão por velocidade, mas o bom jornalismo ainda se faz com boa apuração. Para se obter uma boa história, da maneira mais correta e com maior profundidade possível, é preciso que o jornalista se empenhe em fazer o próprio trabalho, independente dos colegas. Esse é o sentido de originalidade defendido aqui.

A humildade é a virtude de reconhecer o próprio engano, quando ele acontece. Ou de mudar o foco da notícia e opiniões quando a hipótese não se confirma. “Humildade também quer dizer que você é mente aberta suficiente para aceitar que a próxima pessoa com quem você falar pode mudar todo o significado da história ou até convencê-lo que você não tem uma” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2014, p. 125, tradução nossa)⁶⁹. Não é possível dizer se Joe Sacco é uma pessoa humilde, mas, com certeza, é um profissional com perspicácia suficiente para reconhecer que a história dele estava em outra cidade.

Como foi visto nas motivações, as críticas ao jornalismo praticado pelos veículos de comunicação majoritários também levaram Joe Sacco a desenvolver a sua própria maneira de fazer jornalismo. No capítulo 2, vimos que o jornalismo em quadrinhos foi desenvolvido ao longo do tempo com a contribuição de dezenas de atores, mas que Sacco foi aquele que efetivamente deu legitimidade ao formato ao entender que poderia desenvolver uma reportagem naquela linguagem. Nesse sentido, ele teve originalidade, segundo a definição do dicionário. Mas ele também exerceu a originalidade, como Kovach e Rosenstiel explicam, pois ao querer dar uma visão diferente dos colegas, de

⁶⁹ No original: “Humility also means that you are open-minded enough to accept that the next person you talk to could change the entire meaning of your story or even convince you that you have no story”.

fato procurou os próprios caminhos no desenvolvimento da reportagem, o que resultou, assim, em um conjunto contundente de obras referente à Guerra da Bósnia.

As leituras das reportagens de Sacco na Bósnia apontam que o jornalista procurou, de fato, ser o mais honesto possível, mostrando, inclusive os erros que havia cometido por ter sido ingênuo em algumas situações. Ele tem postura parcial sobre a guerra e não esconde em momento algum que estava ali para retratar o lado bósnio. Procura validar o próprio trabalho utilizando métodos bem estabelecidos em que prima pelo detalhe, inclusive para a reconstrução gráfica mais próxima possível do que encontrou ou do que lhe foi relatado. As leituras também indicam que Joe Sacco falha na checagem de alguns fatos, abrindo precedentes para que o leitor questione a veracidade daquilo que é relatado. Entretanto, no conjunto, suas reportagens são fortes e apresentam grande qualidade. São narrativas de relevância social e histórica, que mostram o lado da população civil sobrevivente.

O estudo aprofundado de como funciona a narrativa em quadrinhos e como ela é materializada em Joe Sacco será realizado no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 4

NARRATIVA EM QUADRINHOS

Narrar na linguagem em quadrinhos consiste em contar uma história essencialmente por meio de desenhos postos em sequência. O texto escrito pode ou não fazer parte deste tipo de narrativa. A questão é: quando o texto e imagem são combinados, cria-se um extraordinário e poderoso modo de contar uma história. Neste capítulo, dedicamo-nos a entender como funciona a narrativa em quadrinhos e também a analisar como Joe Sacco utilizou essas técnicas na construção de suas reportagens. Na primeira parte deste capítulo, identificamos os elementos da imagem e do *layout*, explicando como eles funcionam no contar da história. Na segunda parte, considerando o texto em comunhão com a imagem, reconhecemos os elementos da narrativa para fazer um estudo sobre o enredo, o narrador e os principais personagens encontrados em *Área de Segurança Gorazde*, *Uma História de Sarajevo* e *Wars End*.

4.1 Narrativa em quadros

Como vimos no primeiro capítulo, uma história em quadrinhos é uma narrativa visual e estática, que pode ou não conter texto verbal. Muito mais do que isso, recuperando o conceito de Charles Hatfield (2009), quadrinhos é um conjunto de significados complexos de comunicação, construído por uma série de códigos que interagem para a formação da narrativa. Mais do que a análise do texto para compreender a narrativa de Joe Sacco, assim como a dos quadrinhos, não basta ler os balões de diálogo e os boxes de narração: é preciso fazer um estudo dos elementos que constituem a imagem, a forma como ela é construída, e a relação que ela traz com o texto (escrito ou não).

O estudo começa pelo entendimento do que Thierry Groensteen (2015) chama de corpo físico da história. O primeiro elemento é o quadro. Essa é a unidade mínima dos quadrinhos, definida pelo pesquisador brasileiro Fábio Luiz Silva (2010, p. 15), como porção de espaço que guia o olhar do leitor pelo fluxo da história. É no interior do quadro que se encontra a maior parte do conteúdo da narrativa (desenhos, textos, linhas, etc.). A composição dos quadros em Joe Sacco é irregular, ou seja, o artista não trabalha com medidas padronizadas na composição da página, como, por exemplo, nos gibis da *Turma*

da *Mônica*, de Maurício de Souza, ou nas tirinhas. O quadro nos livros-reportagens é pensado conforme o propósito de cada cena.

O traço que delimita os quadros é chamado de requadro. Esse elemento, segundo Groensteen (2015, p. 49), possui seis funções principais: de fechamento, de separação, de ritmo, de estrutura, de expressão e de indicador de leitura. “Todas essas funções exercem algum efeito sobre o conteúdo do quadro e, em especial, sobre os processos perceptivos e cognitivos do leitor” (GROENSTEEN, 2015, p. 49).

As funções de fechamento e separação estão interligadas. O requadro fecha porque circunscreve a cena, e separa porque é preciso pontuar, ou seja, é preciso fazer com que o leitor leia cada quadro em separado para facilitar a compreensão da narrativa. A função de ritmo pode ser analisada por algumas variáveis normativas. Como, por exemplo, a sequência de requadros alongados na horizontal e levemente curvados, que aparecem na primeira página da reportagem ‘Christmas with Karadzic’, em *Wars End*, dão sensação de velocidade.



Figura 6 – O requadro arqueado para acentuar a sensação de velocidade.

Mas, embora existam convenções, o ritmo da narrativa é determinado por uma combinação de estruturas e códigos, tais como linhas de expressão, complexidade do desenho, texto escrito, *layout*. As configurações são inúmeras. No caso das reportagens aqui estudadas, a análise do ritmo teria de ser feita capítulo a capítulo ou página a página,

como no caso da reportagem ‘Christmas with Karadzic’. No geral, os livros-reportagens de Sacco sobre a Guerra da Bósnia apresentam *layouts* assimétricos que tornam a narrativa dinâmica, apesar da grande quantidade de texto. Existem poucos momentos de lentidão, indicados especialmente nos *layouts* com composição regular e estável, como é o caso da página 141 de *Área de Segurança Gorazde*.

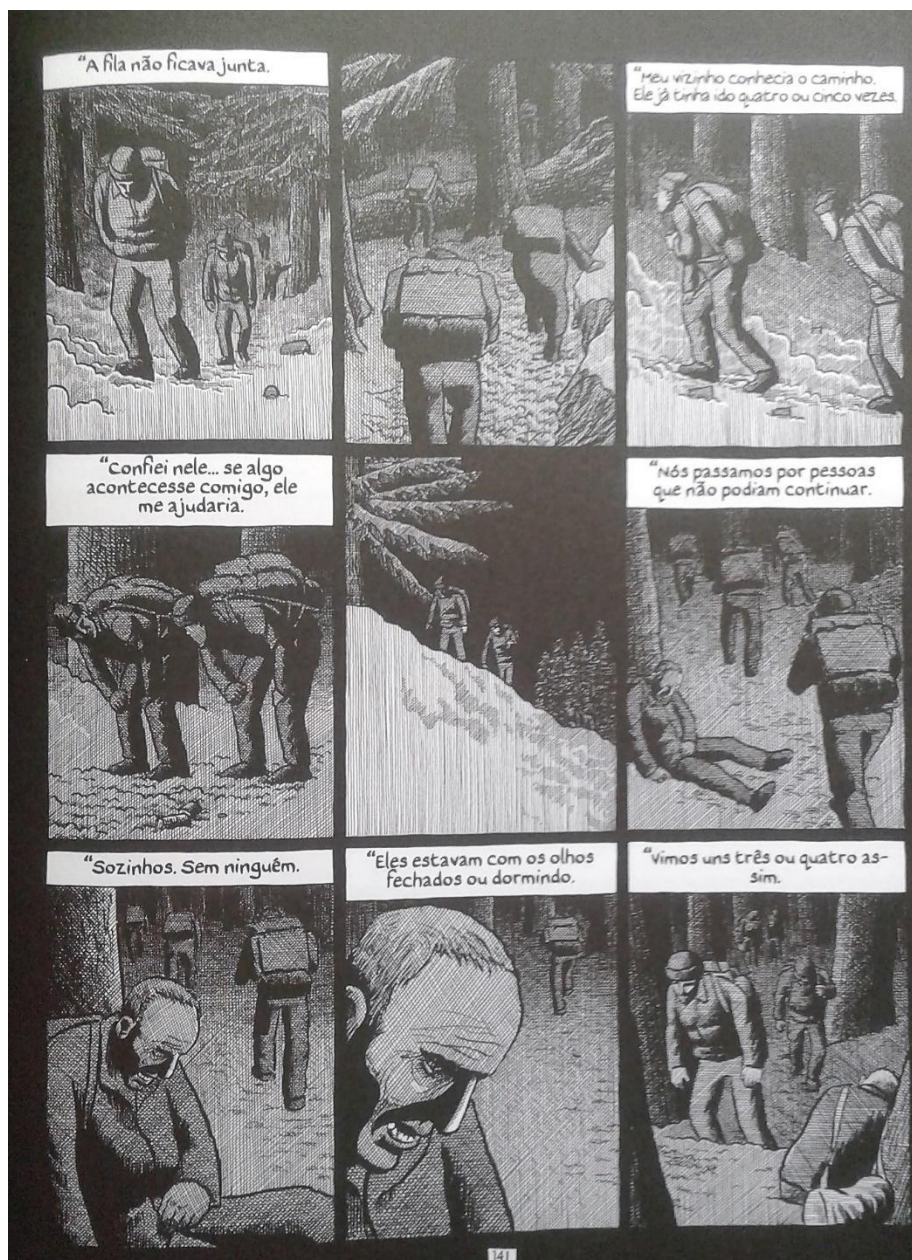


Figura 7 – As cenas são distribuídas igualmente para passar a sensação de lentidão.

A função de estrutura diz respeito à forma geométrica do quadro e como ela se organiza com os demais elementos na formação harmônica do *layout*. O retângulo é a forma mais comum, mas o artista pode utilizar outras para transmitir algumas expressões

que auxiliam na narração. Um requadro circular, por exemplo, dentro de outro retangular maior, pode ser utilizado para se aproximar em *close* a um determinado detalhe da cena maior ou abrir uma janela para a fala de um personagem. Quando colocado no centro da página, o requadro circular pode direcionar o olhar para as cenas periféricas que vão dar sensação de passagem do tempo, indicar tarefas cotidianas que se repetem, etc. Silva (2010, p. 125) explica que o requadro circular também pode ser usado como padrão, como nas ilustrações de Robert Prowse para a revista inglesa *Judy* em 1884. Esses exemplos mostram que a função de estrutura está conectada com a de expressão, ou seja, de como o requadro pode auxiliar na mensagem da cena que circunda.

O formato (ou a ausência) do requadro dá a ele a possibilidade de se tornar mais do que apenas um elemento do cenário em que a ação se passa: ele pode passar a fazer parte da história em si. Pode expressar um pouco da dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim, podendo contribuir para a atmosfera da página como um todo (EISNER, 2010, p. 45).

Os requadros construídos por Joe Sacco têm imprecisões, como se fossem desenhados à mão livre. Em algumas obras, o traço impreciso do requadro pode ser utilizado para ressaltar insegurança ou estado de confusão na cena, quando aplicadas ocasionalmente. No caso de Joe Sacco, o traço impreciso do requadro é constante. Isso mostra que eles não se referem a um recurso narrativo, mas sim às influências do autor. Para Silva (2010, p. 162), o traço impreciso do requadro é usado em quadrinhos que trazem em seu conteúdo ideologias radicais, como as obras que tratam o movimento punk. São bordas usadas por Robert Crumb e por Moebius⁷⁰ na década de 1970.

Eu não usaria ‘ideologias radicais’, como faz Silva, porque muitos autores da contracultura ou dos quadrinhos independentes usam bordas retas protocolares, como é o caso de Art Spiegelman em *Maus*⁷¹. É um detalhe que nem sempre possui influência significativa na mensagem ou no discurso. O traço impreciso do requadro no trabalho de Sacco diz muito mais à influência de Robert Crumb do que sobre um discurso chamado de “radical”. Traz também a sensação de sinceridade, pois parte do princípio que o desenho dentro da moldura, por mais elaborado que seja, é fundado na honestidade da

⁷⁰ Moebius é um dos pseudônimos adotados pelo quadrinista francês Jean Giraud, conhecido por fazer histórias de ficção científica. As obras deste artista estão disponíveis no website <<https://www.moebius.fr/>>.

⁷¹ Sobre *Maus*, ver a Apresentação deste trabalho.

imprecisão da mão do artista. De qualquer forma, é importante falar deste detalhe porque ele faz parte do conjunto estético que constitui a narrativa em quadrinhos.

Existem também os requadros que são subentendidos. Isso é muito comum nas tirinhas em que os autores reservam uma cena sem moldura, mas continuam a respeitar as margens. Existem ainda quadrinhos em que não há delimitações entre as cenas, como em muitos painéis do cartunista Henfil. Ainda assim, elas são separadas de forma clara e o leitor consegue ler normalmente. Esse tipo de recurso diz muito mais à estética do que a narração. Há, contudo, o caso dos quadros cujas cenas ‘vazam’ pela página e extrapolam, inclusive, as delimitações da margem. Esse tipo de quadro é muito comum nos livros-reportagens de Sacco. Neste caso, existe uma intenção narrativa além da estética.

A figura vazada, segundo Silva (2010, p. 169), pode ser interpretada como “uma manifestação contestatória com um alcance político mais ou menos amplo ou configurações que questionam a própria linguagem dos quadrinhos”. Will Eisner (2015, p. 44) não faz interpretações políticas nas técnicas de narrativa e explica que a ausência do quadro é a expressão do espaço ilimitado. A imagem vazada simboliza a conexão com o mundo real. Como podemos observar o prédio em ruínas, na cena abaixo, extraída de *Área de Segurança Gorazde*. Sacco procura reforçar, portanto, a veracidade da narrativa.



Figura 8 – A imagem vazada na página é uma forma de expandir a cena até o mundo real.

A última função do requadro é a de direcionar a leitura. O processo de leitura do quadrinho único é explicado pelo pesquisador brasileiro Antonio Luiz Cagnin (2014, p.

68). Os olhos do leitor são atraídos para o ponto dominante da imagem⁷² para, em seguida, passear sobre toda área delimitada pelo requadro. A organização de leitura de vários quadros em uma única página segue o padrão ocidental de leitura da escrita: a ordem é da esquerda para a direita, de cima para baixo. Mas há outros padrões de organização, como a dos mangás japoneses, cuja leitura é da direita para a esquerda, de cima para baixo (que para nós seria como se folheássemos uma revista de trás para frente). Essas padronizações são tão enraizadas culturalmente, que, quando o quadrinista rompe com elas, muitas vezes precisa fazer o uso de setas para direcionar corretamente o leitor.

É preciso ressaltar que a ordem dos elementos do texto escrito, como os balões de diálogo e as caixas de narração, obedecem ao mesmo padrão de leitura da organização dos requadros – da esquerda para a direita, de cima para baixo, como é o caso do objeto de nosso estudo. Mesmo em obras com muito texto, como nas reportagens de Sacco, em que as caixas de narração se espalham pelo quadro, e não raro ficam entre duas cenas, esse padrão é mantido.

O segundo elemento do corpo físico da história é a margem. Trata-se aqui da zona periférica, externa ao quadro, cujo limite pode ser o próprio tamanho físico da página. A margem serve de referência para a organização do conjunto de quadros na formação do *layout*. Alguns autores, como Groensteen (2015), consideram a margem como a superfície onde os quadros serão organizados, porém não se pode confundir o conceito de margem com o de sarjeta, que é o espaço entre os quadros. A diferença é que a sarjeta é um elemento subjetivo que se refere exclusivamente sobre a passagem do tempo entre uma cena e outra, ao passo que margem traz outras informações, como espaço, inscrições que hospeda, cor, página, título, notas de rodapé, etc.

A margem é um elemento narrativo fundamental na obra de Joe Sacco. Nos três livros-reportagens sobre a Guerra da Bósnia, são encontradas páginas com margens brancas e capítulos com margens pretas. As margens brancas se referem à parte da história em que Joe Sacco é o narrador-testemunha. As páginas de margens pretas fazem referências aos *flashbacks*, que mostram situações vivenciadas e/ou narradas por outros personagens.

⁷² Ver o capítulo ‘Pieter Bruegel, or the space of multiplicity’, do livro *A theory of narrative*, de Rick Altman (2008), em que o pesquisador estadunidense faz um estudo minucioso sobre o ponto focal de uma imagem a partir da análise das telas do pintor renascentista belga. As telas de Bruegel apresentavam, inclusive, pontos multifocais que constituíam a formação de uma narrativa a partir de uma imagem única.



Figura 9 – A margem negra à esquerda sugere *flashback*.

4.1.1 Imagem

A página 4 de *Área de Segurança Gorazde* é uma imagem de página inteira que mostra uma rua em perspectiva com alguns soldados à frente de uma multidão que aguardava às margens a chegada de alguém ou alguma coisa. As expressões não eram de euforia ou excitação, mas de ansiedade. As árvores estavam sem folhas ou por estarem mortas ou por causa da estação fria (inverno?). Pela vestimenta dos soldados e das pessoas, a segunda opção parece ser mais plausível. A rua tinha muitas marcas de balas e mais algumas rachaduras provocadas pela ausência de manutenção. As construções que seguem a pista também têm algumas janelas ausentes, pintura com marcas, buracos.

O que acabamos de fazer é a descrição de uma imagem sem a leitura do quadro de narração presente nela. O que importa neste pequeno exercício é compreender a imagem e a história que ela conta. Porque, independente da quantidade de boxes ou balões usados na construção da narrativa em quadrinhos, é fundamental que o artista consiga passar para o leitor os códigos e representações gráficas existentes na imagem para que a história em quadrinhos aconteça. Significa, portanto, que artista e leitor precisam compartilhar uma série de informações em comum para que a comunicação exista.

O desenho exige elaboração por parte do emissor e a preocupação de orientar a percepção do significado, ou por outra, de produzir um significado desejável. Portanto é seletiva. A seletividade é orientada por dois polos: a intenção do desenhista e as limitações do receptor. No momento em que o desenho está sendo feito, ele ultrapassa o significado puramente denotativo e quase se liberta dele para se enriquecer de conotações diversas. (...) O desenho é intensamente dirigido. A sua capacidade de representar não vem exclusivamente da similaridade, mas de conhecimentos prévios que tem o autor ao desenhar e o leitor ao interpretar os traços. Isso implica em dizer que o desenho é um código, um sistema de signos. Este código, além da denotação e da conotação, traz consigo o estilo próprio de cada desenhista (CAGNIN, 2014, p. 67-68).

Scott McCloud (2005) afirma que quanto mais simplificado, ou seja, mais direcionado ao cartum, mais universal se torna o desenho. Isso faz com que o chamado boneco palitinho seja capaz de representar praticamente todos os seres humanos, porque a simplificação faz com que nossa mente se concentre na ideia. Quanto mais detalhes, mais próximo a fotografia, mais o desenho passa a falar de grupos, objetos ou locais em específico.

Essas especificações são importantes no entendimento do trabalho de Joe Sacco porque falam muito das escolhas feitas pelo próprio autor dentro de uma peça jornalística. O traço de Sacco passou por transformações significativas desde quando ele começou a se dedicar às peças jornalísticas. Na primeira reportagem feita na Faixa de Gaza, em 1991, Sacco recebeu duras críticas de um dramaturgo palestino-americano, que rasgou o primeiro número de *Palestina*. Uma das razões foi o tipo de representação muito caricata do lugar e das pessoas, que, para o dramaturgo, foi ofensiva. No prefácio da edição especial de *Palestina*, o jornalista comenta que o episódio o levou a ficar mais sensível para a necessidade de representar melhor a gravidade da situação. “Assim, de forma lenta, porém consciente, forcei o realismo aos meus desenhos, no entanto nunca consegui – mas também nunca desejei de verdade – perder o estilo cartunescos” (SACCO, 2011b, p. xvii).

Essas transformações podem ser sentidas no decorrer de *Palestina*⁷³, que, no primeiro capítulo, apresentava rostos padronizados e exagerados (especialmente bocas e narizes), muita sujeira no desenho e no *layout*. Os livros-reportagens feitos na Bósnia

⁷³ *Palestina* foi lançado originalmente em formato de gibi, com edições de 24 a 32 páginas, e teve nove números publicados entre o início de 1993 e o final de 1995. Esse espaço de tempo deu a Sacco a oportunidade de fazer as modificações que julgou necessárias, conforme as críticas em relação aos primeiros números iam aparecendo. Isso explica também porque os últimos capítulos de *Palestina* têm narrativa mais consistente e são visualmente menos poluídos do que os primeiros.

apresentam transformações significativas. Joe Sacco, consciente do próprio trabalho, fez uso de diários, livros de rascunho e da máquina fotográfica para retratar Sarajevo e Gorazde. No material extra publicado na edição especial de *Safe Area Gorazde*, ele revela que usou também a biblioteca e fotos de arquivo para desenhar com precisão objetos como tanques usados na guerra, tipos de armas, detalhes de uniformes. Aqui trazemos de volta nossas análises do capítulo 3, seção 3.2.3, sobre o método defendido por Sacco de que, num trabalho jornalístico, tudo que pode ser desenhado com acuracidade, deve ser feito dessa forma para se aproximar o máximo possível ao objeto real.

Quando ele desenha uma cidade, não pode ser qualquer cidade: ele cria condições para que as pessoas reconheçam o local. Mais que isso: com tal preocupação, Joe Sacco faz com que o seu desenho seja uma referência visual histórica fidedigna. Era a forma que ele encontrava de levar ao desenho os efeitos de real. Ou seja, a estratégia usada para fazer com que os leitores interpretem a informação como verdade. É uma forma também de fazer com que o desenho seja verificável, como observamos na imagem abaixo.

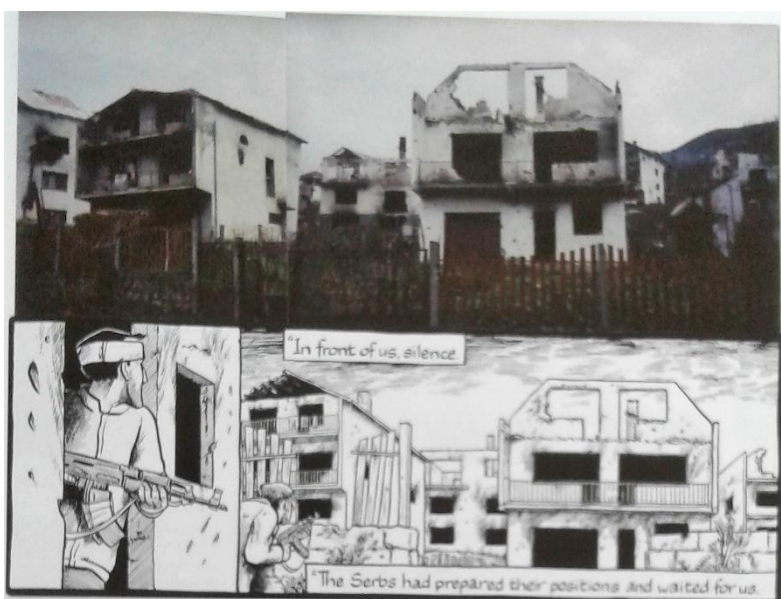


Figura 10 – Acima, a fotografia tirada por Joe Sacco. Abaixo, como ele recriou a cena.

É interessante observar que no mesmo texto em que defende o método, ele revela que precisou desenvolvê-lo – e defendê-lo –, uma vez que não existiam manuais para tal. Em meados de 2016, chegou ao mercado o livro *Creating Comics as Journalism, Memoir & Nonfiction*, de Randy Duncan, Michael Ray Taylor e David Stoddard. Num dos capítulos, ‘Finding visuals’, os autores recomendam o uso das ferramentas usadas por Joe Sacco para obter imagens. Por outro lado, os autores não defendem a acuracidade do

desenho da mesma maneira. Para o trio, afastar-se da fotografia é importante, pois faz com que o desenho humanize a realidade.

A extensão de nossa verificação fidedigna dos cenários de Sacco em *Uma História de Sarajevo e Área de Segurança Gorazde* levou minha orientadora a uma viagem pela Bósnia em 2015 e, em particular, à cosmopolita Sarajevo e bucólica Gorazde. Com as obras de Sacco em mente, ela fotografou cenários representados por ele nas duas obras. As fotos foram por nós cotejadas com os quadrinhos de Sacco. Parte desse trabalho, apresentamos a seguir, e mais exemplos são conferidos no anexo.



Figuras 11 e 12: À esquerda, foto de Cavalcanti-Cunha (out/2015); à direita, cena de *Uma História de Sarajevo*.

Seguindo adiante, a caracterização dos personagens também sofreu sensível transformação da Palestina para a Bósnia. Sacco passou a fazer um estudo de como melhor representar as pessoas do lugar, de forma que elas pudessem ser reconhecidas no papel. Ainda não é um desenho realista e os rostos continuam a ser mais cartunescos do que o cenário, mas o leitor não tem dificuldade em distinguir os principais personagens. As feições exageradas foram contidas. Mesmo que Joe Sacco tenha usado o discurso de que ele fez questão de permanecer cartunesco, o que – como personagem – o deixaria supostamente mais comum, essa ideia não se concretiza no desenho. Quando se coloca o desenho dele e a fotografia lado-a-lado, não há dúvidas da semelhança, como pode ser observado nas imagens abaixo.



Figura 13 – Representações fotográficas e cartunescas de Joe Sacco.

Em *Área de Segurança Gorazde* e na reportagem ‘Christmas With Karadzic’, em *Wars End*, há 15 desenhos de mapas da Bósnia e da região do Vale do Drina, onde se localiza a cidade de Gorazde. É importante destacar a presença desse tipo de imagem porque ela é parte relevante na reportagem. Para o geógrafo estadunidense Edward C. Holland (2015), o uso dos mapas e dos mapeamentos são elementos narrativos que reforçam o entendimento da história. A presença deles nas reportagens de Sacco funciona também como suportes críticos às interpretações geopolíticas feitas pelas grandes mídias.

Em ambos ‘Christmas With Karadzic’ e *Área de segurança Gorazde*, Sacco usa o mapa no texto como técnicas estilísticas e jornalísticas para comunicar dois elementos centrais nas histórias dele: o contexto histórico da Guerra da Bósnia e as experiências vividas por seus interlocutores na cidade de Gorazde. Esses mapas preparam o cenário para a história da guerra de 1992-95, provendo uma linha de base para o entendimento do que seja uma narrativa complexa e multifacetada (HOLLAND, 2005, p. 94-95, tradução nossa)⁷⁴.

Holland explica ainda que os mapas de Sacco, mesmo sendo de grande importância na narrativa e no discurso, são inconsistentes. Isso acontece, como explica o geógrafo, em parte, por causa da própria natureza do desenho em quadrinhos e, em parte,

⁷⁴ No original: “In both “Christmas with Karadzic” and Safe Area Gorazde, Sacco uses maps-in-text as stylistic and journalistic technique to communicate two elements central to his stories: the historical context of the war in Bosnia and the lived experiences of his interlocutor in the town of Gorazde. These maps set the stage for telling the story of the 1992-95 war, providing a baseline for understanding what is a complex and multifaceted narrative”.

devido à pouca experiência de Sacco na cartografia. Ele ressalta, contudo, que eles não deixam de ser importantes como elementos que ajudam a fixar a informação.

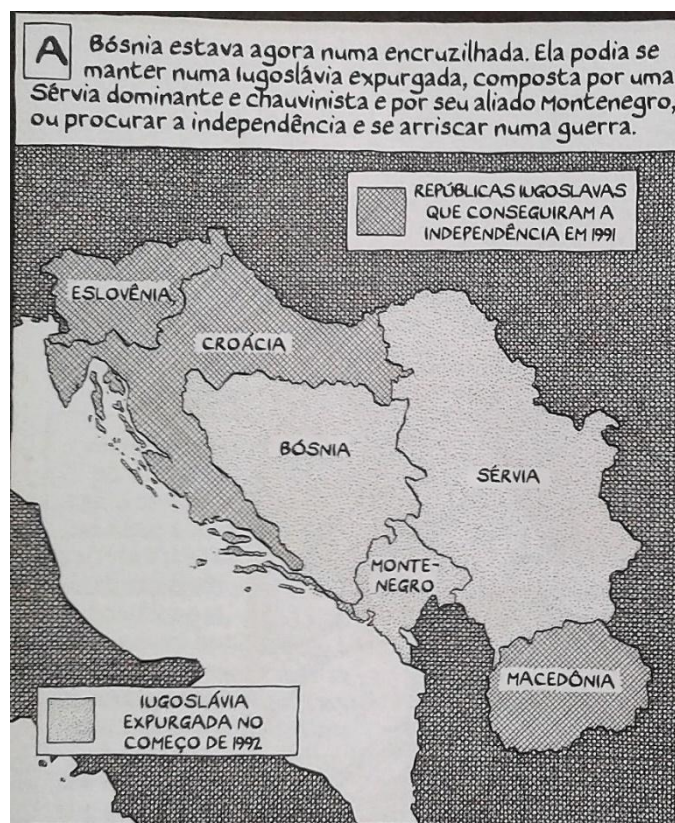


Figura 14 – Exemplo de mapa desenhado por Joe Sacco.

É preciso ressaltar aqui que essas observações sobre a imagem não procuram, em absoluto, fazer qualquer análise ou julgamento artístico e técnico. Nosso propósito, é mostrar de que maneira as características do desenho de Joe Sacco influem e/ou contribuem para o jornalismo e para a narrativa.

4.1.2 Planos visuais e *layout*

Os planos visuais costumam ser o ponto em que os quadrinhos e o cinema mais se aproximam. É quando diretores e autores planejam o que filmar/mostrar e como a imagem precisa ser apresentada ao espectador/leitor. A jornalista e escritora Ana Maria Bahiana (2012, p. 92) explica que o enquadramento é a gramática de um filme. O processo de enquadrar pode ser intuitivo, científico e até mesmo poético: tudo vai depender das intenções para se contar a história. Os olhos, no cinema, estão fixos, acompanhando o movimento da câmera enquanto a narrativa se desenrola. Nos quadrinhos, os olhos estão se movendo o tempo todo entre uma imagem estática e outra, realizando o processo de conclusão. O leitor é que completa o movimento da câmera. Apesar desta diferença, tanto

no cinema quanto nos quadrinhos são trabalhados os mesmos tipos de enquadramentos, planos, iluminação, simetria, assimetrias, continuidade, etc. Todos esses elementos são planejados com a intenção de prender a atenção e despertar emoção.

Cagnin (2014) contabiliza pelo menos nove tipos de planos visuais usados nos quadrinhos: plano em grande detalhe (close); primeiro plano (rosto e ombros); plano médio (até a cintura dos personagens); plano americano (até os joelhos dos personagens); plano de conjunto (corpo inteiro); plano geral ou panorâmico (localização geográfica); plano em perspectiva; plano plogué (visão de cima para baixo); plano contre-plogué (visão de baixo para cima). Alguns autores, como Silva (2010), não consideram os dois últimos como planos, mas sim como posições de câmera. Esse mesmo argumento também é encontrado em muitos dos livros sobre narrativas cinematográficas. Para esta pesquisa, descartaremos os planos em plogué e contre-plogué porque concordamos que não se tratam de planos reais, mas de posições de câmera utilizadas com um propósito narrativo.

Conseguimos perceber que as três obras analisadas apresentam alguns padrões quanto ao uso dos planos visuais. As reportagens, com exceção de ‘Soba’, começam com plano de conjunto para mostrar uma situação cotidiana. O primeiro quadro de *Área de segurança Gorazde* mostra um bar em que Sacco e Edin Culov estão ao centro ao fundo sentados em uma mesa. *Uma história de Sarajevo* começa com homens jogando xadrez em um tabuleiro tamanho gigante em uma praça pública. ‘Christmas with Karadzic’, de *Wars End*, mostra um carro em alta velocidade. ‘Soba’, de *Wars End*, é diferente porque é a única reportagem sobre um personagem em específico. Por isso, que o primeiro quadrinho é feito em primeiro plano, pois tem a intenção de apresentar imediatamente do que se trata aquela reportagem: o próprio Soba, como pode ser observado na imagem ao lado.

Figura 15 – Representação de Soba em plano médio.



O primeiro plano é fartamente usado. É o padrão que Sacco utiliza não apenas para a apresentação dos personagens, como também é como o jornalista os coloca quando estão sendo entrevistadas. Desta forma, os leitores também têm a impressão de que aquelas pessoas estão falando

diretamente com Sacco, mas também com eles, como se fosse possível estabelecer contato olho a olho. Em alguns outros momentos, Joe Sacco retrata os entrevistados em perfil no primeiro plano. Mais que uma variação da imagem, Sacco procura, com isso, fazer com que o leitor possa conhecer o personagem e se relacione com ele. A sensação de proximidade é amplificada no uso dos closes. Estes planos, da maneira como Sacco o utiliza para os personagens, ajuda no entendimento das personalidades e também têm a capacidade de transmitir a dor, a consternação, a tristeza, o desespero, o sofrimento que a guerra implica. Não se trata de invadir a intimidade dessas pessoas. A mensagem transmitida pelo olhar pode ser tão ou mais contundente do que uma cena elaborada de guerra, bonita plasticamente, mas que pode ser vista com distanciamento.

Na página 147 de *Área de Segurança Gorazde*, depois de narrar o caminho árduo que a população precisava percorrer para conseguir comida, Sacco conclui esse sequência com um close no rosto do personagem Edin Culov. A perplexidade dele impacta o leitor e o sensibiliza para a complexidade do problema.



Figura 16 – O close realça o desespero de Edin Culov.

Os planos americano e de conjunto são utilizados por Sacco para conduzir a ação: é quando mostra o movimento cotidiano das cidades (inclusive, a própria participação do jornalista nelas) e a interação entre os personagens diante das situações postas. É também o plano escolhido para retratar as cenas de guerra e para contar as histórias narradas pelos personagens. Planos panorâmicos são fartos. Eles apresentam a Bósnia e dimensionam a destruição material da guerra.

O *layout*, entendido dentro de uma história em quadrinhos, é o projeto da estrutura que organiza os quadros de forma a dar sentido sequencial à narrativa. Segundo Groesteen (2015, p. 99), ele é elaborado “a partir de um conteúdo determinado semanticamente,

sendo que a decupagem já garantiu a discretização em enunciados sucessivos que passam a ser chamados de quadros”. Ao fazer uma reflexão ao trabalho *Les Aventures de La Page*, do quadrinista e escritor francês Benoit Peeters, Groesteen faz comentários a respeito dos tipos de layouts encontrados nas histórias em quadrinhos. Ele chega à conclusão de que, apesar dos vários tipos de estruturas defendidas pelo francês, apenas duas são relevantes. A primeira é o *layout* convencional (que Groesteen chama de “regular”), que consiste nos formatos constantes.

O *layout* convencional é utilizado em histórias de humor, como nos gibis da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, e também em obras de autores como Quino, Charles Schulz, Marjane Satrapi e Art Spiegelman. A vantagem desse tipo de *layout* é que ele é visualmente mais confortável, deixando que a narrativa se sobressaia. Groesteen observa também que quando rupturas são feitas neste tipo de *layout*, o impacto costuma ser mais forte e ainda facilita o entendimento do leitor sobre o significado de tal transgressão no fluxo narrativo visual.

O segundo tipo de *layout* é o retórico: quando as dimensões dos quadros submetem-se à ação descrita.

Esse modelo não faz nada mais que aplicar, de maneira muitas vezes intuitiva e que se apoia quase no automatismo, esse recurso que faz a história em quadrinhos distinguir-se do cinema, pois permite a ela redefinir o formato de seu requadro a todo instante. O *layout* retórico é mais frequente porque ele é o mais cômodo e o mais flexível, e porque, estando totalmente a serviço da narrativa, é perfeitamente adequado ao projeto narrativo que a maior parte dos quadrinistas busca (GROESTEEN, 2015, p. 101).

Joe Sacco é um autor que utiliza o *layout* retórico. Esse tipo de organização também pode ser visto em muitas das revistas em quadrinhos de heróis, em obras de autores como Robert Crumb e Craig Thompson. É preciso fazer algumas considerações a respeito das escolhas do tipo de *layout*. Uma obra pode apresentar vários tipos deles (variações entre o convencional e o retórico). Também não quer dizer que um determinado autor só vá trabalhar com um tipo de *layout*. Tudo vai depender do projeto narrativo dispensado para cada história.

O *layout* de Joe Sacco, além de retórico, em muitas páginas chega a ser ostentatório. Ou seja, a sua organização por vezes tira o foco da narrativa para o aspecto

estético, como acontece nas páginas 94 e 95 de *Uma História de Sarajevo*, como é possível observar na figura abaixo.

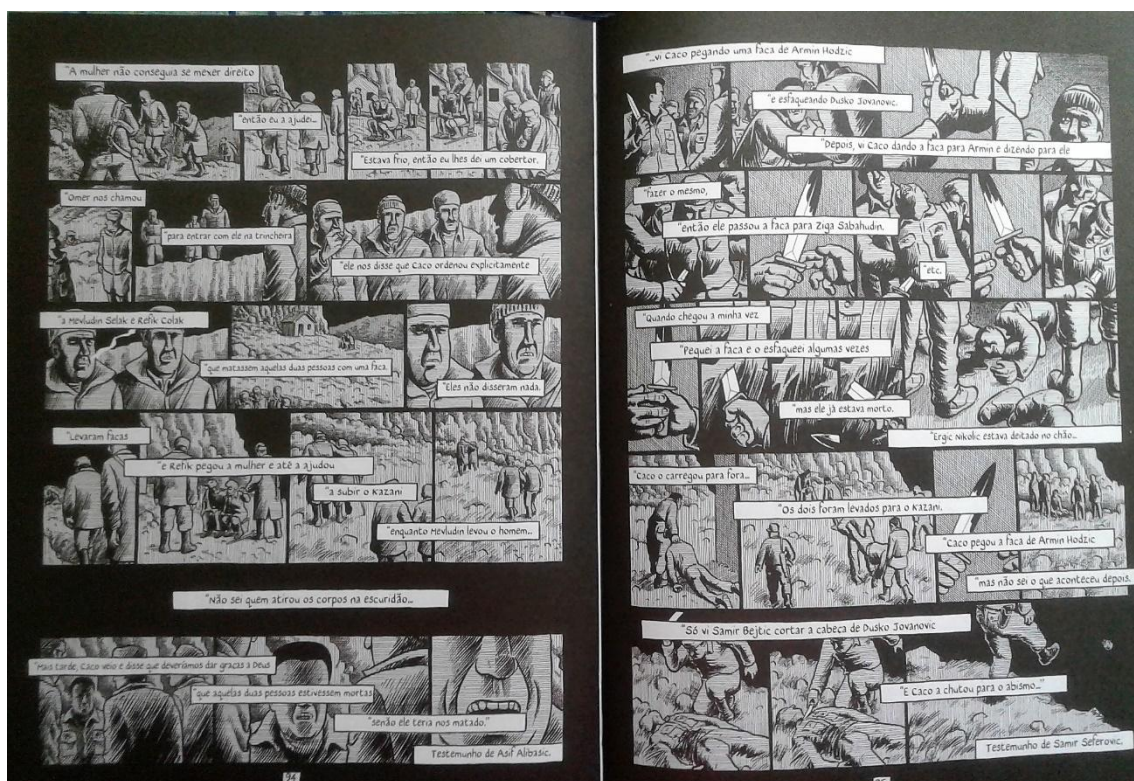


Figura 17 – A narrativa desta página foi montada com base em múltiplos depoimentos.

Para Groesteen, ao leitor se deparar diante de um *layout* retórico e ostentatório, é preciso parar e fazer questionamentos sobre as intenções que levaram o autor a elaborar tal página. No caso do trecho em questão, o *layout* traduz a reconstituição de uma história que supostamente aconteceu de acordo com diversos testemunhos. O processo que faz Joe Sacco elaborar tal página é instintivo. Em entrevista cedida à pesquisadora estadunidense Hillary Chute⁷⁵, publicada pela *Believer Magazine*⁷⁶ em 2011, ele revelou que acha que a prática de *storyboarding* mata a própria criatividade, por isso, trabalha individualmente em cada passagem de história. Ainda de acordo com o relato nessa entrevista, a primeira coisa que Joe Sacco faz é construir o roteiro da reportagem. Só então ele começa a trabalhar graficamente as páginas. Algumas levam apenas um dia para

⁷⁵ Hillary Chute é professora de Inglês pela Universidade de Chicago, autora do livro *Graphic women: life narrative and contemporary comics* (Columbia University Press, 2010).

⁷⁶ Ver a entrevista no site: <http://www.believermag.com/issues/201106/?read=interview_sacco>. Acessado em: dezembro de 2016.

serem concluídas. Outras levam semanas. Isso é simples de ser verificado, pois o próprio artista assina e data cada página no momento que ele a finaliza.

4.2 O texto no quadro

O texto escrito pode ser dispensado nos quadrinhos. Na verdade, ser capaz de contar uma história utilizando somente imagens requer habilidade e sofisticação extraordinárias por parte do artista. Além disso, o leitor precisa ser igualmente habilidoso para conseguir compreender as intenções do autor. Uma vez que exista tal sintonia, a narrativa acontecerá.

Mas o texto escrito também faz parte das histórias dos quadrinhos. Quando ele é usado, como explica Eisner (2010, p. 127), as palavras formam um amálgama com a imagem. A descrição torna-se desnecessária porque a imagem faz tal papel. Isso deixa o autor livre para usar o texto escrito para conduzir a história nas caixas de texto, se dedicar à construção dos diálogos (expressados em balões) e até para prover som⁷⁷. Essa é a simbiose ideal entre imagens e o texto escrito. O texto que descreve em demasia pode transformar os quadrinhos em uma mera história ilustrada.

O desenho de Joe Sacco contém muita informação, o que é uma consequência da grande qualidade dele como artista. Ele tem tanto cuidado com o desenho, que dificilmente são encontrados erros que possam prejudicar a leitura ou causar estranhamentos no sentido da narrativa. Entretanto, é preciso reconhecer que seu lado jornalista deve pulsar forte, fazendo com que ele tenda a escrever muito, em especial no início de carreira. No material adicional de *Palestina*, Sacco confessa ser verborrágico e que considera os melhores momentos de seu trabalho aqueles em que conseguiu desenvolver passagens mudas (sem texto escrito) ou com o mínimo dele. Mas em *Palestina*, tais momentos são raros. Ele chegou a fazer um capítulo, chamado ‘Lembre-se de mim’, de dez páginas, em que, literalmente, transforma as poucas imagens desta passagem em mera ilustração, diagramadas junto ao texto disposto em três colunas, como numa revista regular.

Isso não acontece em nenhum dos três livros-reportagens sobre a Guerra da Bósnia, que são mais equilibrados textualmente e visualmente do que *Palestina*. Ainda assim, há passagens em que o texto torna-se preponderante e a imagem ganha função meramente ilustrativa, o que rompe o equilíbrio desejado na narrativa em quadrinhos. A

⁷⁷ Para entender melhor a semiótica dos balões, onomatopeias e caixas de texto, ver o capítulo ‘O Texto’, do livro *Os Quadrinhos: linguagem e semiótica*, de Antonio Luiz Cagnin.

página 49 da reportagem ‘Christmas With Karadzic’, de *Wars End*, é um exemplo de passagem em que Sacco torna-se verborrágico, e a relação texto e imagem fica desequilibrada.

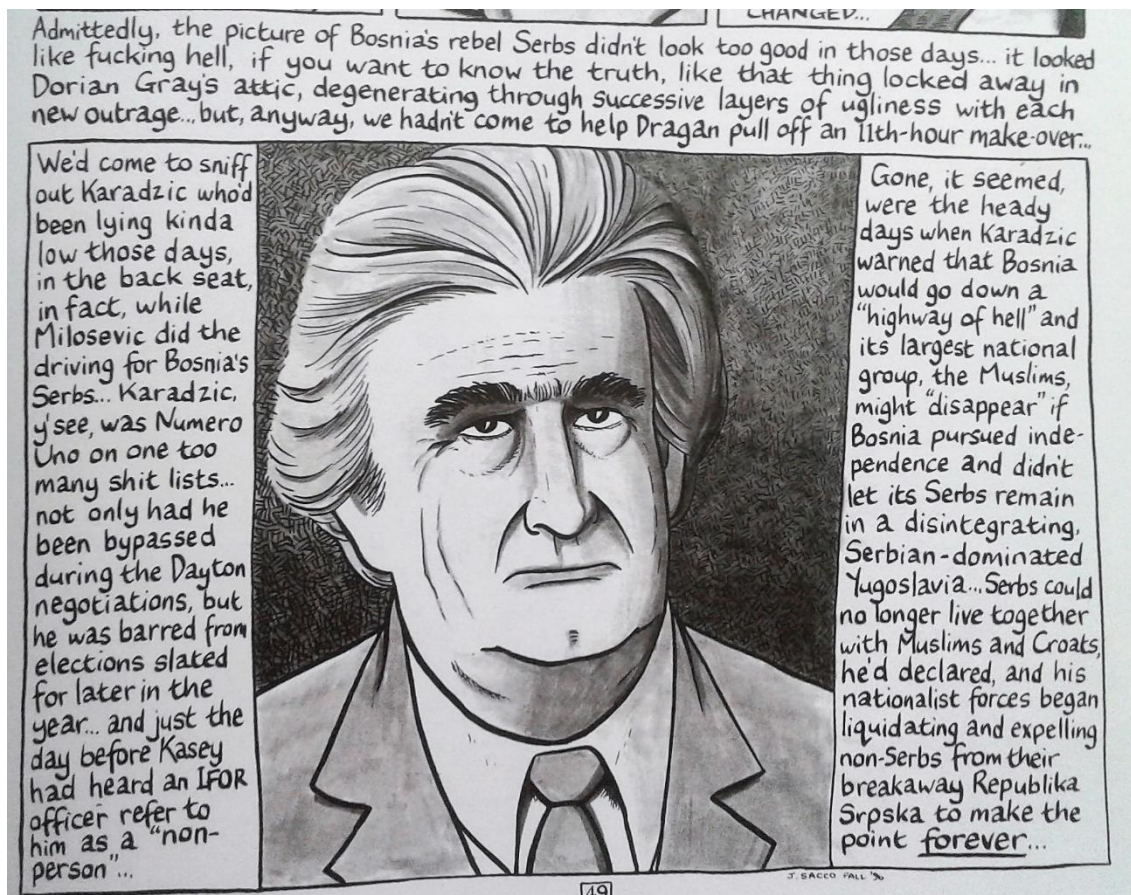


Figura 18 – Desequilíbrio da relação entre texto e imagem.

A reportagem mais equilibrada de Sacco é *Notas Sobre Gaza*, lançada em 2009, ou seja, nove anos depois de *Área de Segurança Gorazde*. Mas os três livros reportagens sobre a Guerra da Bósnia, mesmo que ainda apresentem leve desequilíbrio na relação imagem e texto (o segundo tem mais peso que o primeiro), indicam o amadurecimento de Sacco tanto como jornalista como no domínio na construção da narrativa em quadrinhos.

4.3 O enredo

Como foi dito no Capítulo 1, escolhemos como objeto empírico os três livros-reportagens escritos por Joe Sacco sobre a Guerra da Bósnia. Entendemos que esse conflito foi de extrema relevância entre os acontecimentos que marcaram a década de 1990. Foi a guerra mais sangrenta em solo europeu desde a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ela reconfigurou o mapa geopolítico do continente e colocou em cheque

questões importantes quanto à atuação da comunidade internacional diante de uma crise política e humanitária.

Joe Sacco presenciou os momentos finais dessa guerra, ignorando a propaganda pregada pelo jornalismo das grandes corporações, em que o distanciamento e imparcialidade são vistos como virtudes. Ele entrou na casa das pessoas, construiu uma vida social com suas fontes. Chegou ao país em setembro de 1995 (ele nunca precisou a data) e ficou de forma ininterrupta até janeiro de 1996. Joe Sacco ainda voltaria à Bósnia em outras ocasiões, sendo que um desses retornos seria em 2001, quando ele data o prólogo de *Uma História de Sarajevo* sem especificar quando exatamente⁷⁸.

O principal livro desta série de reportagens foi publicado em 2000 no mercado anglo-saxão, sendo que a primeira edição brasileira chegou às livrarias em 2001. São 227 páginas divididas em 33 pequenos capítulos ou episódios, além de um prólogo e um epílogo dividido em duas partes. Dos capítulos, oito deles apresentam margens pretas (que ocupam 100 páginas), são dedicados a explicações históricas e sócio-políticas sobre a guerra e para reconstituir momentos que alguns dos personagens vivenciaram. Os demais, de margens brancas, são ordenados linearmente num tempo diegético que se passa em um período de três meses (entre outubro de 1995 e janeiro de 1996).

Edin Culov é o principal personagem do livro, ao lado da cidade em si. Joe Sacco optou por dar destaque à população civil de Gorazde, deixando que outros tipos de fontes, como autoridades, ficassem em segundo plano. Outros personagens destacados são Riki, a família de Edin, as chamadas garotas tolas (Nudjejma, Sabina, Kimeta e Dalila) e Emira. Vamos detalhar melhor os personagens principais e secundários de cada livro-reportagem mais adiante neste capítulo.

É uma narrativa do tipo inversa, ou seja, ela começa no momento derradeiro da história. No caso, no prólogo, Edin e Joe Sacco estão sentados no bar especulando sobre as negociações de paz que aconteciam na cidade de Dayton, Estados Unidos. Do prólogo, a história retrocede dois meses, quando Joe Sacco chega a Gorazde em um comboio da ONU que levava provisões à população da cidade. Ele está em companhia de mais dois colegas de profissão, Serif e Whit Mason. No primeiro momento, Sacco está empolgado em visitar a cidade que sobreviveu ao isolamento forçado em uma guerra tão sangüinária. Na cidade, ele entra em contato com a estudante Emira, que se oferece como tradutora, e

⁷⁸ Também não achamos essa informação em entrevistas e resenhas publicadas na internet.

vai a uma festa oferecida por Edin Culov, que era professor na cidade, combatente e prestava serviços de *fixer* à imprensa.

Sacco e Edin logo ficaram amigos. O jornalista ficou impressionado com o professor devido à influência que ele tinha na cidade, com o bom-caráter e humor: “Edin parecia conhecer todo mundo, conseguia entrar em qualquer casa. Ele nos apresentava para a polícia e aos governantes. Fazia as introduções necessárias. E, no final do dia, conhecia o bar mais próximo” (SACCO, 2005, p. 13). Logo no início da narrativa, Sacco e Edin estabelecem vínculos de amizade. O jornalista percebe que o amigo era o seu grande personagem e que ele o ajudaria a conduzir a narrativa sobre o que a Guerra da Bósnia significou para a pequena Gorazde.

Riki era um dos amigos de Edin. O personagem combateu os nacionalistas sérvios em Sarajevo e, depois, retornou à cidade natal, Gorazde. Riki gostava de cantar. Ele fazia isso em qualquer lugar, fazia isso na frente de outros jornalistas. Seu repertório incluía clássicos do rock anglo-saxão, entre eles, *Hotel Califórnia*, de Don Henley, Glenn Frey e Don Felder, integrantes da banda Eagles. Sacco passou a se hospedar na casa de Edin e dos pais. Ele também ia a pequenas festas de algumas pessoas, entre elas, as casas das jovens mulheres que ele apelidou de “garotas tolas”.

É na companhia dessas pessoas que Sacco vai desvendando o cotidiano de Gorazde. A cidade não tinha eletricidade, portanto, a maioria das pessoas então trabalhavam para cortar lenha para resistir ao inverno. As poucas casas que tinham energia elétrica estavam conectadas a pequenos geradores instalados no rio Drina, que corta a região. Edin, que é engenheiro, construiu o próprio gerador hidráulico e, por isso, conseguia ter algumas horas de luz em casa. Assim a família dele podia, por exemplo, assistir a filmes em fitas VHS. Houve visitas também ao hospital, onde Sacco mostra o trabalho do médico e das enfermeiras no atendimento com o mínimo de recurso às pessoas mutiladas pela guerra.

Sacco também detalha a importância da chamada Estrada Azul, aberta na marra pela OTAN entre o cerco sérvio, que era por onde os jornalistas, provisões, correio e encomendas chegavam à população de Gorazde, uma vez que a própria, àquele momento, não estava autorizada a sair. A estrada azul, no entanto, era perigosa, segundo Joe Sacco, por causa da atuação dos sérvios em tentativas de barrar o fluxo até o enclave de Gorazde. Ações essas, que não conseguiam ser eficazes por muito tempo devido à pressão internacional. A estrada azul também levava à cidade peças de vestuário padronizadas para serem distribuídas entre a população, coisas como as tais botas cor laranja que eram

ridicularizadas pela população. Chegavam também os pacotes de cigarros Drina, que, por algum tempo, servia como forma de pagamento aos profissionais da cidade. Todos fumavam, inclusive crianças. Sacco revelou que aprendeu a fumar em Gorazde, experimentando o Drina, cuja imagem do maço está abaixo:



Figura 19 – Maço de cigarro Drina (Out/2015).

Quando o Acordo de Dayton é selado, Sacco encerra sua narrativa. A população de Gorazde foi então autorizada a partir por meio da linha azul, e muitos dos seus amigos começavam a migrar para Sarajevo, inclusive Edin e Riki. Edin Culov retorna a Sarajevo para defender a monografia e, finalmente, terminar a faculdade. *Área de Segurança Gorazde* termina em um close no rosto abatido de Edin.

É nas páginas de margens pretas que Joe Sacco faz a reconstituição da guerra em Gorazde: o começo, o cerco, a resistência. São relatadas as barbáries que aconteceram na região próxima, como massacres e estupros. Sacco aproveita também para criticar a quase nula resposta da comunidade internacional a respeito da Guerra da Bósnia. Enquanto políticos tentavam saída diplomática, milhares eram mortos em um processo desumano de limpeza étnica que envolvia massacres grotescos e estupros coletivos. Discutiremos esses temas com mais detalhes no próximo capítulo, sobre recorrências temáticas. O segundo livro-reportagem, *Uma História de Sarajevo*, foi lançado originalmente em 2003 e chegou ao mercado brasileiro em 2005. São 105 páginas cuja estrutura segue a lógica de margens brancas e pretas de *Área de Segurança Gorazde*. Todos os capítulos são

identificados pelo ano em que se passa a história. O prólogo e o epílogo se passam em 2001, em uma das visitas que Joe Sacco fez ao país. Naquele momento, ele estava em Sarajevo à procura de pessoas para falar da guerra no ano em que seu fim completava cinco anos. Entretanto, Sacco enfrenta dificuldades, pois as pessoas pareciam mais interessadas em esquecer os traumas da guerra simplesmente bebendo nos bares e cafés, ouvindo música alta, ou seja, vivendo. Em seus quadrinhos, Sacco anda sem rumo pela cidade e pensa em como seria bom se encontrasse Neven, pois sabia que ele falaria.

A história recua para 1995, provavelmente setembro, quando Sacco chega em Sarajevo e conhece Neven no saguão do hotel Holiday Inn. Aquele era o trabalho de Neven: como *fixer*, ele abordava jornalistas em saguões de hotéis e oferecia serviços de tradução e de quebra-galho. Os dois logo começam uma relação de amizade baseada em interesses. De um lado, Joe Sacco se sentiu acolhido por Neven e quis explorar as histórias que o ex-boina verde (unidade paramilitar que fez a resistência de Sarajevo contra os nacionalistas sérvios) tem para contar. Do outro, Neven não apenas quer o dinheiro que Sacco tinha a oferecer, como também se sente envaidecido por contar a própria história.

Com o passar da narrativa (dentro das páginas com margens brancas), Sacco continua a registrar as histórias de Neven, mas também percebe as mentiras e os problemas que envolvem o amigo. Sacco vai perdendo o interesse em Neven: “Eu tô em outra. Esta não é a minha matéria principal” (SACCO, 2005b, p. 85). É a referência que ele faz neste livro-reportagem no qual lançaria material sobre Gorazde. No capítulo identificado como “1995-96”, Joe Sacco diz que só encontra Neven ocasionalmente àquela altura. Diz que dois dias antes de ir embora, percebe que ainda estava com um gravador que Neven havia lhe emprestado. Como não consegue encontrá-lo pergunta a Duch, um amigo do *fixer*, se poderia fazer o favor de devolver o gravador. Sacco então fica sabendo que, na verdade, o gravador era do próprio Duch. O jornalista imagina Neven rindo da cara dele e acha graça da situação.

No epílogo, Sacco consegue se encontrar com Neven. Os dois se abraçam e passam um tempo juntos. Sacco percebe que o amigo está fora de forma e aparenta ter problemas de saúde. A vida continua complicada para ele. Os dois se despedem e Sacco termina a narrativa dizendo sentir-se mal por duas razões: primeiro por ter conhecido Neven devido a todas as coisas horríveis que ele fora capaz de fazer. A segunda razão, paradoxalmente, foi por não ter sido capaz de explorar melhor o personagem.

São oito capítulos em páginas pretas (48 páginas no total) que se passam sobretudo nos anos de 1992 e 1993. Nesses capítulos, Sacco, por meio de Neven, se dedica a contar

como foi a atuação dos Boinas Verdes, as células de grupos paramilitares que fizeram a linha de resistência em Sarajevo. São narradas resumidamente as histórias dos líderes de algumas dessas células: Ismet Bajramovic, Jusuf Prazina, Musan Topalovic e Ramiz Delalis. Esses líderes foram úteis ao governo no primeiro momento, e o empoderamento dado a esses homens fez a população civil de Sarajevo sofrer duas vezes: por causa do cerco dos nacionalistas sérvios e devido aos abusos praticados pelos próprios boinas verdes. Esses problemas serão discutidos em detalhes no capítulo 5 deste estudo.

O terceiro livro-reportagem, *Wars End*, foi lançado originalmente em 2005 no mercado anglo-saxão e não teve edição em português. Este é considerado o trabalho menor da série de reportagens sobre a Guerra da Bósnia. Trata-se da reedição de duas pequenas reportagens lançadas anteriormente em coletâneas. ‘Christmas With Karadzic’ foi publicada em 1997 na revista *Zero Zero* #15, que é uma antologia de quadrinhos alternativos editada pela Fantagraphics. ‘Soba!’ foi publicada em 1998 em formato de gibi pela Drawn & Quartely. Em 2005, a editora Drawn & Quartely lançou *War’s End* reunindo os dois episódios avulsos.

Nas 41 páginas de ‘Soba!’, Joe Sacco vai a *night clubs* e bares de Sarajevo em companhia do artista plástico e músico Nebojsa Seric Shoba. O artista, consumidor de heroína, se tornou voluntário no combate aos sérvios, desarmando minas no *front* e foi sobrevivente na batalha da Colina Zuc, um ponto estratégico em Sarajevo. No evento em questão, segundo o artista, 300 pessoas foram mortas em dois dias. Após ver uma pilha de “carne humana, sem braços, sem pernas”, ele foi dispensado no final do primeiro dia ao ser levado à loucura.

Não há divisão de capítulos em ‘Soba!’, mas Joe Sacco mantém a divisão de páginas com margens pretas e brancas. As 12 páginas e meia são destinadas não apenas para Soba relatar a própria experiência no *front*, como também servem para mostrar graficamente a confusão mental do personagem.

‘Christmas With Karadzic’ se passa nos dias 6 e 7 de janeiro de 1996. Joe Sacco tem a companhia dos jornalistas Whit Mason e Kasey/Foley⁷⁹ na busca de uma entrevista com Radovan Karadzic, então presidente servo-bósnio acusado de ordenar genocídios durante a Guerra da Bósnia. Whit Mason é um personagem menor em *Área de Segurança*

⁷⁹ Os dois nomes são usados para se referir ao personagem na reportagem, mas não foi possível saber a razão.

Gorazde. Kasey/Foley é descrito como um homem destemido, impulsionado pelo lucro que uma notícia pode lhe render. Isso faz parte da lógica do trabalho de um *string*⁸⁰.

O trio vai à cidade de Pale (que fica a 10km de Sarajevo), onde foi estabelecida a capital da autoproclamada capital da República Sérvia durante a Guerra da Bósnia. Pale era uma fortaleza, mas depois da assinatura do Acordo de Dayton e a teórica abertura das estradas, os jornalistas se sentiram confiantes em seguir até o local. Whit Mason recebeu a informação de uma funcionária da estação da TV estatal que Radovan Karadzic estaria na cidade para celebrar o Natal Ortodoxo (7 de janeiro). O trio então investiu em conseguir uma entrevista com o presidente servo-bósnio, algo que a imprensa ocidental não fazia há alguns anos.

Os jornalistas encontraram com Karadzic em uma igreja no dia 7 de janeiro e abordaram o presidente. Enquanto Kasey/Foley realizava a entrevista, Joe Sacco ficou perturbado com a pessoa que estava diante dos próprios olhos. Para ele, foi difícil conciliar a imagem de um genocida com a de um homem afável, de gestos ponderados. Embora ele não faça nenhuma comparação ou referência, é possível dizer que Joe Sacco sentiu inquietação semelhante como a de Hannah Arendt no julgamento em Jerusalém do burocrata nazista Adolf Eichmann realizado em abril de 1961⁸¹. Na ocasião do encontro, a fim de não sentir remorso pelo desprezo que sentia de Karadzic, Sacco precisou recitar mentalmente como um mantra a frase atribuída ao presidente: “Sarajevos não vão contar os mortos, eles vão contar os vivos”.

4.4 O narrador e as vozes de poder na narrativa

O narrador, de acordo com uma perspectiva da literatura, pode ser considerado um ser tão fictício quanto os personagens⁸². O autor, essa entidade que existe exteriormente à narrativa, manipula o narrador e os personagens a ponto, inclusive de fundi-los em um único ser, caso esta seja sua vontade. O narrador e os personagens, nas

⁸⁰ *String* é o profissional *freelancer* do jornalismo que faz correspondência para vários veículos de comunicação.

⁸¹ Hannah Arendt fez a cobertura do julgamento de Adolf Eichmann para a revista *The New Yorker*. Ela lançou o livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (Companhia das Letras, 1999) em 1963. No livro, ela faz uma análise sociológica do réu e do julgamento que presenciou. A banalidade do mal é uma referência à falta de raciocínio das pessoas ao fazer um grande mal. Eichmann era apenas um burocrata medíocre que conseguiu se estabelecer em um alto cargo no regime nazista da Alemanha. Ele ordenou a morte de milhares de judeus, não porque particularmente sentisse ódio deles, mas por ser um trabalho que precisava realizar para cumprir ordens.

⁸² “O narrador está entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 61).

palavras de Motta (2013, p. 217), são figuras de papel. Mas na narrativa jornalística, o narrador e os personagens são pessoas reais e a linha que separa o autor do narrador torna-se difusa. Para Motta, uma boa forma de compreender a narrativa jornalística é na identificação das vozes narrativas que são estabelecidas no texto e como que elas se relacionam.

O modelo de estudo sugerido por Motta é do teórico literário francês Gerard Genette. São três os níveis básicos de narradores dentro do jornalismo, respeitando essa ordem de poder:

- Primeiro narrador – o órgão de imprensa;
- Segundo narrador – o jornalista;
- Terceiro narrador – as fontes consultadas.

O primeiro narrador, que está externo à narrativa, é a voz mais forte. Ela corresponde à empresa que estabelece a linha ideológica, comercial e política, em que as reportagens precisam estar alinhadas. Os outros dois narradores que atuam dentro da narrativa estabelecem um jogo de artimanhas e negociações junto ao primeiro narrador, em que cedem e conquistam “o direito de voz e a visibilidade, o direito de tornar pública a própria versão” (MOTTA, 2013, p. 226).

Joe Sacco é considerado um jornalista independente e, por causa disso, tende-se a pensar que a primeira voz estaria ausente em suas obras. Não é bem assim. Mesmo que atue fora dos grandes conglomerados da comunicação, Sacco ainda está sujeito a interferências do primeiro narrador. Para que a obra seja publicada em uma editora, é necessário que ela esteja em sintonia com as diretrizes políticas e ideológicas da empresa.

Ter alinhamento com o primeiro narrador é fundamental para que a voz do segundo narrador, a do jornalista, possa ser ouvida com o suporte e a estrutura que o primeiro narrador oferece. Sem esse acordo entre as vozes, a narrativa pode ser silenciada. Pode-se fazer um paralelo com o caso de Art Spiegelman na obra *À Sombra das Torres Ausentes*, de 2004. Trata-se de uma coletânea de lâminas em quadrinhos que Spiegelman fez ao longo de dois anos como forma de contar a paranoia estadunidense, além da própria experiência pós-traumática, logo em seguida aos ataques de 11 de setembro de 2001.

O período em questão se caracterizou pelo forte apoio da sociedade estadunidense ao presidente George W. Bush Filho e às ações de respostas militares que resultaram em guerras no Afeganistão e no Iraque. Essas ações militares e políticas tiveram amplo apoio da população estadunidense à época. Nenhuma editora de expressão no mercado americano garantiu a publicação integral do material de Spiegelman. A razão era a forte

crítica a tais políticas governamentais e à sociedade naquele momento. Em outras palavras, Spiegelman produziu lâminas em quadrinhos que colocavam o dedo na ferida da sociedade (e política) americana em um momento em que as vozes opositoras eram silenciadas. Isso forçou o ilustrador sueco a recorrer às editoras na Europa. A alemã *Die Zeit* adquiriu os direitos pelo material e publicou *À Sombra das Torres Ausentes*, tal como o artista o idealizou.

Os primeiros narradores das obras de Joe Sacco são as editoras⁸³ *Drawn and Quarterly* (*War's End* e *Uma História de Sarajevo*) e a *Fantagraphics Books* (*Área de Segurança Gorazde*). A primeira é canadense, fundada em 1989, especializada na publicação de quadrinhos independentes. Em 2003, a editora publicou um manifesto⁸⁴ nas redes sociais da empresa direcionado a vendedores de livros sobre a melhor forma de vender quadrinhos. O primeiro ponto é a compreensão de que quadrinhos não é um gênero, mas um formato. Outro ponto defendido no manifesto é a necessidade de dar espaço de publicação aos autores independentes em ordem de continuar a abastecer o mercado com obras de boa qualidade.

A *Fantagraphics Books* foi fundada em 1976 e tem sede na cidade de Seattle, noroeste dos Estados Unidos. A editora tem como fundamento a defesa dos quadrinhos como um formato que abriga arte e literatura. Ela se estabeleceu em um momento da história em que artistas vindos do *underground*, como Robert Crumb, começaram a se destacar ao publicar quadrinhos com qualidade literária e teor distinto das publicações infantis e de super-heróis (ver capítulo 2). Ao investir em tais autores, com o tempo, a empresa tornou-se uma referência no mercado que lança autores que unem qualidade da obra com sucesso de vendas.

O perfil de ambas as editoras mostra que o alinhamento com o trabalho de Joe Sacco não se resume ao formato em quadrinhos. Ambas buscam talentos que produzam no formato, mas que a produção apresente características diferenciadas das obras de grande circulação comercial – as HQs de super-heróis publicadas por editoras como *DC Comics*, *Marvel*, *Dark Horse*, *Boom!*, *Image*, etc. As duas empresas também apostam nos artistas independentes que possam oferecer ao mercado obras de ficção ou não-ficção com valor literário e, de certa maneira, inovadoras. Contudo, as mesmas *Fantagraphics*

⁸³ No Brasil, os livros de Joe Sacco foram lançados pela Conrad Editora, de São Paulo, especialista em publicação de quadrinhos.

⁸⁴ Disponível em <<http://drawnandquarterly.tumblr.com/post/80001386976/drawn-and-quarterly-manifesto-2003>>. Acessado em: outubro de 2016.

e *Drawn and Quarterly* rejeitaram *À Sombra das Duas Torres*, de Art Spiegelman. Isso leva a crer que há, sim, limites para a contestação sócio-ideológica e política nas obras publicadas, mesmo no que diz respeito a autores consagrados.

As reportagens de Joe Sacco na Bósnia e na Palestina questionam o pensamento ocidental e as políticas internacionais adotadas pelos Estados Unidos, especialmente em relação ao povo muçulmano. Mas as críticas não são aprofundadas a ponto de trazerem algo diferente do discurso de pensadores de esquerda como Noam Chomsky ou de jornalistas como Christopher Hitchens. Sacco está mais interessado em despertar a simpatia para o lado que defende e em mostrar a rotina entre escombros das pessoas que viraram amigos. É um texto cujo teor político faz o leitor da esquerda estadunidense aplaudir. Em outras palavras, Sacco critica, mas sem realmente colocar o dedo na ferida. Dessa forma, suas reportagens se tornam palatáveis e publicáveis em qualquer veículo que tenha ideologia mais à esquerda.

4.4.1 O segundo narrador

O segundo narrador é o próprio jornalista. Ele é, ao mesmo tempo, o produtor, o diretor e o roteirista do filme, ou melhor, da narrativa, por ter todo poder de escolha sobre os elementos estratégicos usados na condução da história, no sentido de expor suas ideologias, preconceitos e opiniões. Para Walter Benjamin (1994), o narrador jornalista não merece muitas notas. Para um estudioso que valorizava o narrador clássico que troca experiências com seu público ouvinte (ou leitor), dá conselhos e transmite sabedoria, o narrador jornalista é oco. A função do jornalista é verificar e passar a informação do presente. Mas ao fazer com que as histórias dos jornais sejam plausíveis, perde-se em imaginação.

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. 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, p. 203).

Silviano Santiago (2002), no ensaio *O Narrador Pós-Moderno*, reabilita em parte o narrador jornalista. A partir da análise do próprio Walter Benjamin, Santiago defende o narrador pós-moderno, que é capaz de passar a experiência sem a necessidade de ter

vivido o que narrou. “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” (SANTIAGO, 2002, p. 46).

O pesquisador brasileiro Bruno Leal (2002), ao relatar a cadeia produtiva do jornalista nas redações, defende a tese de que o narrador jornalista não é uma pessoa, mas um lugar constituído. O olhar jornalístico é uma construção de processos históricos, sociais e de rotinas produtivas. Para o pesquisador, “o grande autônomo exercício da experiência do olhar não serve como autenticador de cada narrativa jornalística, pois é constrangido pelas condições peculiares do jornalismo” (LEAL, 2002, p. 1).

Conforme analisamos no capítulo 3, a essência do jornalismo não é limitada às cadeias produtivas, ao mito da imparcialidade, às técnicas de escrita e aos tropeços conceituais a respeito da objetividade. A própria atualidade é um conceito relativo que não diz respeito necessariamente ao hoje. A essência do jornalismo (e do olhar jornalístico) está no compromisso com a verdade. Esta forma de conhecer o mundo é alcançada na seriedade da apuração e na objetividade entendida como método, como defendem Kovach e Rosenstiel (2014).

Nesse sentido, há muitas formas válidas para se fazer jornalismo. As grandes reportagens da história foram feitas fora das redações, subvertendo as rotinas de produção, do lead ou mesmo usando-as de forma criativa. Não existem fórmulas, mas existe uma essência do fazer jornalismo. Quer dizer que o narrador jornalista não é necessariamente aquele que apenas se preocupa com a informação, que transmite a experiência não vivida ou uma voz dentro de uma cadeia produtiva. Ele também pode ser aquele que testemunha, que vive a experiência e que age de forma independente.

Quando Joe Sacco narra a própria chegada a Sarajevo em meio a prédios em ruínas e ruas abandonadas em *Uma História de Sarajevo*, ele nada tem a contribuir com a informação jornalística com essa cena. A chegada do repórter ao local do acontecimento não é notícia, a não ser que algo extraordinário aconteça em função disso. O sentido em mostrar tal imagem, seguida de cenas sobre solidão em um quarto de hotel escuro, diz muito mais à própria experiência: ele quer mostrar a apreensão, o estresse e a exaustão que sentiu ao se estabelecer em uma zona de guerra.

O narrador-testemunha no jornalismo, segundo a pesquisadora Eliza Casadei (2012), é uma estratégia discursiva em que se presume o acontecimento do evento por meio da evocação das pessoas que o presenciaram.

No jornalismo, o testemunho se configura como uma de suas matrizes de verdade presumida na medida em que não importa necessariamente qual é o assunto que o repórter narra: em todas as reportagens existe sempre uma premissa imaginária de verdade que é garantida pelo estatuto social do testemunho (...) Estatuto este que o jornalismo se apropria em suas construções de sentido (CASADEI, 2012, p. 541).

Sob a perspectiva do universo diegético da reportagem, pode-se dizer que Joe Sacco é narrador predominantemente homodiegético⁸⁵, de acordo com as definições do crítico literário francês Gerárd Genette, como explicam os pesquisadores Carlos Reis e Ana Lopes (1988). O repórter constrói uma narrativa linear na Bósnia, exceto em *Uma História de Sarajevo*, que é inversa. Parte do momento em que chega à cidade, rapidamente encontra o personagem central e, em companhia deste, reconstrói a guerra com a ajuda do ponto de vista de seu protagonista.

4.4.2 O terceiro narrador

O jornalista, segundo Motta, é dotado de forte *ethos* profissional e age sempre no intuito de contar uma boa história. “Imbuído desse desejo, ele negociará com os outros poderes, movido pela exigência profissional de configurar uma boa narrativa” (Motta, 2013, p. 229). Os personagens que estão na condição de terceiros narradores têm grande influência na narrativa desenvolvida por Sacco nos três livros-reportagens sobre a Guerra da Bósnia, exceto na reportagem ‘Christmas With Karadzic’⁸⁶, que faz parte de *War’s End*.

A narrativa de Joe Sacco é desenvolvida linearmente de acordo com as ações dele, como personagem, nas cidades visitadas. Começa sempre com a chegada ao local, seguido do encontro com o protagonista, da convivência com este, e termina sempre com o jornalista deixando a cidade. Mais do que reservar balões de falas aos demais

⁸⁵ Gerárd Genette teoriza a existência de três tipos de narradores. O primeiro é o heterodiegético, que relata a história como um estranho, uma vez que não integra e nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. O segundo tipo é o narrador autodiegético, em que o narrador fala das próprias experiências como personagem central da história. O terceiro tipo, por fim, é o narrador homodiegético, em que o narrador participa da história como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial ao personagem secundário estreitamente solidária com a central (REIS; LOPES, 1988).

⁸⁶ Esta é a única reportagem feita por Sacco sobre a Guerra da Bósnia em que ele não abre espaço para seus personagens/fontes contarem a própria história. Vale ressaltar que os demais personagens são jornalistas e sérvios nacionalistas, que são vistos por Sacco como inimigos.

personagens (fontes), Joe Sacco permite que eles possam narrar a própria história a respeito dos acontecimentos dos quais o repórter não foi testemunha.

O repórter estabelece uma relação generosa com os personagens/fontes dentro da narrativa, que chega ao equilíbrio de espaço. Por exemplo, das 105 páginas que compõem *Uma História de Sarajevo*, 58 são narradas diretamente por Joe Sacco e 47 são *flashbacks* narrados de maneira heterodiegética, ou pelos próprios personagens/fontes, ou por Joe Sacco. Em *Área de Segurança Gorazde*, a relação é de 129 e 99. Na reportagem *Soba*, a relação é de 29 e 19. Se fosse um texto em prosa, mais da metade dessas reportagens seria de citações de fontes.

Esse equilíbrio entre as narrações acontece devido ao estilo e ao método usado pelo jornalista no exercício de reportar. Para os pesquisadores estadunidenses Andrea Lunsford e Adam Rosenblatt (2011), existe uma distinção entre o estilo de Sacco e dos demais jornalistas. Ao passo que a forma tradicional de se trabalhar a reconstrução do evento é a procura de diversas testemunhas para se obter o máximo possível de visões a respeito do evento, Sacco aceita a sua inadequação na reconstrução do relato e abre o espaço para que o outro que a vivenciou possa dizer a própria verdade. Isso faz com que aqueles situados na posição de terceiros narradores sejam empoderados.

O que tenho aprendido é que as pessoas gostam de falar sobre si mesmas e isso é o tipo de vantagem que se tem quando você pergunta. A menos que eles estejam realmente tentando esconder alguma coisa, gostam do fato de que alguém está lhes fazendo perguntas, e se você pode pedir-lhes coisas que não foram feitas antes, ou histórias que eles nunca disseram, eles meio que realmente abraçam, e alguns veem como uma versão real. É o que acho. (...) Acho que geralmente sou um bom ouvinte de qualquer forma. Quero dizer, talvez seja algo pretensioso para se dizer. Eu gosto de ouvir pessoas. Não sou como um ouvinte profissional ou algo parecido, mas eu realmente gosto de ouvir as histórias das pessoas (JOE SACCO)⁸⁷.

Desta maneira, são estabelecidos dois momentos narrativos nos livros-reportagens: o de Sacco e da fonte/personagem que recupera a própria história ou fala sobre outra pessoa ou situação que ouviu falar. Esta dinâmica provoca o surgimento de dois tipos distintos de verdade: a do jornalista que tem o compromisso do relato

⁸⁷ Entrevista de Joe Sacco cedida a Rebecca Tuhus-Dubrow e publicada na January Magazine em junho de 2003. Disponível em: <<http://januarymagazine.com/profiles/jsacco.html>>. Acessado em: outubro de 2016.

verossímil e a da fonte interessada em contar a própria versão da história, mesmo que esta não seja exatamente fidedigna.

4.5 Principais personagens

Em geral, pessoas que tiveram relação próxima a Joe Sacco se tornaram objetos centrais das reportagens que produziu na Bósnia. Nas duas histórias que compõem *War's End*, Joe Sacco mostra a vida social que dividiu com Soba, o artista que se transformou em soldado: vivenciaram a noite em Sarajevo juntos, caminharam pela cidade tomando sorvete, etc. São ações representadas na reportagem que mostram que as aproximações pessoais exerceram grande influência nas decisões que o repórter tomou na produção do trabalho. Como já foi dito anteriormente (seção 4.3), na segunda história que compõe o livro, 'Christmas with Karadzic', Joe Sacco aparece na narrativa acompanhando dois correspondentes de guerra, Kasey e Whit Mason, na busca por uma entrevista com o presidente servo-bósnio Radovan Karadzic. Kasey é o personagem principal por liderar o trio.

Em várias passagens da narrativa, Sacco comenta a respeito da atuação e da relação que teve com colegas de profissão na Bósnia. No início de *Área de Segurança Gorazde*, Sacco relata a chegada a cidade em um comboio da ONU acompanhado de outros colegas jornalistas. Ele ficou mais próximo de Whit Mason: jornalista que recebeu a informação de que Karadzic estaria celebrando o Natal Ortodoxo na cidade de Pale, história contada em 'Christmas With Karadzic'. Joe Sacco decide, de uma página para outra, chamar Whit de "Jack", mas não foi possível descobrir a razão: o que ficou caracterizado como um erro. Foley/Kasey, por sua vez, só é mencionado na história em que é protagonista – 'Christmas With Karadzic' –, mas Sacco não dá pistas em outra narrativa ou no material de *making of* da edição especial de *Safe Area Gorazde* de onde ou como o conheceu. É Whit quem introduz Sacco a Edin Culov, o guia dos jornalistas em Gorazde e que se tornou protagonista de *Área de Segurança Gorazde*. Na página 8, Sacco revela:

Este cara, o Edin – que disse ser professor – que organizou a festa. Depois ele se tornou meu amigão. Valia o próprio peso em telefonemas por satélite para jornalistas que queriam um furo de reportagem ou outras informações. Mas nós queríamos dar algumas risadas também quando necessário (SACCO, 2005, p. 8).

Edin Culov e Soba ainda são mencionados nos agradecimentos de *Área de Segurança Gorazde* e *Uma História de Sarajevo* pelo empenho em responder perguntas e correr atrás de informações para Joe Sacco em um período que o jornalista já havia deixado a Bósnia e encontrava-se na produção das reportagens. Isso é um indício da forte cumplicidade que existe entre Sacco e suas fontes (ou com os terceiros narradores), a ponto de dedicar sua fidelidade aos amigos que o ajudaram e participaram da construção das reportagens. A seguir, vamos estudar em detalhe cada um deles.

4.5.1 Edin Culov

O grande protagonista e herói de Joe Sacco é Edin Culov⁸⁸. O livro *Área de Segurança Gorazde* fala essencialmente em como a guerra aconteceu para o tradutor e as pessoas próximas a ele na pequena cidade. No material extra de *Safe Area Gorazde*, o jornalista admite que a reportagem feita na cidade só foi possível por causa de Edin: “Ele era bem visto na cidade, apenas o tipo de pessoa que facilita a entrada de um estranho. Não apenas ele foi meu guia e tradutor, mas através da história dele fui capaz de delinear importantes fases da guerra em Gorazde” (SACCO, 2011, p. xiv, tradução nossa)⁸⁹.

Não há em toda narrativa uma só expressão ou situação mostrada por Sacco que coloque em xeque a moral do protagonista. Edin é apresentado logo na primeira cena da principal obra de Joe Sacco sobre a Guerra da Bósnia. O jornalista e o protagonista estão sentados em uma mesa do restaurante Alcatraz, em Gorazde, à espera de um pronunciamento sobre o fim da guerra. Apesar da cena escura, com muito sombreamento, que dá a sensação de incerteza, a única fala direta, de Edin, mostra o otimismo que marca o personagem ao longo da narrativa: “Acho que as coisas vão melhorar”.

Joe Sacco nunca dá a ficha biográfica de seus personagens de uma só vez. É preciso ler o todo para montar o mosaico que forma um determinado personagem. A idade de Edin, 29 anos⁹⁰, por exemplo, só é revelada no epílogo. O sobrenome dele, Culov, é mencionado nos agradecimentos de *Wars End* e, posteriormente, no material extra da edição comemorativa especial de *Área de Segurança Gorazde*. Trata-se de um homem mais alto do que Joe Sacco, corpo esguio, cabelos escuros e curtos, com entradas nas

⁸⁸ Edin Culov tem uma página na rede social Facebook cujo endereço é: <<https://www.facebook.com/edin.culov?fref=ts>>.

⁸⁹ No original: “He was well-regarded in town, just the sort of person to ease an outsider’s way in. Not only he was my guide and translator, but through his story I was able to outline the importante stages in Gorazde’s war”.

⁹⁰ Essa é a idade do personagem no tempo em que se passa a reportagem: final de 1995.

laterais da testa. Há uma cicatriz de guerra próximo ao olho direito, fruto de um tiro que ele levou no *front*.

Edin Culov estudou Engenharia Mecânica na Universidade de Sarajevo. Estava desenvolvendo a tese de graduação (monografia no Brasil) e se preparava para defendê-la quando os rumores sobre a guerra começaram a se materializar. Voltou à cidade natal, Gorazde, porque achava que deveria ficar ao lado dos pais (cujos nomes não foram revelados) em momento de crise como aquele. Ele também tem um irmão mais novo, Elvid, que lutou no *front* e foi ferido quatro vezes em combate.

Sacco mostra seu protagonista como um negociador nato e um homem de paz. Em Gorazde, Edin procura os amigos de infância sérvios para conversar, mas muitos deles se recusam a falar ou por medo ou porque estavam já envolvidos demais com a propaganda disseminada pelos sérvios-bósnios nacionalistas. Havia uma movimentação separatista dentro da própria cidade e o bairro em que moravam, Kokino Selo, ficava nos limites da cidade. Era a primeira faixa de residência às margens do rio Drina. Do outro lado do rio, ficavam as colinas ocupadas pelas forças sérvias.

A guerra começou no dia 4 de maio de 1992, mas os sérvios só começaram a atirar para matar a partir do dia 22 do mesmo mês. A casa de Edin, em Kokino Selo, foi queimada durante a ocupação. Ele e o irmão lutaram nas forças de resistência paramilitares bosniaks⁹¹. Edin também participava dos grupos de resgate de provisões de remédios e comidas jogadas por avião pelas forças das ONU. Quando a resistência conseguiu reconquistar a cidade, Edin, o irmão e o pai recuperaram a antiga casa e a consertaram para que se tornasse habitável mais uma vez.

Edin deixou o *front* em 1994 para ser professor da Escola Técnica Secundarista. Era uma questão de necessidade, uma vez que não havia muitos profissionais na cidade para compor o quadro de docentes necessário para o funcionamento da instituição. O trabalho, assim como acontecia com todos os demais profissionais na cidade, era pago em cigarros Drina. Foi nesse período que ele começou a servir como guia e tradutor de jornalistas estrangeiros que chegavam à cidade, e foi exercendo tal função que conheceu Joe Sacco.

Edin hospeda Joe Sacco em sua casa e é creditado como um colaborador constante do jornalista, até mesmo quando ambos estão fora da Europa. Sacco termina a narrativa

⁹¹ Referente a etnia bosníaca, originária dos eslavos meridionais, que também compõem os sérvios e os croatas. A expressão serve para designar o bósnio-muçulmano.

sobre Edin com o amigo de volta a Sarajevo, morando em um pequeno apartamento enquanto revisava a tese (monografia) que finalmente lhe daria o diploma em Engenharia Mecânica.

Edin estava mais alegre. Saímos. Demos nossas risadas. Ele me falou de um convite que recebeu de um velho amigo, que morava na Alemanha, para visitá-lo por um tempo. Eu o encorajei a ir, dizendo que ele viveu muito tempo sob o cerco em Gorazde. Falei que deveria terminar sua tese e tirar uma folga. Não, ele disse, isso era exatamente o que não queria fazer. Ele estava com quase 30 anos e, olhando pra trás, havia um buraco de quase quatro anos em sua vida. Não era o momento para uma folga. Ele queria continuar sua vida (SACCO, 2011, p. 227).

4.5.2 Soba

Soba, cujo nome verdadeiro é Nebojsa Seric Shoba⁹², é o personagem central da reportagem que leva o seu nome, incluída no livro *War's End*. Trata-se de um herói sofredor, traumatizado, contraditório e emotivo. É representado graficamente como um homem de corpo grande e largo, com traços de obesidade (“duplo queixo”, barriga). O cabelo é grande, assimétrico e escuro. A barba é rala, há marcas de expressão significativas na testa que dão a impressão de ser Soba um homem de 30 a 40 anos. Ele usa um brinco de argola pequeno, corrente grossa (mas não é especificado se são joias ou bijuterias), veste-se com calças dobradas na barra, usa camisas sociais e jaquetas. Ou seja, é um homem que se veste bem, que aprecia a vida social noturna.

É Soba quem fala no início da narrativa. Ele conta que antes de se envolver no campo de batalha, ficou em negação, se drogando e se embriagando num porão. “Quando o álcool acabou, eu me voluntariei”, disse na primeira página da história. A motivação para o alistamento nas forças paramilitares foi a família, pois entendeu que se os sérvios nacionalistas rompessem na cidade, seus pais seriam mortos e sua irmã seria estuprada (p. 1). Ele próprio tem etnia sérvia por parte do pai, mas a mãe é bosniak. A família comunista e urbana lhe ensinou valores de integração entre etnias, algo combatido na ideologia chetnik⁹³.

Soba narra que em seu primeiro dia no *front* sobreviveu à batalha de Zuc, em que 300 combatentes morreram em dois dias. “Você vê uma grande pilha de carne humana.

⁹² É possível encontrar alguns vídeos de Soba no *Youtube*. Em um deles, faz um breve depoimento para o projeto Green Card Voices de como migrou para Nova York, EUA. O vídeo pode ser visualizado no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yo8cywvXZTo>> (acessado em novembro de 2016).

⁹³ Falaremos sobre essa ideologia no capítulo 5.

Sem braços. Sem pernas. Eu durei apenas o primeiro dia. Eu fui substituído. Eu enlouqueci”, narra Soba na terceira página da reportagem, em um quadro vazado negro, com um círculo branco no meio que dá a ideia de espaço vazio.

Joe Sacco explica que Soba, à época, era a celebridade local de Sarajevo. Tinha 27 anos em 1995. Ele era (ainda é) artista plástico reconhecido na Europa. Essa fama lhe deu a condição de personagem procurado por diferentes veículos de comunicação europeus para relatar sobre o cerco a Sarajevo. Era chamado de “artista guerreiro”. Era fã da banda Red Hot Chili Peppers, uma faceta sua ironizada por Sacco. “E Soba é Soba! Não precisa de apresentação! Ele é o plantador de campos de mina! O escultor! O pintor! O rockstar!” (SACCO, 2005, p. 15, tradução nossa)⁹⁴.

O jornalista constrói o personagem como alguém que foi psicologicamente destruído ao longo de três anos e meio de combates. Sacco procura mostrar Soba além da máscara artística: como um homem destruído pela guerra. A busca por legitimar tal posição fica evidente desde as primeiras páginas, quando o jornalista dá poder de voz ao personagem para contar a própria história. Em diversas cenas, o artista plástico é retratado em perfil ou em *close up*. São nesses momentos que Soba tem seus momentos mais confessionais, em que revela a própria confusão mental. Como, por exemplo, na página 14, em que Soba, sentado em perfil, com as pernas cruzadas e com um cigarro aceso entre os dedos diz: “Não posso relaxar de forma alguma. Quando você relaxa, começa a pensar, então você está pensando, ‘o que estou fazendo?’ Isso é loucura”.

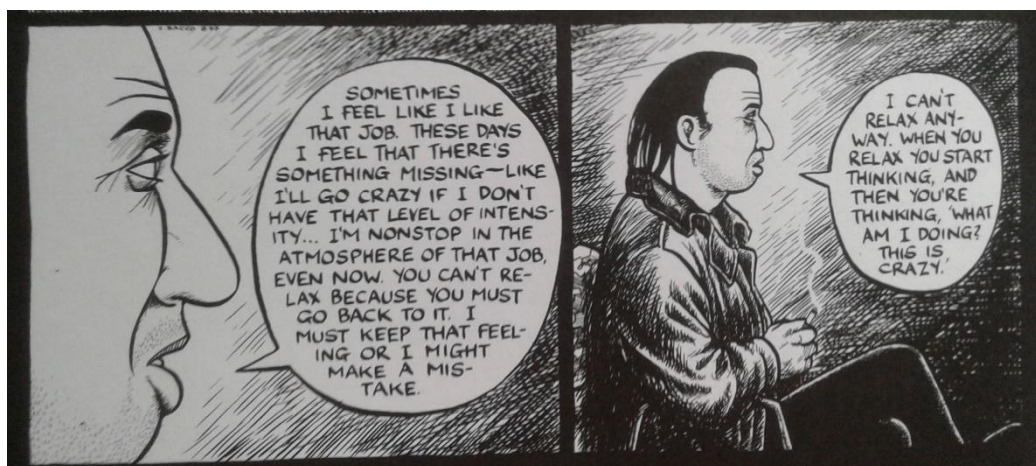


Figura 20 – A variação dos ângulos e planos no retrato de Soba.

⁹⁴ No original: “And Soba is Soba! Needing no introduction. He is the planter of land mines! The sculptor! The rockstar!”.

As contradições dele também são exploradas na construção da persona. Soba vai a festas e a clubes noturnos por uma vida normal, como se a música alta, a dança e a bebida o ajudassem a não pensar. Mas sempre que o poder de voz é novamente cedido ao artista, ele fala em desilusões, em depressão e em falta de direção. A guerra foi culpada em deixá-lo agressivo. Na página 30, ele confessa nunca ter sido agressivo. Contudo, em outros momentos, compara matar com beber cerveja (p. 9) e confessa ter vontade de puxar a arma só pelo fato de alguém pisar no seu pé (p. 10).

Outro conflito que Soba apresenta é quanto ao desejo de deixar a cidade. Em vários momentos da reportagem, ele revela planos para deixar a Bósnia ao mesmo tempo em que arruma desculpas sobre coisas sem importância para ficar. Ao final da história, o personagem revela o motivo real de temer deixar Sarajevo, apesar do trauma da guerra: ele era uma celebridade local e temia que, fora dali, se tornasse um anônimo operário (p. 40).

Joe Sacco opta por encerrar a narrativa mostrando a face artística de Soba. Na última página (41), num quadro único, de página inteira, Soba está à frente do palco, diante de uma plateia significativa, tocando uma guitarra elétrica (uma Fender Stratocaster⁹⁵). Sua postura é de um *guitar hero*.

4.5.3 Neven

Neven⁹⁶ é o personagem central do livro-reportagem *Uma História de Sarajevo*, e o grande anti-herói⁹⁷ das narrativas de Sacco na Bósnia. É apresentado desde o princípio como o homem que fala, que sabe das coisas. É o informante que precisa ter para os assuntos mais delicados. A primeira aparição do personagem mostra um homem com olhos fixos direto para o leitor em um ambiente à meia luz. Neven é como um predador pacientemente sentado no canto escuro do *lobby* do hotel à espera da presa. É possível observar na imagem abaixo que suas pupilas são representadas com o mesmo formato dos olhos das cobras.

⁹⁵ Uma Fender Stratocaster não é uma guitarra qualquer: é considerada um dos melhores modelos de guitarra da história, ao lado da Gibson Les Paul. O modelo começou a ser fabricado em 1954 pela Fender Musical Instruments Corporation e nunca foi descontinuado. A Fender Stratocaster entrou para a história por ser usada em gravações clássicas de artistas (e *guitar heroes*) como Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jeff Beck e Tony Iommi.

⁹⁶ Não foi possível encontrar nenhuma informação sobre Neven na internet.

⁹⁷ Para anti-herói, usamos a definição de Reis e Lopes (1988, p. 192). Trata-se do personagem que desempenha o papel de protagonista na história, porém sua configuração psicológica, moral, social e econômica é normalmente traduzida em termos de desqualificação.



Figura 21 – Neven é apresentado como uma figura perigosa.

É um homem de corpo robusto, usa óculos, cavanhaque, tem cabelos claros e lisos. Enquanto espera, brinca com cartões de visitas que recebeu de jornalistas e veículos de imprensa como se fossem cartas de baralho. Um cigarro está entre os seus dedos.

Neven aborda Sacco, que deixa se levar pelo *fixer*. A princípio, o jornalista se sente como mais um otário nas mãos de Neven. Essa percepção muda ao longo da narrativa. De alguém que existe apenas para ser usado, Sacco torna-se um discípulo e, posteriormente, um amigo.

O personagem é etnicamente um mestiço: filho de mãe muçulmana e pai sérvio. A mãe abandonou a família quando Neven tinha apenas 8 meses de idade. “Ela sempre soube que eu me tornaria o mesmo tipo de marginal que meu pai era”, ele diz na página 26. Neven teve um irmão morto nos Estados Unidos em atividades ilícitas, não se sabe do status do pai. Em 1995, Neven morava com uma tia idosa e cega em um apartamento imundo. Esta senhora é a única relação afetiva e de família que ele mostra ter à época. Não se sabe quantos anos ele tem, qual o seu sobrenome e nem se Neven é o nome verdadeiro. Ele sequer foi incluído nos agradecimentos do livro-reportagem⁹⁸.

‘Marginal’ é uma palavra apropriada para descrever o tipo de vida do *fixer*. Serviu no Exército Popular da Iugoslávia, onde foi treinado para ser franco-atirador e tornou-se um especialista em armas. Quando deixou o serviço militar, em 1984, envolveu-se na Europa com gangues de assaltantes de bancos e ladrões de carros. Tornou-se contrabandista de armas para palestinos. Foram sete anos de vida bandida até o início da Guerra da Bósnia em 1991.

⁹⁸ Sacco cita Soba e Edin Culov nos agradecimentos em *Uma História de Sarajevo*.

Neven foi convidado para integrar os Boinas Verdes, como eram chamadas as células de grupos paramilitares que defenderam Sarajevo do cerco feito pelos sérvios nacionalistas. Os líderes dessas células eram auto-eleitos, e, muitos deles, tinham passado criminoso. Aceitou lutar pelo lado bosniak por gostar de Sarajevo e por apostar que este seria o lado vencedor da guerra. Ele se feriu em combate no dia 16 de maio de 1992⁹⁹ e foi dispensado. Disse que tornou-se *fixer* um ano depois ao repreender uma equipe de TV australiana que filmava garotos brincando em meio ao lixo. Os jornalistas lhe ofereceram dinheiro para guiá-los. “Trabalhei com eles por três dias... e quando o cara me deu 500 marcos, pensei que tivesse se enganado... Foi então que percebi que tinha encontrado uma nova carreira”, disse na página 49.

Ele não apenas guiava os jornalistas nos *fronts* em Sarajevo, como também arrumava ‘entretenimento’ aos profissionais. Na página 59, Neven está acompanhado de um fotógrafo alemão e exhibe o ensaio fotográfico resultante do trabalho em revista de nome não especificado cujo título era ‘A noite em Sarajevo’. Joe Sacco observa que há fotos de rinhas de cães e de uma prostituta nua. “Pra ela foi só mais um trabalho. E poderíamos ter comido ela também já que pagamos”, disse na página 60. Na página 86, o personagem discursa que seria capaz de matar um jornalista e liquidar com o corpo para conseguir se livrar das dívidas que tinha.

Neven é popular, aparenta ter muitos conhecidos, se gaba por ser considerado um homem perigoso pelo governo. O *fixer* é, acima de tudo, um homem que não segue o código social em que está inserido.

4.5.4 Joe Sacco

Joe Sacco costuma representar a si mesmo nos quadrinhos como um personagem de cabelos escuros, com grandes entradas nas laterais – como se fosse um homem que começa a enfrentar a calvície. Não parece ser alto e o corpo é esguio. Ele usa óculos redondos e não é possível enxergar os seus olhos atrás das lentes, ao contrário do que acontece com outros personagens. O nariz e os lábios são grandes. Embora a imagem fotográfica revele que há exageros nas feições na própria representação típicos de uma caricatura, e que Sacco goste de dizer que os lábios grossos é uma forma de ele sentir-se como Mick Jagger. Entendemos que o jornalista procurou enfatizar graficamente suas

⁹⁹ Esta é a única data específica a respeito de um dado biográfico de Neven.

origens étnicas. Ele é natural de Malta que, dentro da sociedade estadunidense da qual pertence, está fora do padrão caucasiano.

Como personagem, Sacco procura se colocar no papel de testemunha privilegiada dos acontecimentos. Quando não é o ouvinte dos demais personagens, ele se representa graficamente na posição de ouvinte. São poucas as cenas em que ele se coloca no centro da ação. Essas passagens acontecem ou quando o personagem está sozinho ou quando Joe Sacco se considera vital para relatar um acontecimento.

Como narrador homodiegético, Sacco demonstra certa insegurança ao confiar tão rápido em suas fontes, mesmo fazendo julgamentos críticos a respeito do caráter de algumas delas. Se a coleta das informações a partir dos relatos de terceiros é farta, a apuração da veracidade de algumas das histórias tem falhas. Isso faz dele um narrador confiável, mas que exime da responsabilidade em relação às histórias narradas pelos demais personagens.

Joe Sacco retratou diversos personagens em seus livros-reportagens. A impressão que se tem é que ele fez amizade com metade da cidade de Gorazde. Muitos dos personagens que identificamos como secundários aparecem ou para dar um depoimento sobre um episódio da guerra ou porque passaram a fazer parte do círculo social do jornalista. Algumas delas receberam até um capítulo próprio, como foi o caso de Riki e das ‘garotas tolas’ em *Área de Segurança Gorazde*. Mas como são retratadas de modo superficial, acreditamos que a melhor forma de as analisar é contextualizando-as nos eixos temáticos que discutiremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 5

RECORRÊNCIAS TEMÁTICAS

Ao falar da guerra, Joe Sacco aborda temas que o ajudam a compreender o problema apresentado diante dos próprios olhos. Assim, o jornalista não apenas propõe a discussão de alguns temas que envolvem a Guerra da Bósnia, mas apresenta também as próprias remas¹⁰⁰. É possível identificar no texto três temas majoritários: o ódio, a migração e a política. Também identificamos um quarto elemento na narrativa que é extremamente relevante para o papel da mulher na guerra. A seguir, vamos fazer um estudo sobre os temas lançados e como Joe Sacco abordou cada um deles.

5.1 O ódio

“Eu não tenho amigos sérvios. Como podem ser amigos se tentam te matar?”. A declaração foi dita por Dalila, uma das ‘garotas tolas’, na página 154 de *Área de Segurança Gorazde*. Emira, no mesmo livro, diz na página 161: “Eu acho que eles [os sérvios] sempre nos odiaram”. Neven afirma que é um sérvio nacionalista, mas explica na página 27 de *Uma História de Sarajevo*: “Sou nacionalista no sentido de que amo o meu país. Mas não odeio ninguém”. Soba também fala sobre seus sentimentos em relação à etnia na página 31 de *Wars End*: “Minha família era comunista. Meu pai é muçulmano, minha mãe sérvia. Eles me educaram. Eu ainda não posso odiar”. Soba completa o raciocínio lembrando que foi criado sob a política de irmandade e unidade de Tito.

O ódio é a força motriz de uma guerra. Embora as razões por trás dos conflitos tenham a ver com poder, o ódio termina por ser um dos elementos motivadores mais importantes para que cidadãos comuns procurem as armas. É o ódio aos infiéis mouros e aos protestantes que motivou episódios sangrentos como as Cruzadas e a Inquisição. É o ódio contra os judeus que levou a Alemanha de Adolf Hitler a promover uma absurda limpeza étnica na Europa, cujos ecos são sentidos até o momento. Hoje assistimos com espanto a manifestação do ódio e da segregação nas redes sociais, na Internet. É o ódio contra a mulher, contra aquele que tem posição política contrária, contra religiões, etc. Olhamos com preocupação, inclusive, para o fato de que, na atualidade, políticos com

¹⁰⁰ Remas é aquilo que se diz sobre o tema. São as novas informações introduzidas no texto.

discursos de ódio estejam ganhando mais e mais notoriedade e ainda sendo eleitos para cargos públicos de suma importância.

O ódio não é apenas um tema fortemente discutido por Joe Sacco nos três livros-reportagens, como também é central à compreensão de uma guerra que matou cerca de um quarto de milhão de pessoas. O repórter procura compreender ao longo da narrativa as razões que levaram vizinhos a se matarem apenas por pertencerem a etnias diferentes. Para tal, ele procura olhar para a história e para as relações políticas da antiga Iugoslávia, em especial após a morte de Tito. *Área de Segurança Gorazde*, até por ser o principal livro-reportagem que compõe as três obras sobre a Bósnia, é onde o repórter faz o melhor retrospecto.

No capítulo *Irmandade e Unidade*, de seis páginas, Sacco intercala o depoimento de Edin com pequenas explicações sobre a história da Iugoslávia e sobre a geografia do Vale do Drina, leste da Bósnia. Edin fala sobre uma infância feliz com amigos sérvios e croatas. Aqueles eram tempos em que vigorava a política de irmandade e unidade moldada pelo ditador iugoslavo Josip Broz, o Tito, política esta que Edin julga ter sido muito boa, cujo fim grande parte da população lamenta.

Joe Sacco usa a Segunda Guerra Mundial para ilustrar o embate sangrento entre grupos étnicos na Iugoslávia. “Mais de um milhão de iugoslavos morreram na guerra, a maioria nas mãos de outros iugoslavos” (SACCO, 2011, p. 21). Ele explica que havia três grupos principais rivais. A Ustasha¹⁰¹ (croatas fascistas apoiados pelas forças do Eixo),

¹⁰¹ Ustase (ou Ustasha) – Hrvatska Revolucionarna Organizacija (Organização Revolucionária Croata) – significa rebeldes. Foi fundada pelo advogado e político croata Ante Pavelic, em 1929. Pavelic estava insatisfeito com as políticas da então monarquia iugoslava que beneficiavam sobretudo o lado sérvio e oprimiam os croatas. Pavelic acreditava que a Croácia só poderia conseguir maior autonomia nos Bálcãs por meio da força, então fundou a Ustasha. Em busca de apoio para a causa, Pavelic estreitou relações com a Itália de Mussolini, que, de acordo com o jornalista e historiador inglês Misha Glenny (2012, p. 431), tinha interesse em estabelecer bases na costa leste do Mar Adriático (onde ficava a Iugoslávia), mas as relações políticas entre Roma e Belgrado haviam se deteriorado. Mussolini havia dito a um diplomata em Roma que a “Iugoslávia não existe. É um conglomerado heterogêneo que se pode reunir em Paris” (GLENNY, 2012, p. 433, tradução nossa). Ele previu que o destino da Iugoslávia era o colapso e acreditava que os croatas conseguiriam se sobressair das ruínas, formando uma grande nação. Ainda segundo Glenny, a Ustasha não passava de um pequeno grupo violento e terrorista nos primeiros anos. A influência da organização foi crescendo na Iugoslávia a ponto de atrair apoiadores como o Partido Comunista (também perseguido pela monarquia iugoslava). A Ustasha tirou proveito do apoio que tinha dos países do Eixo para iniciar um genocídio de sérvios em vilarejos na Croácia e na Bósnia Herzegovina.

os Chetniks¹⁰² (sérvios nacionalistas e monarquistas) e os Partisans¹⁰³. O jornalista comenta também sobre bosniaks que se aliaram aos alemães e formaram uma divisão muçulmana da Schutztaffel¹⁰⁴ (SS).

Os Partisans liderados por Tito tiveram a simpatia do jornalista, que os classificou como uma unidade de defesa contra as forças do Eixo (Ustasha), que precisava lidar e fazer aliança com os “cruéis” chetniks. Edin ressalta o massacre de muçulmanos promovidos pelos chetniks durante a Segunda Guerra. Contudo, os Ustasha também tiveram parcela nesse genocídio, mas não foram mencionados pelo autor. Os muçulmanos, na fala de Edin, são vítimas¹⁰⁵.

O filósofo francês André Glucksmann (2007), em um ensaio sobre o ódio, defende que este é um sentimento niilista, porém inerente à raça humana. “Para o ódio não existem fatos, apenas interpretações” (GLUCKSMANN, 2007, p. 83). Ou seja, ele é articulado sempre em cima do ponto de vista em que o outro, de alguma maneira, é o culpado pelo sofrimento, pela opressão e pelo abalo da ordem. Ele se justifica em fatos frágeis, mas se articula em cadeia, ceifando vidas e deixando cicatrizes em seus sobreviventes, que retribuirão com mais ódio (por vezes chamado de justiça ou direito de defesa). Eis uma corrente difícil de romper.

¹⁰² Os chetniks surgiram como uma força de resistência ao Eixo e à Ustasha durante a Segunda Guerra Mundial. Seus primeiros integrantes foram, sobretudo, os oficiais do Exército Real da Iugoslávia que conseguiram bater em retirada (e sobreviver) aos ataques dos exércitos do Eixo. Fiéis ao governo iugoslavo em exílio em Londres e ao comando do coronel Dragoljub ‘Draza’ Mihailovic, os chetniks formaram as bases da resistência, especialmente nas florestas e montanhas da Bósnia, da Sérvia e de Montenegro. Diferente dos partisans, que acreditavam em coexistência entre as etnias iugoslavas, os chetniks eram separatistas. Eles prezavam pela “sobrevivência biológica” da etnia sérvia e queriam a criação de uma homogênea Grande Sérvia (GLENNY, 2012, p. 489).

¹⁰³ Os partisans eram o grupo formado a partir do Politburo (comitê principal) do Partido Comunista Iugoslavo (formado em maioria por sérvios). Assim como os chetniks, os partisans liderados por Josip Broz Tito também resistiram contra a ocupação do Eixo. De acordo com Glenny (2012, p. 486), operar na ilegalidade por anos permitiu que os partisans desenvolvessem uma rede de resistência altamente disciplinada, que usava estratégias de guerrilha durante a Segunda Guerra Mundial, além do uso massivo da propaganda. Outra particularidade dos partisans era a numerosa presença de mulheres combatentes, de croatas judeus e de muçulmanos. Tito estabeleceu o quartel general dos partisans na cidade de Uzice, oeste da Sérvia. A pequena região, então batizada de República de Uzice, era uma ilha de relativa ordem, onde as estruturas básicas do estado funcionavam, como escolas e serviços de correio.

¹⁰⁴ Tropa paramilitar alemã que era ligada ao partido nazista e a Adolf Hitler. Era conhecida como SS.

¹⁰⁵ Há verdade no discurso de Edin, mas a visão do personagem é unilateral. Segundo Glenny (2012), em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, houve uma série de episódios de massacres cometidos por nazistas e pela Ustasha à população civil sérvia, judia e que seguia a ideologia comunista. Parte desta população foi, inclusive, encaminhada a campos de concentração na Croácia para serem abatidas como gado. Como retaliação, os chetniks fizeram um massacre na cidade de Foca em que morreram entre 2 e 3 mil muçulmanos. A Bósnia, àquele momento, fazia parte do Estado Independente da Croácia, e Foca, no vale do rio Drina, era uma cidade fronteira entre o território Ustasha/Eixo e a resistência chetnik/partisan. A maior parte da população na região era muçulmana, mas isso, naquela ocasião, não fazia a menor diferença. Se fosse uma população civil majoritariamente croata, o resultado seria o mesmo.

Depois de eclodir, o ódio não se dissipa, ele apenas cresce e se cristaliza, corrói e devora nossa essência. Essa inacessibilidade constante que se estabelece na existência humana pelo ódio não o torna, porém, nem recluso, nem cego, mas lúcido e deliberado. A cólera faz perder o juízo. O ódio exacerba a consciência e a capacidade de reflexão de quem o possui, até alcançar os requintes mais sutis da perversidade. O ódio nunca é cego, mas sim clarividente; apenas a cólera é cega (M. HEIDEGGER apud GLUCKSMANN, 2007, p. 191).

Mas como o ódio é construído?

Na reportagem ‘Christmas with Karadzic’, do livro *War’s End*, Joe Sacco comenta com certa perplexidade sobre como Radovan Karadzic, que viveu em uma cidade cosmopolita e etnicamente tolerante, pode um dia concluir que os sérvios não poderiam mais conviver com croatas e muçulmanos. Como pode o genocídio ser solução para as diferenças? A Guerra da Bósnia traz como peculiaridade o fato de que, do dia para a noite, vizinhos com anos de bom convívio, de repente passaram a atirar uns nos outros.

A Karadzic é atribuída a frase, repetida por Sacco inúmeras vezes ao longo da narrativa: “Sarajevos não vão contar os mortos. Eles vão contar os vivos” (SACCO, 2005b, p. 50). O jornalista levanta uma tímida teoria construída em meio ao que ouviu a respeito de fontes não especificadas: as posições ultranacionalistas de Karadzic são frutos da influência da elite urbana aliada com as origens interioranas, uma vez que o líder servo-bósnio nasceu num pequeno vilarejo ao nordeste de Montenegro, mas foi morar em Sarajevo na adolescência. Esta é uma hipótese que merece uma investigação mais aprofundada.

A pesquisadora americana Nel Noddings (2012) defende que o ódio é construído. Ninguém nasce com ódio: ele é aprendido em meio a dezenas de mecanismos. A tese é também defendida por André Glucksmann (2007). O jornalista britânico Peter Beaumont (2010) revelou alguns dos mecanismos de como o ódio é pavimentado. Ele mostrou uma pesquisa sobre sectarismo desenvolvida na Universidade de Ulster, na Irlanda do Norte, pelo professor Paul Connolly. Sectarismo é o hábito do ódio intercomunitário. O professor acompanhou algumas crianças protestantes e católicas na faixa de seis anos e constatou que algumas delas já faziam comentários sectários, mesmo sem compreendê-los. Connolly concluiu que o sectarismo não nasce na mídia, como se costuma apontar sem fazer maiores reflexões a respeito. O berço está na família e na comunidade mais próxima.

Se uma criança ouve com frequência os pais atribuindo sentidos negativos sobre uma determinada raça, é provável que ela possa se tornar racista. Se uma criança sérvia, por exemplo, cresce ouvindo os pais dizerem que o croata e o muçulmano não podem ser confiáveis, estes vão ser vistos com ressalvas mesmo em tempos de paz. Tais preconceitos são enraizados numa criança a partir dos oito anos e são consolidados na adolescência. O ódio também é, portanto, uma construção cultural.

Como Joe Sacco aponta em sua narrativa, o ditador Tito estabeleceu de 1945 a 1980 (ano de sua morte) a política de irmandade e unidade na Iugoslávia. Mas o que Joe Sacco não mostrou é que a política de coexistência de Tito tinha algumas incoerências importantes. Segundo Glenny (2012, p. 642), a política do ex-ditador iugoslavo beneficiava mais as cidades do que o meio rural (os vilarejos). Foi construída, portanto, uma separação política e ideológica entre as populações desses dois polos. Na Bósnia, os muçulmanos se concentravam mais no meio urbano e cosmopolita, ao passo que a população rural continuava a ser predominantemente sérvia e croata. Os muçulmanos se tornaram a etnia mais privilegiada intelectual, econômica e politicamente¹⁰⁶.

Ao passo que Joe Sacco se limita a questionar como um homem como Karadzic, que era considerado bom vizinho, foi capaz de ordenar atrocidades contra os mesmos, Misha Glenny vai mais a fundo na história anterior do ex-presidente bósnio-sérvio. O jornalista e historiador britânico conta que Karadzic era o segundo no comando da clínica psiquiátrica comandada pelo doutor Ismet Ceric, um muçulmano. O então futuro presidente, em sua ambição, culpava o fato de ele ser sérvio e de origem interiorana por nunca ter conseguido se tornar chefe. Mesmo com o doutor Ceric o ajudando sempre que fosse preciso, Karadzic não enxergava isso como camaradagem, mas como humilhação praticada por um muçulmano de Sarajevo contra um sérvio.

Misha explica que as ações e sentimentos de Karadzic eram típicos em muitos dos servo-bósnios profissionalmente frustrados. Boa parte deles, sem condições de competir com a melhor formação dos bósnios chamados de muçulmanos, costumavam sair da cidade para tentar a sorte em outra parte do país. Muitos terminavam por voltar ainda mais frustrados ao local de origem. A falta do sucesso esperado era sempre culpa dos muçulmanos ou da sociedade burguesa de Sarajevo.

¹⁰⁶ Ver o livro *Sarajevo Under Siege: anthropology in wartime*, de Ivana Macek (2009), que trata das relações étnicas em Sarajevo antes e durante a Guerra da Bósnia.

Embora pensemos no ódio como uma emoção extrema e incontida, o que nos torna propensos a ele faz parte do cerne da experiência humana e está ligado à maneira pela qual fazemos diferenciações categóricas. O aprendizado não se limita à aquisição de conhecimentos factuais. Envolve também o processamento deles. Em um mundo que nos inunda com o constante influxo de estímulos e informações, o nosso cérebro constrói atalhos. Agrupamos objetos, ideias, palavras e relações sociais em categorias mais facilmente manipuláveis. Discriminamos em todos os nossos processos mentais, inclusive nas nossas interações sociais. Preferimos o que se parece conosco, e ao mesmo tempo desenvolvemos estereótipos a respeito dos que não pertencem a esses conjuntos. Esses modelos negativos, que se desenvolvem quando temos ainda muita pouca idade, longe de modificar-se com o desenvolvimento de nossa capacidade intelectual, muitas vezes se consolidam e se reforçam com ele (BEAUMONT, 2010, p. 106-107).

Em outra pesquisa citada por Beaumont, foi observado de que modo a emoção e a razão agem sobre a visão do outro. A amostragem partiu de dinâmicas realizadas com adolescentes palestinos e israelenses. Enquanto ponderações sobre o outro ficavam na dimensão intelectual, os adolescentes eram capazes de entender e racionalizar sobre os problemas e as necessidades de seus adversários. Contudo, na medida em que a discussão ganha em contornos emocionais, as ponderações são esquecidas.

O conflito afeta até mesmo essa compreensão intelectual. A guerra, por sua própria natureza, insiste em negar as justificativas do outro lado. Ela exige a imposição de uma visão compartilhada do passado, do presente e do futuro como mecanismo de interpretação das motivações e dos eventos. As culturas em conflito criam reservatórios coletivos de histórias e atitudes explicativas e geram um insistente apelo a noções de superioridade. O inimigo é sujo e preguiçoso, cruel e inconfiável nas negociações. Suas crenças são brutais e primitivas. Na pior das hipóteses, ele é subumano – um inseto que deve ser pisado. A história e a legitimidade do grupo rival têm de ser negadas, isoladas e destruídas (BEAUMONT, 2010, p. 118-119).

Observamos, assim, pelo exemplo de Karadzic, que a política de irmandade de Tito, baseada na força e na lei, tinha bases muito frágeis. Antes de ser iugoslava, a população continuava a ser sérvia, croata, eslovena, bosniak, etc. O diferente não conseguia integrar a comunidade. No máximo, ele era tolerado. O preconceito e o sectarismo não desaparecem num ambiente urbano e multicultural: ele é apenas internalizado. Daí porque se compreende que Radovan Karadzic, um cidadão com

formação universitária, advogado, que vivia no ambiente multicultural de Sarajevo, tenha se tornado um genocida condenado¹⁰⁷.

5.1.1 Chetnik

Outro ponto importante para a compreensão do ódio e como ele atuou na Guerra da Bósnia é o nacionalismo. Para a pesquisadora Nel Noddings (2012), o ódio e o patriotismo são elementos indissociáveis. Ela atribui a propaganda como um elemento poderoso que governos usam para acender o patriotismo na população, ao mesmo tempo que instigam o ódio contra o grupo contrário. A propaganda foi uma poderosa arma de guerra na queda da Iugoslávia nos anos 1990. Embora Sacco tenha dedicado o capítulo “Desintegração”, em *Área de Segurança Gorazde* (oito páginas), para situar o leitor nos acontecimentos que antecederam a Guerra da Bósnia, a propaganda nacionalista disseminada pelo Governo Milosevic (1989-1997)¹⁰⁸ é mencionada de forma indireta e de maneira superficial: “Slobodan Milosevic usou e encorajou o nacionalismo sérvio e o sentimento de vítima para consolidar seu poder na Sérvia e estender sua influência sobre os sérvios que viviam nas outras repúblicas” (SACCO, 2005, p. 36).

Essas ações são descritas em detalhes em outros livros-reportagens, como os lançados pelos jornalistas Asne Seierstad (2007) e Matthew Collin (2006) – ambos escreveram com foco nos acontecimentos dentro do território sérvio. Os dois jornalistas comentam em suas respectivas obras sobre o uso dos meios de comunicação estatais no sentido de transformar a imagem de Milosevic em salvador e na disseminação da ideia de que todos os demais opositores são traidores. Desta maneira, programas de televisão, de rádio e os jornais (censurados) difundiriam a mesma mensagem de ódio. Collin (2006, p. 34) chega a fazer relações da estratégia de poder de Milosevic com a do chanceler alemão Adolf Hitler. Segundo Hitler, um líder nacional deveria direcionar o foco da população para um único inimigo comum. O chanceler alemão voltou o ódio da população contra os judeus com ajuda do peso da propaganda, ao passo que Milosevic direcionou o ódio para qualquer não-sérvio dentro do território iugoslavo.

Por outro lado, Radovan Karadzic não era um nacionalista, como não eram muitos dos sérvios-bósnios. Quando o sistema de partido único caiu na Iugoslávia, Karadzic

¹⁰⁷ Em março de 2016, Radovan Karadzic foi considerado culpado pelo Tribunal Internacional de Haia por genocídio na Guerra da Bósnia. Disponível em:

<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160324_perfil_kardzic_condenado_rm>.

¹⁰⁸ Slobodan Milosevic foi o presidente da Sérvia e líder do Partido Socialista Sérvio.

fundou o Partido Verde por ideologia, mas não conseguiu levar o projeto adiante. “Sua decisão de cofundar o Partido Democrata Sérvio (SDS) foi motivado menos por nacionalismo e mais por ambição pessoal” (MISHA, 2012, p. 643, tradução nossa)¹⁰⁹. Uma vez atuando politicamente entre nacionalistas, Karadzic terminou por abraçar tais ideais e, por consequência, se envolveu intimamente com a política e com a propaganda de Slobodan Milosevic.

Karadzic usou a propaganda nacionalista primeiro para chamar a população rural bósnio-sérvia que, apesar de representar um terço da população bósnia, ocupava quase 70% do território. Os obstáculos, segundo Misha, eram as cidades de Bihac, Tuzla, Srebrenica e Gorazde, que funcionavam como conchaves muçulmanas. Daí a razão dessas cidades terem sido alvos do plano de limpeza étnica que envolveu massacres e estupros. Gorazde viria a ser símbolo de resistência, como Joe Sacco narraria. Sarajevo, símbolo do ódio e da frustração de Karadzic, seria sitiada pelas forças nacionalistas.

Esses foram os ingredientes que alimentaram a questão que Sacco se fez: qual a razão para um homem instruído ter se tornado o carniceiro dos Bálcãs? O jornalista não conseguiu respondê-la com propriedade, porém conseguiu pontuar que muitos servo-bósnios seguiram pelo caminho traçado por Karadzic e contribuíram para a carnificina que foi a Guerra da Bósnia.

5.1.2 Ódio de quem não tem ódio

Os sérvios não foram os únicos a guardarem o ranço do sectarismo ou a usarem a propaganda para cultivar ideias nacionalistas perniciosas. Joe Sacco, por ser simpático ao lado muçulmano, não menciona que o SDA, o Partido Nacionalista Muçulmano, do presidente bósnio Alija Izetbegovic, defendia o controle de grupos étnicos que considerasse aceitáveis na Bósnia Herzegovina, caso do Conselho Civil Sérvio e o Partido Camponês Croata¹¹⁰. Não era uma proposta tão ruim e nem tão radical quanto a dos sérvios nacionalistas ou dos neo-ustasha, mas, ainda assim, não se pode negar que existia a preocupação em enfraquecer politicamente as outras etnias. As forças bosniaks também trataram os croatas e os expulsaram de regiões da Bósnia com crueldade similar à praticada pelos chetniks.

¹⁰⁹ No original: “His decision to co-found the Serbian Democrat Party (SDS) was motivated less by nationalism than by personal ambition”.

¹¹⁰ Ver em Kaldor (2001, p. 43).

A justificativa de que os sérvios também foram perseguidos pelo SDA soa como boato nas poucas passagens a respeito na narrativa de Sacco. Na página 40 de *Área de Segurança Gorazde*, ainda no capítulo ‘Desintegração’, Edin recorda uma conversa com um amigo sérvio. O amigo diz: “Não espere boas relações entre nós no futuro próximo. Você tentará matar todos os sérvios na Bósnia e criar um país muçulmano”. Edin argumenta que não era verdade, que nem ele gostaria de viver num país muçulmano. Sacco deixa esta particular passagem sem explicações, o que deixa a entender que o amigo de Edin estava paranoico. Mas outros autores mostram que esse jogo de informação e desinformação política (e religiosa) foi um fator primordial na construção do ódio e do medo. Tal como os nacionalistas sérvios, o SDA também gerou guerra de propaganda contra outras comunidades étnicas.

O ódio na Bósnia conseguiu silenciar até mesmo as vozes de paz vindas da própria população. Mary Kaldor (2001) faz uma rápida explicação das manifestações pacifistas na Bósnia em 1991 e no início de 1992 como reação às disputas políticas e religiosas que aconteciam naquele momento. Muitas organizações pacifistas europeias foram à Bósnia e se uniram a milhares da população local em diferentes cidades e vilarejos para fazer manifestações como abraçar, numa corrente humana, sinagogas, mesquitas e igrejas católicas e ortodoxas. “No dia 5 de abril, 50 a 100 mil manifestantes marcharam por Sarajevo até o parlamento para exigir a saída do governo e pedir protetorado internacional” (KALDOR, 2001, p. 43, tradução nossa)¹¹¹. A guerra teve início em 1992, quando atiradores sérvios dispararam contra uma concentração de manifestantes pacifistas que estavam em frente ao Holiday Inn (o mesmo hotel em que Joe Sacco hospedou-se ao chegar a Sarajevo, mas ele não faz nenhuma menção a este fato). A primeira ‘baixa’ foi Suada Dilberovik, uma estudante de medicina de 21 anos da cidade de Dubrovnik, Croácia. Ou seja, é uma vítima emblemática por ser uma civil numa guerra que mirou os canos das armas de fogo para tal população.

Vimos até aqui as razões para que vizinhos começassem a matar vizinhos na Bósnia: construção cultural do sectarismo, nacionalismo, propaganda, desinformação. O ‘matar para viver’ disseminado principalmente entre a população sérvia foi um jogo ideológico e cruel articulado pelos senhores da guerra. O que foi visto com perplexidade pela mídia e analistas estrangeiros, na verdade era apenas a fomentação do ódio em

¹¹¹ No original: “On 5 April, 50 – 100,000 demonstrators marched through Sarajevo to the parliament building to demand the resignation of the government and to ask an international protectorate”.

diversas frentes. Ódio este, justificado por pseudo-razões históricas e religiosas, que estavam há muito enraizadas e guardadas no íntimo, esperando o ambiente propício para poder emergir.

Joe Sacco mostra que os personagens que vieram de famílias multiétnicas dizem não ser capazes de odiar, como foi o caso de Soba e Neven. Estes foram criados dentro de uma visão comunitária mais ampla, uma vez que conviviam com diferentes grupos étnicos nos círculos sociais mais íntimos. O pai de Soba, por ser comunista, trazia consigo a ideologia de Tito enraizada. Entretanto, o próprio Sacco narra que o ódio, mesmo quando ele não é direcionado para a etnia ou para a religião, consegue se manifestar nesses mesmos personagens em outros *fronts*: contra a mulher e contra o migrante, por exemplo. Discutiremos questões de migração e gênero na guerra da Bósnia narrada por Sacco nas subseções 5.2 e 5.3, a seguir.

5.2 A questão da mulher

Sacco busca nas mulheres o depoimento do sofrimento e do drama que uma guerra proporciona. Há um bom espaço em sua narrativa sobre a fuga de tiros, da perda de integrantes da família, da desapropriação, da violência, do ódio. Esses relatos são mais explorados em *Área de Segurança Gorazde*, reportagem em que o jornalista dá voz a mulheres como Emira, então com 19 anos, que foi a primeira tradutora de Sacco na cidade. Ela conta histórias sobre os mísseis que atingiram sua casa e dos vizinhos, o que lhes causaram perdas humanas e materiais. Emira não é a pessoa mais otimista do mundo, conforme Sacco a retrata, não gosta de ficar em bares e se sente desconfortável em lugares como casas noturnas. Quando Sacco fala do funcionamento das estruturas básicas, por exemplo, escolas, Emira relata: “Uma vez, fiquei sem ir à escola por oito meses. Esqueci tudo. Eu esperava os chetniks me matarem” (SACCO, 2011, p. 95).

Os depoimentos a respeito do terror da guerra seguem em vozes como a de Emina, uma senhora, que teve cinco parentes desaparecidos e cinco mortos. A mãe de Edin lamentava o fato dos vizinhos sérvios que outrora festejavam com as famílias bosniaquianas muçulmanas terem começado a matá-las de um dia para o outro.

O estupro é um crime comum na guerra. Ele foi uma prática frequente na Bósnia, mas Joe Sacco o aborda brevemente. Em *Área de Segurança Gorazde*, há menção de estupro praticado por soldados sérvios contra mulheres bosniaks, em especial por meio do depoimento de Munira. Ela estava grávida e ficou confinada no ‘Departamento Especial Para Mulheres Grávidas’ na cidade de Foca – dominada pelos sérvios –, a cerca

de 20 km de Gorazde. Munira denuncia que mulheres grávidas ou no pós-parto eram levadas à noite por soldados sérvios e devolvidas pela manhã. As mulheres eram bem tratadas e alimentadas por médicos e enfermeiras sérvias que, aparentemente, tentavam protegê-las. Munira teve uma filha neste hospital. Para escapar dos estupros (embora ela nunca fale efetivamente a palavra), se escondia em um gabinete embaixo de uma pia. “As histórias de mulheres grávidas sob custódia eram comuns. Muitas muçulmanas eram mantidas presas em Foca por meses e esturpadas várias vezes por soldados sérvios e paramilitares” (SACCO, 2005, p. 119).

Sacco mostra sensibilidade ao representar graficamente o relato de Munira, história que é contada em três páginas. Ele não desenha o ato, mas representa de forma contundente o desespero e terror nos rostos das mulheres violentadas, e o sorriso canalha dos soldados. Na página 119, no quadro em que Sacco narra o abuso, ele mostra quatro homens conversando ao redor de uma mesa enquanto há, ao fundo, uma mulher nua deitada numa cama em posição fetal. Ela está de costas e nas sombras, o que reforça o cenário de desolação provocado por tal crime.

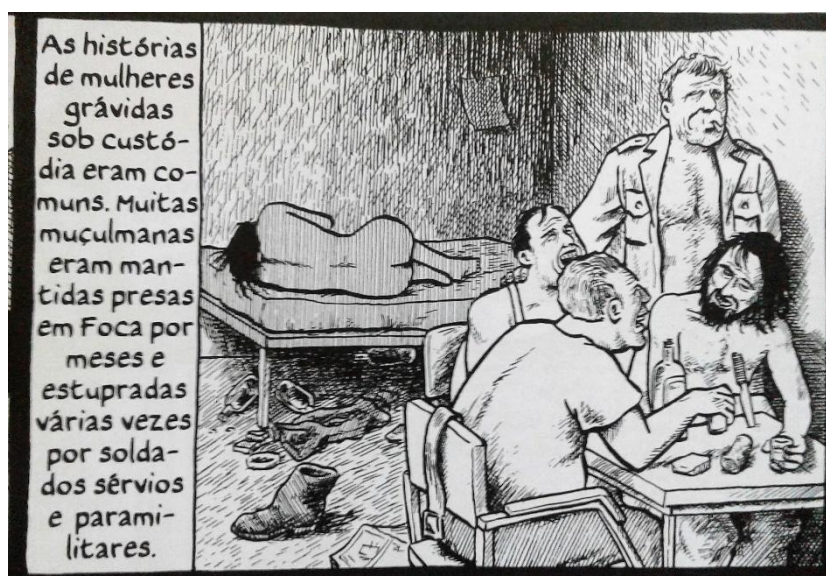


Figura 22 – Representação dos estupros coletivos durante a Guerra da Bósnia.

Casos de violência sexual também são citados brevemente e de maneira genérica em *Uma História de Sarajevo*. Sacco exemplifica que muitos dos refugiados que estavam em Sarajevo eram camponeses de pequenos vilarejos da região. Essas pessoas, como diz na página 73, fugiram dos massacres e estupros nas vilas em que moravam.

Apesar de mostrar que crimes sexuais existiram e apresentar o depoimento de uma mulher, as observações posteriores de Sacco não dimensionam o tamanho do problema.

De acordo com uma reportagem *online* da BBC assinada pelo repórter Stuart Huges¹¹², estima-se que entre 20 e 50 mil mulheres foram vítimas de violência sexual durante a guerra da Bósnia. Bosniacs e croatas foram as maiores vítimas, mas há registros de que as sérvias também sofreram tal violência. A reportagem conta que homens também foram vítimas de violência sexual como forma de humilhação. Mas o número aproximado jamais será conhecido porque o estupro, como explica a antropóloga brasileira Andrea Carolina Schwartz Peres¹¹³ (2011), é um crime que se silencia¹¹⁴.

Os estupros de mulheres durante a guerra da Bósnia são um tema tabu. Com exceção de Bakira Hasecic¹¹⁵, que tornou público seu sofrimento e o transformou em uma bandeira política para todas as mulheres estupradas no conflito, pouco se sabe sobre quem elas são e quem são seus filhos. Ou seja, o lugar oficial da mulher na guerra, mesmo quando vítima, é um lugar fora dela. Daí o silêncio, sua despersonalização, sua despolíticação (PERES, 2011, sp.).

Peres explica que as mulheres, e até mesmo crianças¹¹⁶, eram sequestradas e levadas a campos de estupro que ficavam em locais como escola, ginásios ou estabelecimentos comerciais. O lugar tinha de ser fechado e pequeno por ser mais difícil ser rastreado e fácil de ser deslocado quando necessário. Elas eram violentadas várias vezes ao dia e deliberadamente engravidadas. Muitas abortavam, mas as que permaneciam grávidas eram levadas a hospitais e recebiam melhor tratamento. A pesquisadora explica que, apesar de nunca ter sido comprovado, os padrões desses

¹¹² Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/04/140331_bosnia_estupros_lk>. Acessado em: 20 de agosto de 2016.

¹¹³ Andrea Carolina S. Peres fez pesquisa de campo na Bósnia-Hezergovina entre 2007 e 2009 para sua tese de doutorado.

¹¹⁴ O conceito de silenciamento adotado nesta pesquisa vem da pesquisadora brasileira Eni Orlandi (2007). Ela explica que há duas formas de se entender o silêncio: como silêncio fundador (que ela chama de princípio de toda significação), e como silenciamento, ou o silêncio em seu sentido político. É este último que interessa a esta pesquisa. O silêncio no sentido político é aquele que “se define pelo fato de que ao dizer algo, apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73).

¹¹⁵ Bakira Hasecic é ativista dos Direitos Humanos, fundadora da Associação De Mulheres Vítimas da Guerra, que denunciou a existência de campos de estupro durante a Guerra da Bósnia. Ela lutou para que os estupros fossem incluídos como crimes de guerra frente ao Tribunal Criminal Internacional para a Antiga Iugoslávia, da ONU. Hasecic é natural da cidade Visegrad, que fica a oeste da Bósnia Herzegovina, nas margens do rio Drina (hoje, território da República Sérvia). Em abril de 1992, ela e mulheres da cidade foram levadas a um campo de estupro instalado numa delegacia de polícia. Elas foram violentadas por vários soldados sérvios por meses. Estima-se que havia 200 mulheres no local em que estava Hasecic, sendo que apenas 10 sobreviveram. Ver mais detalhes em: <<http://www.balkaninsight.com/en/article/visegrad-rape-victims-say-their-cries-go-unheard>>. Acessado em: 29 de agosto de 2016.

¹¹⁶ Peres explica que muitas das meninas pré-adolescentes eram transformadas em escravas sexuais e submetidas à tortura. Muitas delas foram vendidas como tal em esquemas de tráfico humano.

campos de estupro sugerem que eles faziam parte do plano institucionalizado de limpeza étnica. Plano este que também constituía na expulsão forçada de famílias e em genocídios.

Tanto o repórter da BBC quanto Peres apontam em seus textos que apesar de os estupros também serem considerados crimes de guerra, a Guerra da Bósnia criou uma ‘hierarquia do trauma’. Dessa forma, o estupro passou a ser visto como ‘menos grave’ do que massacres, por exemplo.

Essa observação é pertinente à análise da narrativa de Joe Sacco. O capítulo que traz a história de Munira, ‘Ao redor de Gorazde’, é dividido em duas partes. Na primeira, Rasin, um homem idoso, relata em oito páginas os massacres na cidade de Visegrad, a 30km de Gorazde. A segunda parte, sobre Munira, tem três páginas. O massacre de Srebrenica, que emboscou e matou 7 mil homens muçulmanos, verbera ao longo de toda narrativa. Joe Sacco ressalta que Srebrenica foi o maior assassinato em massa na Europa nos últimos 50 anos. Ele pincela o fato e mostra a indignação estampada nos rostos dos personagens a respeito dos massacres ao longo da narrativa. Por fim, dá a entender que dentre todas as crueldades, o massacre de Srebrenica foi o mais condenável.

5.2.1 Quero um Levi’s legítimo

Joe Sacco é considerado um ouvinte sensível e retrata com respeito o sofrimento alheio. Mas há ressalvas a serem feitas em relação à postura do jornalista. Se há dignidade no relato do horror, Joe Sacco não mostra a mesma sensibilidade ao retratar a mulher em situações mais cotidianas. Observam-se na narrativa, pontos que evidenciam cinismo do jornalista a respeito do comportamento de algumas personagens.

Além de Emira, *Área de Segurança Gorazde* destaca três personagens femininos que Sacco chama de “garotas tolas”. Ele dedica três pequenos capítulos para narrar reuniões que tinham a presença principalmente das adolescentes Nudjejma (16), Sabina (18), além de Kimeta, irmã mais velha de Sabina cuja idade não foi revelada. Todas passaram pelos horrores da guerra e um “aquilo” não especificado que deixou Nudjejma com o rosto aterrorizado e uma tremedeira que a faz procurar por uma tragada no cigarro para acalmar-se. Quando Sacco anuncia que irá a Sarajevo e que aceitaria pedidos de “encomendas”, Nudjejma e Sabina ficam animadas e pedem calças jeans da marca Levi’s. Edin as repreende sobre economizar o dinheiro para estudar nos Estados Unidos. As adolescentes concordam constrangidas e o jornalista conclui a primeira passagem com a seguinte frase: “mas eram apenas duas garotas tolas” (SACCO, 2005, p. 56). No último

capítulo sobre as “garotas tolas”, Sacco retorna a Gorazde com as encomendas, mas Sabina fica decepcionada ao constar que tratava-se de um artigo não-original.

Mas não eram apenas as duas que eram jovens tolas com impulsos consumistas. O primeiro pedido de Emira a Sacco também é uma calça *jeans* Levi’s original. Sacco retrata várias mulheres lhe pedindo encomendas como calças *jeans* e cosméticos. A população da cidade como um todo estava sedenta por normalidade. Isso passava também pelo desejo do consumo de produtos considerados não-essenciais naquele momento, como uma música, um filme, uma revista. Era a necessidade do contato com o mundo exterior que urgia em uma cidade que ficou isolada por três anos. Esse anseio é ironizado por trabalhadoras do escritório do Comitê Internacional da Cruz Vermelha. Sacco diz, na página 61, que essas trabalhadoras se entediavam ao ler as cartas que saíam da cidade porque as mensagens eram basicamente pedidos de produtos para consumo, como calças *jeans*.

A postura de descaso e cinismo demonstrada na narrativa de Sacco em relação ao consumo, em especial por mulheres, mostra que o jornalista comete equívocos. Há tons sexistas na narrativa por atribuir tal necessidade principalmente às jovens mulheres. Para a antropóloga britânica Mary Douglas e seu conterrâneo, o economista Baron Isherwood (2013), o consumo é entendido como uma atividade que causa não apenas o bem-estar material, como também psíquico.

O consumo tem de ser reconhecido como parte integrante do mesmo sistema social que explica a disposição para o trabalho, ele próprio parte da necessidade social de relacionar-se com outras pessoas e de ter materiais mediadores para essas relações. Esses materiais mediadores são: comida, bebida e hospitalidade da casa para oferecer, flores e roupas para sinalizar o júbilo compartilhado, as vestes de luto para compartilhar tristeza (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p. 20).

A abertura da chamada estrada azul, por onde comboios da ONU tinham acesso à Gorazde ainda cercada por forças sérvias, devolveu à cidade alguma sensação de normalidade. Mais do que isso, era o único mecanismo que existia até então capaz de trazer comunicação e ligação com o restante do mundo do qual a população havia sido privada por três anos. Os caminhões da ONU eram ansiosamente aguardados porque também traziam correio, produtos, alimentos e, por que não, o próprio Joe Sacco com as encomendas e cartas dos amigos que fizera. Os bens de consumo, nesse sentido, além de

uma necessidade, também ajudavam a saciar o desejo de compartilhamento que existia na população. Entretanto, Sacco atribuiu o consumo apenas às mulheres jovens e “tolas”.

Sacco também mostra posições sexistas e misóginas de seus personagens principais em relação à mulher. Em *Uma História de Sarajevo*, Neven revela que uma de suas funções como *fixer* era arrumar prostitutas para jornalistas. Ele conta, na página 7, que, certa vez, arrumou uma jovem para sete homens. “Quando ela hesitou, eu disse, ‘qual é... boceta não é sabão’” (SACCO, 2005b, p. 7-8). Neven revela que ganhava dinheiro com esses casos de prostituição. Em outra passagem, o *fixer* conta a história de Ismet Bajramovic, conhecido como Celo, um dos líderes dos grupos paramilitares que defenderam Sarajevo contra os sérvios. Celo era um criminoso acusado de tentativa de assassinato, estupro, invasão de propriedade, entre outros delitos. Neven acreditava ser mentira o crime de estupro porque, segundo o *fixer*, “Celo era bonito demais para ser um estuprador” (SACCO, 2005b, p. 28). De modo geral, pelo depoimento de Neven, a função das garotas jovens era de satisfazer sexualmente os paramilitares que lutavam para defender Sarajevo.

Em *War's End*, Soba vai a casas noturnas para se divertir e paquerar. Em uma das ocasiões, ele avista duas mulheres sentadas no canto do bar e diz: “Olhe aquelas duas. Repare como elas estão procurando. Elas são estúpidas. Elas odeiam essa música e não sabem porque estão aqui. Tudo que tem em seus olhos é pênis” (SACCO, 2005c, p. 7). Mais adiante na narrativa, Soba, ao observar quatro garotas andando juntas nas ruas destruídas e imundas de Sarajevo, declara: “Nós podemos foder qualquer garota que quisermos. Uma fila de bundas brancas. Você verá! Eu já fiz isso quatro vezes!” (SACCO, 2005c, p. 17).

Essas são evidências de que Sacco tem a generosidade de dar o poder de voz às suas fontes (que se tornaram amigos), mesmo que essas posições sejam agressivas ou preconceituosas de alguma maneira. Afinal, existe sempre a proteção do profissional do jornalismo em deixar a polêmica na boca do outro e deixar que o leitor faça suas próprias reflexões. Mas Joe Sacco trai a si próprio ao revelar que seu machismo e preconceito vão além de chamar adolescentes de “garotas tolas”. Na reportagem *Christmas with Karadzic*, que integra *Wars End*, ele retrata três personagens femininas sérvias, vistas de formas distintas. Jugoslava, funcionária da Pale TV, é uma mulher sem rosto, sem motivações e com a função profissional omitida. Ela informou aos jornalistas a respeito do paradeiro de Karadzic, mas a maior valoração que teve na trama foi sexual. Sacco observa à respeito de Jugoslava.

Em nossa visita a Pale no dia anterior, nós todos tivemos uma visão privilegiada de sua tremenda minissaia e botas enquanto ela nos levava escada acima ao ministro da Informação. Ela tinha as medidas certas, uma pilha reboiativa de maquiagem vulgar (e falo isso como elogio). E nós estávamos rezando por mais escadas, e mais minissaia e botas, mas tivemos apenas dois lances de escadas para aproveitar antes de nos entregar ao escritório do dr. Dragan Bozanic (SACCO, 2005c, p. 47, tradução nossa)¹¹⁷.

Apesar de toda gratidão expressada pelos jornalistas sobre a informação dada por Jugoslava, ela é lembrada mais por seus atributos e pelo desejo sexual que desperta. A representação desta mulher na narrativa de Joe Sacco é a pélvis. É um corpo curvilíneo sem rosto. O jornalista Whit Mason, que acompanha Sacco e foi o contato de Jugoslava, mostra ter interesse sexual pela sérvia. Na página 52, Sacco observa que havia uma regra subentendida entre os correspondentes para não se envolverem com mulheres sérvias nacionalistas (mas não especifica a razão, apesar de que fica subentendido de que isso seria considerado um ato sujo, como dormir com o inimigo). “Você não faz isso com uma chetnik”, diz Sacco. Mas que por Jugoslava, Whit poderia fazer uma exceção. Kasey sugere que Whit a leve para os Estados Unidos, pois lá ela não seria mais uma chetnik, ou seja, ele poderia mascarar um traço de identidade que lhe provoca desprezo.

¹¹⁷No original: “And on our visit to Pale the night before we’d all got na eyeful of her tremendous miniskirt and bottoms as she led us up the stairs to the Minister of Information. She was a number all right, a wiggling pile of lipsticked trash (and I mean that as high compliment). And we were praying for more stairs, for more miniskirt and bottoms, but we got only two flights’ Worth before she ushered us into the office of Mr. Dragan Bozanic”.



Figura 23 – Jugoslava é a única mulher objetificada nas narrativas de Sacco.

A pesquisadora Selma Regina Nunes Oliveira (2007) discute que, como um produto da indústria cultural, “as histórias em quadrinhos constituem-se em um jogo de sentidos em que são construídos, instaurados e naturalizados os papéis masculinos e femininos” (OLIVEIRA, 2007, p. 27). E o que observamos é que Joe Sacco reforça argumentos sexistas, estigmatiza a personagem de acordo com seus atributos (torna a mulher um objeto) e, assim, contribui na perpetuação de modelos há muito estabelecidos.

O corpo feminino é idealizado para e com base no olhar masculino, pois é ele que se apropria e constitui as mulheres no que Bourdieu vai denominar de objetos simbólicos. Tanto ele quanto Naomi Wolf afirmam que esse objeto simbólico e as características inerentes a ele – beleza, porte, altura, etc. – existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, como objetos receptivos, atraentes e, principalmente, disponíveis. O olhar é, pois, uma das formas mais eficazes de dominação e controle da sexualidade feminina (OLIVEIRA, 2007, p. 143).

Os casos apresentados em *Christmas with Karadzic* são exemplos de preconceito por parte do próprio repórter. Se Joe Sacco permite que as mulheres bosniaquinas retratem sua fúria diante dos horrores que passaram durante a guerra, mesmo que as chame de tolas, às sérvias, vistas como inimigas, só resta a objetificação e o menosprezo.

Além de Jugoslava, a reportagem também menciona Rada, uma senhora bósnio-sérvia que não tem voz, mas tem a gentileza subentendida. É legitimada por Joe Sacco por ser uma vítima ao decidir pela fidelidade ao governo bósnio. No quadro da página 64 (figura 6), Sacco e Rada sobem 11 lances de escadas de um prédio cujo elevador foi danificado por bombardeios: Sacco sobe as escadas à frente de Rada, afinal, ela não usava minissaia. Assim, ele representa a si mesmo como alguém que, de alguma forma, se sente superior. Sonja Karadzic sequer é representada no desenho, mas a ela são destinadas expressões de baixo calão passadas pelo texto escrito. É uma bruxa, uma prostituta, uma gorda. Nem mesmo Radovan, culpado por cometer genocídio em 1995, recebeu tais tipos de ofensa.

5.3 A fuga

Em diversas passagens nas reportagens de Joe Sacco, seus personagens apresentam um desejo comum: o de ‘cair fora’. A vontade de deixar a cidade em que estão ou daquela Bósnia destruída é expressada com estas mesmas palavras: ‘sair’, ‘cair fora’. Embora cada personagem use palavras diferentes, argumentos diferentes, a vontade de ir embora é consequência dos efeitos e das feridas da guerra. As pessoas estavam rodeadas de escombros físicos e emocionais e acreditavam que a saída para retomar uma vida normal e um futuro melhor residia além dos limites, divisas ou fronteiras. A maioria dos personagens sequer tinha um plano estruturado para migrar.

O *fixer* Neven confessou a Sacco que, por ser considerado um criminoso, o governo não lhe daria um passaporte. Mas o ex-paramilitar dizia a si mesmo que, no dia que conseguisse o documento, sairia do país para viver, segundo o próprio, em condições normais. “Não tenho futuro aqui. O que vou fazer? Vir aqui toda noite jogar sinuca?” (SACCO, 2005b, p. 47).

O artista plástico Soba também tinha planos para ir embora de Sarajevo. Dizia não querer mais viver na cidade porque não aguentava mais a pressão de morar num lugar sem felicidade em que todos os moradores, segundo análise do próprio, sofriam de síndrome de estresse pós-traumático. Ao contrário de Neven, Soba tinha um caminho para sair: como artista reconhecido na Europa, poderia fazer exposições em outros países e até se estabelecer em definitivo em alguns deles. Tinha como meta a França ou os Estados Unidos por considerar as opções mais atraentes. “Mas não quero ir agora. Eu tenho que terminar a universidade. E tem algumas garotas que eu quero foder” (SACCO, 2005c, p.

36, tradução nossa)¹¹⁸. O destino de Soba foi Nova York, cidade em que reside até o presente momento.

Diversos personagens secundários também falam em migrar. Alguns residentes de Gorazde, por exemplo, tinham Sarajevo como novo horizonte. Outros desejam estar longe da Bósnia. Até mesmo o professor Edin, um dos protagonistas das narrativas de Joe Sacco, pensava em sair da Bósnia, mesmo que temporariamente. Ele via no fim da guerra a oportunidade de retomar a pesquisa acadêmica numa universidade estadunidense, o que eventualmente acontece, de acordo com os pós-escritos de *Área de Segurança Gorazde*.

Migrar, segundo o dicionário Aurélio, é o ato de passar de um país ou região para outra. Mas o ato de se deslocar envolve muito mais do que uma mudança geográfica. Para o psiquiatra brasileiro Frederico Lucena de Menezes (2007), ao migrar, a pessoa se dispõe a incorporar novos valores formadores, uma nova cultura, ainda que eles entrem em choque com a própria formação. “Pessoas e lugares são deixados para trás. A língua, uma forma de viver comum a todos, é abandonada em troca de um viver afundado em outra realidade simbólica” (MENEZES, 2007, p. 109).

Sacco fala do processo de migração dentro da própria Bósnia devido à guerra. O jornalista disse que no final de 1992, a população de Gorazde chegou a ser de 60 mil por causa dos refugiados que chegavam à cidade, fugidos dos massacres e estupros nos vilarejos que eram tomados pelos nacionalistas sérvios. Em maio de 1995, a população seria de 57 mil. O movimento contrário também aconteceu. De acordo com Sacco, havia 5.600 sérvios residentes em Gorazde, que deixaram tudo para trás em maio de 1992. Apenas alguns ficaram, e esses foram alvos do ódio dos refugiados que chegavam. Mas o jornalista não mostra dados anteriores sobre a população de Gorazde e dos arredores.

Esses refugiados e desabrigados dentro do próprio país enfrentam não apenas condições precárias e miséria, mas também o preconceito dos próprios locais. Os “papaks”, como são chamados em Sarajevo, são desprezados por Neven, em *Uma História de Sarajevo*. Ele diz que prefere que eles saiam, como visto na ilustração a seguir. “Não suporto essa gente”, diz Neven, cuja opinião, segundo o jornalista, é comum entre os nascidos e criados em Sarajevo (SACCO, 2005, p. 73).

¹¹⁸ No original: “But I don’t want to leave now. I have to finish up at the university. And there are some girls I want to fuck”.



Figura 24 – Refugiados em Sarajevo.

A ilustração de Sacco mostra a imagem de refugiados com semblante triste, maltrapilhos, jogados em um canto. O autor faz, dessa forma, um triste retrato do outro lado da moeda da migração. A guerra gera deslocamentos em massa e nem sempre os refugiados são bem vistos pela população local. Segundo dados da ONU¹¹⁹, a Guerra da Bósnia gerou 2,7 milhões de refugiados, o maior deslocamento forçado na Europa desde a Segunda Guerra Mundial. O que Sacco retrata rapidamente em sua narrativa (apenas uma página de *Uma História de Sarajevo* e um quadro de *Safe Area Gorazde*), na verdade, é um problema complexo que desperta intermináveis debates sócio-políticos.

De acordo com o pesquisador Wolfgang Theis (2012), a chegada em massa dos migrantes é vista como ameaça pelos nativos. O choque de culturas faz, por um lado, os migrantes se agruparem como forma de proteção física e da própria cultura. Os locais, por sua vez, fazem do patriotismo e do nacionalismo armas de defesa contra os ‘invasores’ que estão ali para ‘roubar empregos e modificar o estilo de vida que lhes é caro’.

Eles constroem muros para protegê-los dos refugiados, e não percebem que esses muros também podem se tornar uma prisão. Eles vão precisar criar janelas e portas se quiserem saber sobre o mundo lá fora; mas essas aberturas também significam que terão que permitir às pessoas de fora que olhem para dentro. [...] Quando migrantes se aproximam de um local, estabelece-se um diálogo polêmico entre as duas contrapartes – o migrante e o nativo. Este diálogo pode resultar em pogroms e em violência

¹¹⁹ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/refugiados-da-ex-iugoslavia-estao-entre-prioridades-mundiais-do-acnur/>>. Acessado em: setembro de 2016.

contra o imigrante, o que ocorreu com frequência no passado, e ainda ocorre especialmente em épocas de crise econômica, quando a sociedade está procurando por um bode expiatório (THEIS, 2012, p. 5-6).

Joe Sacco não se aprofunda dentro da narrativa nas discussões sobre essa parcela da população que foi forçada a sair de suas casas e cidades. As informações sobre os destinos de alguns dos principais personagens são fornecidas por meio de uma entrevista publicada na edição especial de *Safe Area Gorazde*. Sacco termina o livro focando em Edin, já em Sarajevo, que se prepara para ir embora com o desejo comum aos demais: o de continuar a vida.

5.4 A política

O cotidiano entre escombros, tiros e bombas é mostrado de maneira vívida nas páginas dos três livros-reportagens. Uma característica interessante nas narrativas de Joe Sacco e, talvez o ponto mais forte de sua reportagem, é mostrar como a vida da população civil é afetada pelas decisões políticas dos poderes que valem (*the powers that be*¹²⁰). A cena da chegada a Sarajevo mostrada nas páginas 12 e 13 de *Uma História de Sarajevo* diz muito a respeito. No quadrinho que antecede este painel, Joe Sacco comenta sobre uma rua terrivelmente silenciosa. É possível que um jornalista que vai à guerra esteja mais preparado para ouvir explosões, tiros e gritos do que o silêncio. O silêncio e o tédio no *front* foram relatados por alguns jornalistas correspondentes. David Axe (2010) foi correspondente no Iraque e comentou que a guerra lá era tediosa na maior parte do tempo. Ted Hall (2002) fala do tédio que sentia no Afeganistão, mesmo estando em pleno *front*, e que tinha de esperar dias pelas bombas.

Joe Sacco fica acuado pelo silêncio e pela desolação de uma cidade em ruínas. Além disso, a guerra, ou o fim da guerra, foi nada tediosa para alguém que conviveu junto com a população sobrevivente. A última série de barulhos ensurdecadores das bombas havia acontecido dias antes da chegada de Sacco à Bósnia. As bombas não caíram mais em Sarajevo, mas sim contra as linhas sérvias, em decorrência de ataques massivos da OTAN, que ficaram conhecidos como *Deliberate Force*.

A manobra militar foi uma resposta quase imediata aos ataques das forças sérvias a um mercado em Sarajevo que matou 38 civis no dia 28 de agosto de 1995. O evento foi

¹²⁰ *The powers that be* é uma expressão inglesa que se refere a uma pessoa ou a um grupo de pessoas que detém a autoridade e o poder de decisão a respeito de um determinado assunto.

considerado a gota d'água de uma série de movimentos ofensivos dos servo-bósnios que quebravam acordos e protocolos. Entre os ataques, estão os massacres nas cidades de Srebrenica e Zepa. De acordo com o jornalista Tim Ripley (1996, p. 92), a resposta da OTAN aconteceu em menos de 24 horas. *Deliberate Force* foi planejada pelo general francês Bernard Janvier das forças de paz da ONU em diálogo com o comando da AFSOUTH¹²¹, que responde à OTAN. A manobra militar começou na madrugada do dia 30 de agosto e durou 17 dias.

Ela resultou em 3.515 saídas de aeronaves, sendo que em 785 delas foram para a realização de ataques diretos com o objetivo de dizimar a força militar sérvia. Foram lançadas 300 bombas, 57 mísseis e 10 mil disparos de canhões pelas aeronaves. As forças sérvias só conseguiram abater uma aeronave da OTAN ao longo da *Deliberate Force*. A consequência desta operação militar foi o enfraquecimento definitivo das forças militares sérvias. Com o balanço desfavorável, os sérvios pediram o cessar-fogo que deu início às negociações de paz.

O evento é explicado no capítulo 'Morte e Libertação' de *Área de Segurança Gorazde*.

Em 30 de agosto [de 1995], com os soldados de paz de Gorazde fora de perigo – sem serem reféns em potencial – a OTAN começou um bombardeio de duas semanas contra os sérvios da Bósnia. Eles causaram mais do que danos. Os ataques aéreos demonstraram aos sérvios que a OTAN estava, sem sombra de dúvida, contra eles. De repente o balanço militar na ex-Iugoslávia estava mudando (SACCO, 2005, p. 207).

Sacco chegou à Bósnia em meados de setembro de 1995 vivenciando um cenário pós-*Deliberate Force*. A funcionária da recepção do Holiday Inn lhe mostrou um mapa com a localização do hotel em relação ao *front*. Então, indicou o trecho em que ele não poderia passar, como é possível ver na imagem abaixo. Se a recomendação foi pertinente ou não, o leitor não fica sabendo.

¹²¹ *Allied Joint Force Command Naples* é uma força militar da OTAN que tem base em Lago Patria, no sul da Itália.

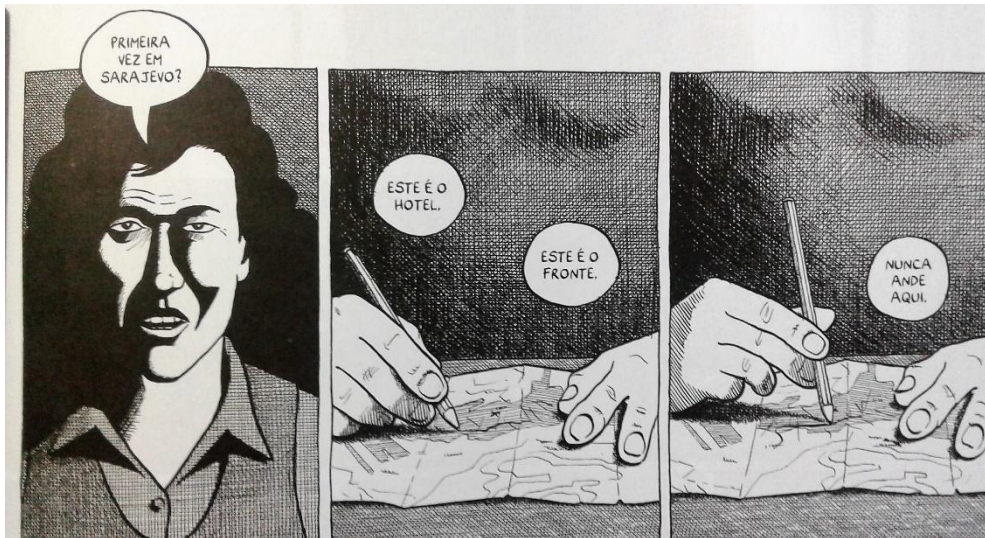


Figura 25 – Cerco a Sarajevo.

Na prática, a *Deliberate Force* e o pedido de cessar-fogo pelo lado enfraquecido dos sérvios resultaram no ressurgimento de Sarajevo. A cidade, mesmo em ruínas, começou a buscar a normalidade. Ainda que os soldados das forças paramilitares tivessem de se apresentar em seus postos, eles se distraíam nos bares nas horas de folga, bebiam cerveja e jogavam sinuca. O comércio estava aberto, o dinheiro (marcos bósnios) circulava. Joe Sacco narra que o pagamento de 100 marcos por uma conversa com Neven também era o preço de 100 maços de Drinas, um metro cúbico e meio de madeira ou 50kg de bananas. Conversa esta que eles realizaram em um restaurante cheio.

Na página 49 de *Uma História de Sarajevo*, Sacco mostra a cena de uma avenida movimentada com pessoas e faz a seguinte observação:

Sarajevo, início de outubro de 1995. O último massacre aconteceu há semanas. Os bombardeios subsequentes da OTAN acabaram há 3 semanas. Sarajevo não é mais notícia. Sarajevo ficou pros jornalistas de segunda, pro cartunista esquisito, aqueles sem coragem ou Land Rovers blindadas para seguir a última das últimas ofensivas sobre o último dos últimos soldados e civis a morrerem nesta guerra. Daqui a quatro ou oito meses o noticiário noturno vai esquecer Sarajevo completamente. E porque não esqueceria? Sarajevo não está mais fazendo o que fazia de melhor (SACCO, 2005b, p. 49).

A narração é finalizada em um quadrinho recortado no canto inferior direito da página que mostra o close de um buraco no asfalto. Ou seja, Sacco critica que, para os colegas da imprensa, o que Sarajevo fazia de melhor era ser alvo de ataques que a transformavam em um queijo suíço com escombros. A normalidade não é notícia, mesmo

que todas aquelas pessoas ainda precisassem do auxílio internacional para reconstruir. Por outro lado, a normalidade é uma resposta que os cidadãos de Sarajevo davam para mostrar a si mesmos, mais do que aos outros, que eles ainda estavam de pé.

Mesmo que Sacco mostre uma cidade que tenta seguir adiante, não significa que exista segurança. Ele não se furta em mostrar que a rotina do medo e da cautela não deixou os habitantes, especialmente à noite. Na página 31 de *Uma História de Sarajevo*, Neven e Sacco caminham por uma ruela sem iluminação. Sacco tem uma lanterna ligada, mas o *fixer* pede para que a luz seja apagada. Na narração, Sacco enfatiza os conhecimentos de Neven sobre armas e munições, inclusive rifles que precisam apenas da luz de uma estrela para iluminar um alvo. E conclui: “Então mesmo agora, com o cessar-fogo, com a guerra arrastando-se preguiçosamente para o seu final, não tem por que chamar muita atenção para si” (SACCO. 2005b, p. 31).

Em outro momento, no livro *War's End*, na página 22, Sacco caminha sozinho em Sarajevo em outra rua sem iluminação após deixar um *nightclub*. Ele narra que não tem medo de ser parado pela polícia, pois bastaria ele mostrar suas credenciais para seguir adiante. O medo dele é o que ronda pelo lixo e rosna. A sequência termina com Sacco olhando para trás em meio ao breu, e o último quadrinho mostra três cães magros com aparência ameaçadora. O jornalista termina o raciocínio dizendo que tem medo dos cachorros. Esta mesma cena ilustra a capa do livro.



Figura 26 – Cena dos cães também ilustra a capa de *War's End*.

Infelizmente, não encontrei na bibliografia consultada alguma referência sobre a situação dos animais domésticos ou a respeito da violência urbana desvinculada da carnificina da guerra durante o cessar-fogo. Não é possível, portanto, dizer se o temor de Joe Sacco era literal ou se os cães eram uma metáfora sobre a violência que vem da fome e do abandono.

5.4.1 A política e as milícias

Como foi explicado no capítulo anterior, a narrativa de *Uma História de Sarajevo* é centrada em Neven. É por meio deste personagem que Joe Sacco consegue relatar como as linhas de defesa da cidade foram estabelecidas contra o exército chetnik. O *fixer* integrou os boinas verdes, convocado devido à experiência militar. Sacco explica: “Os boinas verdes não são um grupo único, mas uma coleção de células autônomas e armadas, organizadas ao redor de líderes autoeleitos” (SACCO, 2005b, p. 27).

A razão para que essas células tivessem se formado foi porque o governo bósnio, sob o comando de Alija Izetbegovic, não tinha um exército próprio quando a guerra eclodiu. As células eram, portanto, as únicas alternativas para proteção da cidade àquele momento. Esta parte da história é bem explicada, mesmo que resumidamente.

Antes da Iugoslávia começar a se desintegrar, a defesa territorial da Bósnia – essencialmente a guarda local – foi obrigada a entregar suas armas para o Exército Popular da Iugoslávia (JNA). Agora, com o início da guerra, o JNA fornece centenas de tanques e peças de artilharia aos rebeldes sérvios. O governo da Bósnia precisa construir um exército praticamente do nada para combater esse poder de fogo assombroso. Enquanto isso, cidadãos comuns de Sarajevo organizam-se com as poucas armas que têm em unidades distribuídas por conjuntos de prédios ou bairros. Eles vão defender, mas apenas suas próprias casas, suas próprias ruas. A polícia e suas unidades especiais, equivalentes à SWAT, fornecem mais forças móveis, mas elas foram enfraquecidas por perdas significativas – muitos policiais sérvios passaram para o outro lado. Fica a cargo de grupos paramilitares, os já organizados Boinas verdes, preencher os muitos buracos que sobraram. Nessas primeiras semanas, o governo da Bósnia faz sua tentativa inicial de formar um comando unificado a partir das unidades oficiais e autônomas ativas em Sarajevo (SACCO, 2005b, p. 36).

Neven integrou a célula comandada por Ismet Bajramovic, conhecido como Celo, que havia recentemente deixado a prisão após cumprir a pena por uma série de acusações que incluía estupro, tentativa de assassinato, invasão de propriedade, entre outros. O *fixer*

diz que Celo foi condenado por 11 anos por tais crimes e que saiu 5 anos depois por ordem do ministro do interior Alija Delimustafic, que o transformou em guarda-costas e cobrador particular. Joe Sacco não contesta a informação de Neven, mas Mary Kaldor (2001, p. 48) informa que Celo cumpriu oito anos de prisão. De um jeito ou de outro, Celo era um gângster famoso, reconhecido pelo temperamento violento. Neven, que também é um criminoso, o admira. Diz que Celo tinha aura e instinto nato para liderança. Daí a razão para que “pessoas com mais educação como ele” (SACCO, 2005b, p. 30) escolher segui-lo.

Outros líderes das células citados em *Uma História de Sarajevo* são: Jusuf Prazina (Juka), Musan Topalovic (Caco) e Ramiz Delalic (Celo¹²²). Destes, apenas Caco não era um criminoso antes da guerra. Na prática, o que aconteceu foi que a guerra empoderou tais criminosos. Como estavam na posição de ‘protetores’ de uma Sarajevo sem uma unidade militar própria e sem leis, eles faziam o que achavam apropriado. Sacco relata que os ricos foram extorquidos, os croatas e sérvios que viviam na cidade, mesmo não sendo nacionalistas, foram forçados a deixarem suas casas (muitos deles foram embora apenas com a roupa do corpo), cidadãos comuns que se recusavam a lutar eram obrigados a cavar trincheiras. Muitos eram sequestrados pelos soldados e forçados a trabalhar.

Homens que burlavam o serviço militar não eram os únicos caçados por grupos como o de Celo para cavar trincheiras. Eles também levavam intelectuais e artistas. Um soldado me conta com satisfação da vez em que recrutou um famoso diretor de teatro para a campanha ‘cavando pela vitória’, promovida pelo Celo. Na verdade, qualquer homem sem uniforme podia ser levado para esse trabalho (SACCO, 2005b, p. 64).

Os líderes dos Boinas Verdes ordenavam saqueamentos no comércio de uma cidade já faminta, praticavam pequenos massacres, humilhações contra o cidadão comum e promoviam a prostituição. Esses mesmos líderes vendem provisões no mercado negro, fazendo negócios com líderes sérvios e croatas. Sacco narra que Juka sentiu-se empoderado de tal maneira que passou a controlar as saídas de Sarajevo abertas pelas forças da ONU. Seus soldados montavam bloqueios nas estradas e cobravam pedágios. Eles também roubavam os suprimentos de comida e remédio das ajudas humanitárias e contribuíram diretamente para deixar a população civil de Sarajevo ainda mais faminta.

¹²² Ismet Bajramovic e Ramiz Delalic usavam o mesmo nome de guerra, Celo. Como nem sempre é possível fazer a distinção entre eles pelo traço, Sacco optou por chamar o segundo pelo nome verdadeiro.

Kaldor (2001) afirma que o evento foi caracterizado pelo comportamento volátil das três principais etnias que se tornavam aliadas e inimigas, seguindo o movimento dos acordos estabelecidos por seus respectivos líderes. De um jeito ou de outro, a principal prejudicada foi a população civil. Mesmo aqueles da mesma etnia não estavam a salvos. Os autores Kaldor (2001), Glenny (2012), Seierstad (2007), Macek (2009), Shrader (2003) e Collin (2006) trazem, em suas respectivas obras, passagens em que não-nacionalistas e opositores eram perseguidos e eliminados pelos grupos nacionalistas sérvios, croatas e bosniaks.

O comportamento da unidade liderada por Juka é um exemplo muito bem explorado por Joe Sacco. Quando o governo bósnio conseguiu montar unidades militares que atendiam a um comando central em 1993, isso tirou o poder dos líderes dos Boinas Verdes. Eles responderam ao governo com a instalação de uma pequena guerra civil em Sarajevo e arredores. De heróis, os líderes dos boinas verdes tornam-se párias e uma ameaça. O grupo de Juka, já reduzido pelo desmembramento provocado pela ação do governo, tornou-se um bando de mercenários. Juka foi acusado por ter contribuído no massacre de muçulmanos em Mostar (SACCO, 2005b, p. 71). Mary Kaldor (2001, p. 53) traz um número sobre este episódio: o grupo de Juka matou 700 muçulmanos. Ele também teria coordenado um campo de concentração instalado no heliporto da cidade, onde as vítimas teriam relatado sessões de tortura e estupros. Juka não saiu vivo da guerra.

Já a unidade de Razim Delalic é acusada de ter cometido um massacre de civis em Grabovica. Caco, também morto na guerra, foi acusado pelo massacre de servo-bósnios, independentemente de serem nacionalistas ou não. Ismet Bajramovic é baleado por um *sniper* do exército bósnio, mas ele é levado para a Itália e sobrevive. Quando retorna à Bósnia, torna-se, como Joe Sacco narra, uma figura poderosa do submundo.

Sobre a ação dos boinas verdes, Sacco consegue estabelecer uma relação dinâmica de narradores na reconstituição dessa parte da história: ele contra Neven. Enquanto Sacco permanece sóbrio em seu julgamento (ele faz questão de mostrar o quão nocivos esses personagens foram para a população), Neven contesta as versões oficiais e justifica as ações dos líderes porque os conheceu e porque se relaciona com eles.

5.4.2 A política e Gorazde

Sarajevo foi o campo midiático central durante toda a Guerra da Bósnia, porém o principal livro-reportagem de Sacco é centrado em Gorazde. A introdução de Christopher Hitchens revela que a cidade do vale do Drina era uma curiosidade entre os

correspondentes. Muitos foram até lá, conheceram as ruínas habitadas por milhares de sobreviventes e foram embora. O próprio Sacco confessou no material extra de *Safe Area Gorazde* que hesitou em visitar a cidade, pois lhe pareceu ser algo como “a história da semana”. O que ele reconhece (e chama atenção), porém, é que Gorazde estava envolvida no jogo político ao longo de toda guerra. É preciso reconhecer o trabalho competente que Sacco fez ao colocar Gorazde como foco central de sua reportagem, algo que nenhum dos demais autores da bibliografia consultada fez, por mais que eles também fizessem referências à cidade.

É em Gorazde, por meio dos depoimentos de Edin e demais personagens, que Sacco consegue narrar todas as etapas da guerra. Começa no capítulo ‘Desintegração’, de oito páginas, em que explica os primeiros movimentos políticos da Guerra da Bósnia. Na página 38, Sacco mostra as discussões entre o então presidente Bósnio, Alija Izetbegovic, e o presidente bósnio-sérvio Radovan Karadzic. No caso, o segundo acusava o primeiro de forçar os servo-bósnios a viverem como uma minoria dentro de uma república islâmica¹²³ e defendia que só uma divisão étnica evitaria a guerra.

Vimos na seção 5.1, acima, sobre o ódio que, enquanto Karadzic discutia política em Sarajevo, a bem-sucedida propaganda de terror disseminada entre a população servo-bósnia interiorana estava a pleno vapor. Na prática, isso pode ser expressado no depoimento do dr. Alija Begovic na página 36 e também de Edin na página 40. Alija conta que andava com um amigo de infância sérvio dias antes da guerra estourar em Gorazde e conversava sobre como essas questões poderiam ser resolvidas. O amigo, já influenciado pela propaganda, repete o discurso chetnik: “a solução é separar os povos”. O amigo de Edin diz: “Não espere boas relações entre nós no futuro próximo. Você tentará matar todos os sérvios na Bósnia e criar um país muçulmano” (SACCO, 2005, p. 40).

A rotina começou a ser alterada em diversas cidades do Vale do Drina e próximas a Sarajevo. Os sérvios montaram postos de checagem em várias delas, tornando a migração difícil. O capítulo ‘Desaparecimento’, de três páginas, é narrado quase que totalmente por Edin. Ele revela que a guerra em Gorazde começou no dia 4 de maio de

¹²³ Alija Izetbegovic publicou um artigo de 76 páginas em 1970, reeditado em 1990, com o título *Islamic Declaration*. Nele, ele fazia uma proposta idealística sobre encontrar um ponto comum político e social entre as tradições islâmicas e ocidentais. Apesar da publicação não mencionar em nenhum momento uma proposta para instalação de uma República Islâmica na Bósnia, ela foi interpretada de forma distorcida e usada pelo governo comunista Iugoslavo nos anos 1980 e depois pelos sérvios nacionalistas como “prova” da radicalização de Izetbegovic. Saiba mais na biografia de Izetbegovic escrita por Zehudin Isakovic. Disponível em: <[http://profkaminskireadings.yolasite.com/resources/Alija%20Izetbegovic-%20The%20Islamic-Declaration%20\(1990\).pdf](http://profkaminskireadings.yolasite.com/resources/Alija%20Izetbegovic-%20The%20Islamic-Declaration%20(1990).pdf)>.

1992. Os servo-bósnios tinham saído de forma organizada da cidade, mas a desinformação corria do lado muçulmano. Edin conversa com vizinhos servo-bósnios que haviam retornado à cidade para alimentar os porcos que criavam. Eles revelaram que a ordem para sair da cidade viera “de cima”. O vizinho, então, adverte que a família de Edin deveria ir embora. Mesmo sendo perigoso, ainda era melhor do que ficar.

O cerco a Gorazde fazia parte do plano de limpeza étnica desferido pelos nacionalistas sérvios. A cidade, de maioria muçulmana, era um dos centros que impediam a dominação completa do Vale do Drina, Leste da Bósnia, onde parte da chamada República Sérvia seria instalada. O plano, como já foi mencionado neste capítulo, incluía estupros e massacres sistematizados. No caso de Gorazde, que era um polo na região, a estratégia foi expulsar a população muçulmana em um ataque direto. Sabemos, como foi dito anteriormente, que a Bósnia não tinha um exército organizado no início da guerra. Diferente do que aconteceu em Sarajevo, os cidadãos de Gorazde não tinham uma força paramilitar organizada para resistir. Como resultado, os sérvios conseguiram dominar a cidade.

O capítulo ‘Primeiro Ataque’, narrado por diversos personagens, inclusive Edin, conta em 16 páginas os detalhes do primeiro ataque direto das forças sérvias a Sarajevo, desferido no dia 22 de maio de 1992. Em uma sequência feroz de quadrinhos, Sacco desenha o desespero da população correndo pelas ruas, se arrastando no chão de bosques, das ruas, correndo para dentro do rio para salvar a própria vida.

Ainda no capítulo ‘Primeiro Ataque’, é mostrado que Gorazde conseguiu ser retomada por forças bósnias organizadas no final de agosto daquele mesmo ano. “Apesar de estarem com poucas armas, os soldados bósnios perseguiram os sérvios de Visegrad, no noroeste, até Foca, no sudeste” (SACCO, 2005, p. 88). Os sérvios abandonaram o território, e a população bosniak saqueou e queimou as casas ocupadas por eles.

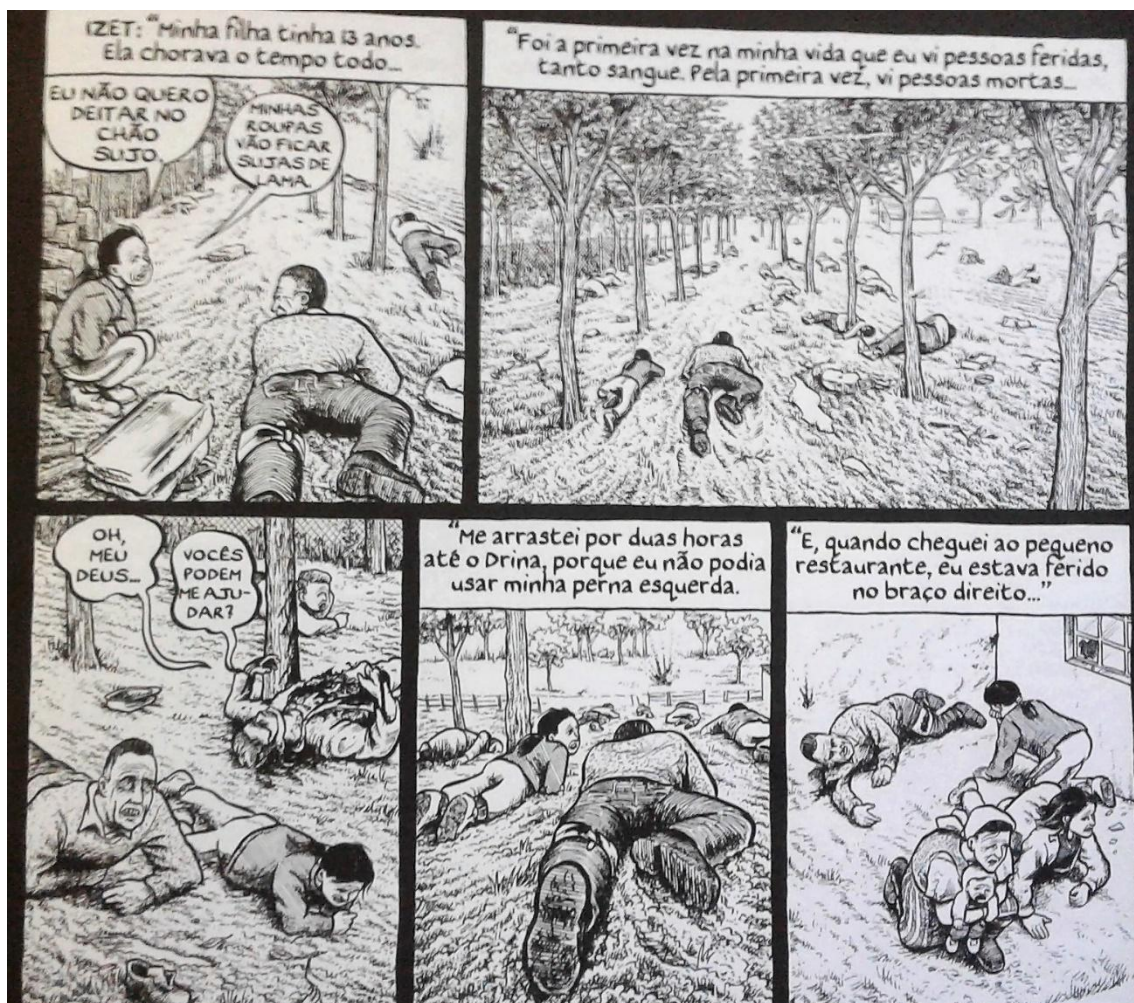


Figura 27 – Representação dos primeiros ataques a Gorazde.

O já mencionado capítulo ‘Ao redor de Gorazde’ (ver a seção 5.3, A questão da mulher) é dividido em duas partes. A primeira mostra o massacre sistematizado em Visegrad narrado pelo personagem Rasim, um senhor de idade. A segunda parte é narrada pela personagem Munira, que ficou em um hospital em Foca em que soldados sérvios pegavam mulheres para estupro. Mas Sacco falha ao não explicar que aquelas ações faziam parte de um plano estratégico político arquitetado nas altas esferas de comando.

A Comissão da ONU disse que o Departamento de Operações Psicológicas da JNA foi relatado como “tendo vários planos de provocação local por forças de ‘limpeza étnica’ controladas pelo ministro do Interior. É citado um artigo do jornal esloveno *Delo* que alegou que, juntamente com o plano RAM (para armar sérvios na Croácia e na Bósnia-Herzegovina) o JNA tinha plano adicional para assassinatos em massa de muçulmanos e de

estupros em massa como arma psicológica de guerra (KALDOR, 2001, p. 56, tradução nossa)¹²⁴.

5.4.3 Ajuda internacional

No capítulo 3, vimos que Joe Sacco criticou a ONU e a comunidade internacional por tratar a Bósnia como uma causa humanitária. Que, por vezes, o uso da força era mais útil para ajudar a população. Daí uma das motivações para que ele próprio fosse à guerra lutar com a arma que ele tinha: o jornalismo. A crítica de Sacco e de outros jornalistas tinham fundamento. Kaldor (2001, p. 57) diz que o envolvimento da comunidade internacional na Bósnia estava presente desde o início, mas que funcionava no campo diplomático e humanitário. Para a estudiosa, a Guerra da Bósnia trazia conceitos novos que confundiam o entendimento internacional.

Essencialmente, o problema foi entendido como de fronteiras e territórios, não como um problema de organização social e política. Desde que a limpeza étnica foi compreendida como efeito colateral da guerra, a principal preocupação era parar os confrontos encontrando um compromisso político aceitável para as partes em conflito (KALDOR, 2001, p. 59, tradução nossa)¹²⁵.

A consequência dessa inoperância militar e diplomática da comunidade internacional resultou em fome e miséria da população civil. No capítulo ‘Morte Branca’, de 16 páginas, Sacco mostra o que aconteceu na prática que representou a demora da comunidade internacional para intervir na Bósnia. Depois que as forças bósnias conseguiram recuperar algumas cidades do Vale do Drina, inclusive Gorazde, criou-se um enclave, com território bosniak dentro do território sérvio.

Cercados por sérvios por todos os lados, a população da cidade não conseguia receber a ajuda humanitária da ONU, porque os comboios eram retidos nas linhas sérvias. Joe Sacco explica:

As tentativas da ONU de entregar comida no enclave foram um fracasso. Em julho de 92, um comboio foi atacado. O primeiro

¹²⁴ No original: “The UN Commission says that the JNA’s Department of Psychological Operations was reported to ‘have had several plans for local provocation by special forces controlled by the Ministry of the Interior and ‘ethnic cleansing’. It quotes an article in the Slovenian newspaper Delo which claimed that along the plan ‘RAM’ (to arm the Serbs in Croatia and Bosnia-Herzegovina) the JNA had an additional plano for mass killings of Muslims and mass rapes as a weapon of psychological warfare”.

¹²⁵ No original: “Essentially, the problem was conceived as a problem of borders and territory, not a problem of political and social organization. Since ethnic cleansing was seen as a side-effect of the war, the main concern was to stop the fighting by finding a political compromise acceptable to the warring parties”.

comboio a chegar a salvo, em agosto, trouxe 46 toneladas de comida (a ONU estimava que Gorazde precisava de 35 toneladas por dia). Depois disso, os comboios só passavam esporadicamente. Os sérvios os mandavam de volta ou os atrasavam, com total impunidade, apesar de uma resolução do Conselho de Segurança da ONU, autorizando o uso da força para entregar comida e medicamentos para os civis bósnios (SACCO, 2005, p. 134).

É Edin que narra as consequências disso. Ele conseguiu roubar 100kg de milho das casas dos sérvios e transformou isso em farinha. A mãe fez geléia sem açúcar das frutas do pomar, eles tinham uma vaca, a plantação de batatas não conseguiu se desenvolver, mas a família dele comeu os tubérculos miúdos. Gorazde se tornou um polo para receber refugiados. Alguns traziam ovelhas, que eram trocadas até mesmo por maços de cigarros. “Dezembro e janeiro foi uma época crítica. Sem farinha, sem batatas. Não podíamos comer só frutas e nosso organismo não conseguia comer carne todo dia”, disse Edin na página 134.

A população começou a perecer. O único meio de ela conseguir comida era indo a Grebak, um posto do exército bósnio, que as pessoas conseguiam acessar por meio de uma rota precária que atravessava o território sérvio. Elas andavam quilômetros à noite em fila indiana na floresta em pleno inverno para conseguir a comida. Algumas delas não resistiam e morriam de exaustão. As páginas 140 e 141 tem pouca narração, mas a imagem recriada por Sacco por meio das descrições de Edin passam o drama de forma competente.

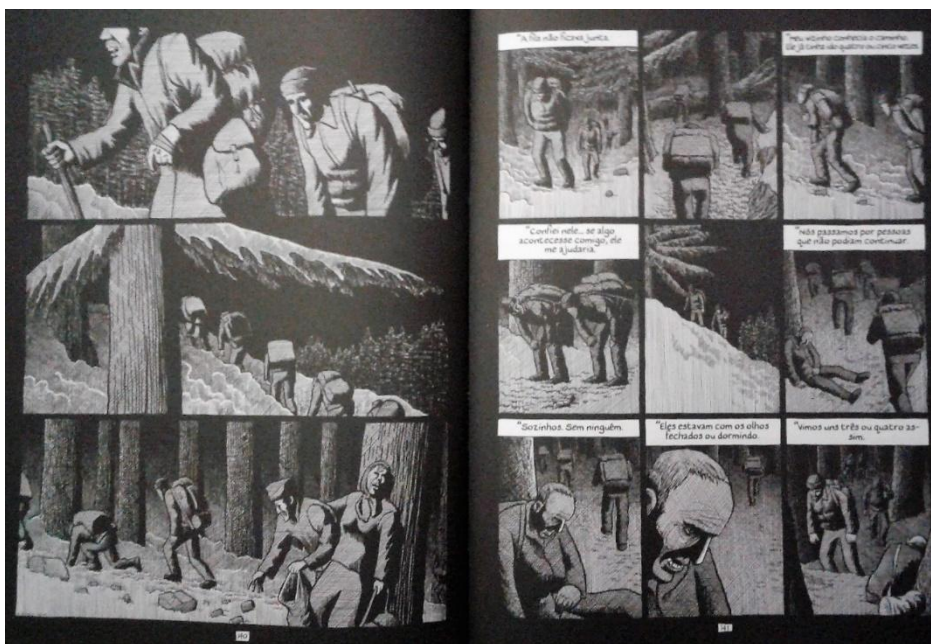


Figura 28 – A rota para Grebak.

Foi uma decisão política partida do governo bósnio que garantiu o envio aéreo de suprimentos para os enclaves. Ele recusou ajuda internacional humanitária para Sarajevo, se a ação não incluísse também os demais enclaves. “Apesar das objeções dos principais comandantes da ONU na Bósnia, o presidente americano, Bill Clinton, ordenou que os aviões sobrevoassem os enclaves” (SACCO, 2005, p. 144). A população passou a se reunir nos arredores do próprio território à noite. Quando os suprimentos eram lançados, havia uma correria que as forças policiais não conseguiam controlar. Cada um pegava o que conseguisse agarrar e carregar.

Edin conta que era um jogo de espera e adivinhação, que não permitia saber quando e onde exatamente os suprimentos com comida e remédios iriam ser jogados dos aviões. Os jovens adultos levavam vantagem sobre os demais, pois conseguiam carregar mais comida. Edin narra que esperou os lançamentos em 30 ocasiões, sendo que conseguiu voltar com comida em 20 oportunidades. Ele se considera sortudo por isso.

Ainda no capítulo ‘Morte Branca’, Sacco explica como surgiram as chamadas ‘áreas de segurança’, expressão que, inclusive, faz parte do título do livro-reportagem. Se o problema da comida estava resolvido, mesmo que mal, ainda se tratava de uma guerra. As tropas sérvias que cercavam as áreas estavam fazendo movimentações para invadir a enclave de Srebrenica. Para evitar mais um massacre e uma onda de refugiados, o Conselho de Segurança da ONU declarou a cidade como uma ‘área de segurança’. Sacco não aprofunda nas explicações, mas essas áreas vieram pelas resoluções 819, 825 e 836, que declaravam os enclaves das cidades de Srebrenica, Sarajevo, Gorazde, Zepa, Tulza e Bihac como áreas de segurança desmilitarizadas.

A falta de critérios dessas resoluções provocou um desastre humanitário. A forma como foi firmado, diz Sacco (2005, p. 148), deu a entender que a ONU reconhecia a vitória dos sérvios e havia estabelecido essas seis cidades como campos de concentração para muçulmanos. Os sérvios atacaram todo o resto, o que provocou uma corrida de refugiados para essas áreas de segurança. Mesmo as cidades supostamente protegidas viraram alvos de tiros e bombas. Um desastre acontecia enquanto a ONU estava inoperante, na posição de observadora¹²⁶. As parcas estradas de saída de Gorazde foram fechadas pelos sérvios, o que deixou a cidade completamente isolada.

¹²⁶ Mary Kaldor (2001, p. 65) explica que a Força de Proteção das Nações Unidas (United Nations Protection Force/UNPROFOR) pediu 30 mil tropas para defender as áreas de segurança, mas o Conselho de Segurança da ONU autorizou apenas 7,5 mil, sendo que apenas 3,5 mil tropas foram enviadas devido ao orçamento estrangulado.

Isso leva a outro capítulo fundamental na reportagem de Sacco sobre Gorazde. Em ‘A Ofensiva de 1994’, o jornalista, Edin e outras fontes contam em 26 páginas (o maior do livro-reportagem) as consequências do isolamento. “Os sérvios nos atacavam todos os dias, primeiro com bombas... depois, com patrulhas, para checar se ainda estávamos em nossas posições”, disse Edin na página 163. Enquanto os grandes poderes da ONU e os Estados Unidos faziam negociações hesitantes e ineficazes, evitando ao máximo o envolvimento militar, as linhas sérvias avançavam sobre Gorazde, eliminando as linhas de resistência nas colinas em volta da cidade e empurrando os soldados para dentro da cidade. Em abril de 1994, as tropas sérvias entraram na cidade e iniciaram uma série de ofensivas, que quase dizimaram a cidade. Não havia como resistir por muito tempo. Edin esteve com o grupo de resistência, na linha de frente da batalha. Joe Sacco mostra na página 174 uma sequência basicamente de imagens. Edin, com uma metralhadora na mão, mantendo sua linha contra um tanque. A expressão no rosto dele não era de coragem, era de pânico. Não havia nada a fazer a não ser ficar vivo.



Figura 29 – Edin nas linhas bosniaks.

Joe Sacco narra que o massacre dentro da cidade não foi impune.

Como o ataque implacável dos sérvios e as manchetes só falando da quantidade de mortos, Gorazde tornou-se um símbolo da falta

de sentido do conceito “áreas de segurança” e a impotência da comunidade internacional. Encarando o aparente anunciado colapso de Gorazde e a perda da própria credibilidade nos assuntos internacionais, a administração Clinton mudou o discurso novamente. Os EUA apoiaram a OTAN na pressão sobre o secretário geral da ONU, para que a OTAN pudesse usar ataques aéreos para impedir a ofensiva sérvia contra as áreas de segurança – e não apenas aquelas onde o pessoal da ONU estava. Os sérvios iriam pagar... (SACCO, 2005, p. 184).

Segundo Tim Ripley (1996, p. 70), o conjunto de ações militares de contra-ataque deflagradas pela OTAN contra os sérvios em 1994 foi chamada *Blue Sword*. O jornalista diz que a ação sobre Gorazde foi a mais intensa. Os ataques aéreos fizeram os sérvios recuarem e possibilitou a chegada de 500 tropas da ONU para fazer o policiamento na cidade e arredores. A questão é que os ataques e as tropas não foram suficientes para intimidar os sérvios, que continuaram a atacar, apesar do recuo das linhas.

O último ano da guerra é tratado no capítulo ‘Morte e Libertação’, de 13 páginas. É onde Sacco explica como a ONU e a OTAN ainda tinham negociações truncadas em relação aos sérvios. Os representantes da ONU ainda insistiam em diplomacia, mesmo que há muito o discurso da paz já tinha se transformado em utopia. Os nacionalistas bósnios-sérvios, liderados no *front* pelo general Ratko Mladic, se preparavam para o movimento que consideravam definitivo para terminar a guerra. Na prática, isso se resumia a emboscadas e genocídio, o que acontece na cidade de Srebrenica: o resultado de emboscadas e execuções resultaram na morte de 7 mil homens civis muçulmanos. Tudo isso sendo testemunhado passivamente pelas forças de paz da ONU. Em julho de 1995, apenas os enclaves de Gorazde, Sarajevo e Bihac ainda estavam de pé. Gorazde seria a próxima da lista.

Ironicamente, a mudança no jogo da guerra aconteceu do outro lado do Atlântico. Era ano eleitoral nos Estados Unidos, e Bill Clinton, que concorreria à reeleição, precisava deixar uma marca de sucesso a respeito das políticas internacionais e sobre a guerra em andamento. Esse detalhe fundamental foi observado por Glenny (2012) e Sacco (2005). Os Estados Unidos passaram a discursar abertamente contra os sérvios e pressionaram a ONU. Como resultado, eles enfraqueceram o secretário-geral da ONU Yasushi Akashi, designado para lidar com a questão da Iugoslávia e defensor ferrenho da neutralidade que resultou no desastre humanitário na Bósnia.

Os soldados de paz da ONU foram retirados de Gorazde, mas a manobra foi mal interpretada pela população de Gorazde, que só tinha informações por meio dos próprios

soldados da ONU. Edin conta que a saída das tropas e a continuidade dos ataques sérvios era o sinal de que a guerra foi perdida e eles seriam deixados à própria sorte. Foi quando Edin finalmente desistiu. No dia seguinte, a *Deliberate Force* teve início.

As forças da OTAN abriram estradas e ordenaram que os comboios da ONU teriam acesso ilimitado às chamadas áreas de segurança. A estrada que ia de Sarajevo para Gorazde era chamada de Estrada Azul. Foi em um desses comboios que Joe Sacco chegou à cidade. Era por meio dessa estrada que ele podia ir e vir, que podia atender às encomendas dos amigos que fez. Por mais que ainda houvesse percalços com as forças sérvias (ocasionais bloqueios), a estrada representou a volta da esperança e a reconexão com o mundo para a população de Gorazde.

5.4.4 Dayton, finalmente

O Acordo de Dayton (ou Protocolo de Paris) colocou fim à Guerra da Bósnia. As negociações aconteceram em novembro de 1995 na base aérea Wright-Patterson, próximo à cidade de Dayton, Ohio. O documento foi ratificado em Paris, em dezembro do mesmo ano. Essencialmente, o que levou os servo-bósnios a pedirem paz foi a *Deliberate Force*. Mediados pelo governo americano e a ONU, Alija Izetbegovic, Slobodan Milosevic (que sobrepôs a autoridade de Karadzid ao longo da guerra e representou os servo-bósnios nas negociações) e o presidente da Croácia, Franjo Tudjman, assinaram o acordo.

Em sua essência, o Acordo de Dayton foi uma vitória dos nacionalistas, pois deu a eles exatamente o que buscavam: separação étnica. A Bósnia Herzegovina tornou-se um território com duas entidades autônomas: a República Bósnia-Croata, que ocupa 51% do território, e a República Sérvia. Embora o Acordo de Dayton tivesse cláusulas avançadíssimas sobre direitos humanos, politicamente era confuso e frágil.

As três elites locais estão confortáveis com um acordo que garante seus poderes em suas respectivas comunidades. O modo que mapas definem o controle do território sérvio, croata e muçulmano mina o desenvolvimento econômico entre eles, enquanto o acordo político desencoraja a cooperação entre eles. O acordo é, em suma, cheio de anomalias e fricções. A questão bósnia permanece sem resposta (GLENNY, 2012, p. 652, tradução nossa¹²⁷)

¹²⁷ No original: “The three local elites are comfortable with the arrangement as it guarantees their hold on power within their own communities. The way the maps defining Serb, Croat and Muslim-controlled territory are drawn undermines the economic development of all three communities, while the political arrangement discourages cooperation between them. The settlement is, in short, full of anomalies and frictions. The Bosnian question remains unanswered”.

Mas o que o Acordo de Dayton representou para a população naquele momento? Essa é a pergunta que Sacco responde. Independente das anomalias políticas, o Acordo representou o alívio para quem enfrentou o cotidiano estafante da guerra por três longos anos. No capítulo ‘Paz, parte I’, de três páginas, Sacco mostra que as notícias sobre a paz (o Acordo de Dayton) chegaram para a família de Edin na tela da TV (que funcionava graças a geradores caseiros que Edin construiu). Eles ouviram tiros vindos das montanhas controladas pelos sérvios e decidiram ligar o aparelho que transmitia a CNN. Era a paz. Gorazde permaneceria no território bósnio, ligada por um corredor. Os personagens sorriram em frente à TV, brindaram em frente à TV e dançaram em frente à TV.



Figura 30 – Celebração pelo Acordo de Dayton.

O capítulo ‘Paz, parte III’, também de três páginas, mostra o momento após o impacto da notícia e da euforia. É quando os personagens fazem a pergunta fundamental: e agora? Quando a poeira baixou, a população começou a entender a série de contradições e problemas do tratado. Preocupavam-se com o futuro da população em uma cidade que, em essência, ainda era um enclave. O que não se pode negar é que, embora de maneira imperfeita, o Acordo de Dayton permitiu que os personagens acompanhados por Joe Sacco pudessem ir embora. *Area de Segurança Gorazde* termina com Sacco não reconhecendo mais Gorazde e sentindo-se solitário porque os amigos que havia feito na cidade foram embora para Sarajevo a fim de retomar a vida.

O Acordo de Dayton também é refletido em outros livros-reportagens de Sacco. É por causa desse acordo que ele e outros três jornalistas se sentem empoderados para visitar a cidade de Pale, a então capital da República Sérvia, e ir atrás de Radovan Karadzic. Essa foi a essência da reportagem ‘Christmas With Karadzic’, que integra *War’s End*. Na reportagem ‘Soba’, no mesmo livro-reportagem, Sacco observa o impacto da paz em diferentes personagens. Há aqueles que se recusam a deixar a guerra, e Soba, por exemplo, não sabe o que fazer – mas isso é consequência do próprio estado mental

do personagem. Entretanto, é em ‘Soba’ que Sacco faz a melhor análise sobre o impacto da paz em Sarajevo. “Paz! Assinada formalmente em meados de dezembro em Paris, cidade das luzes. Em Sarajevo, as luzes ainda estão ausentes metade do tempo, pelo menos. E o inverno chegou” (SACCO, 2005c, p. 33, tradução nossa)¹²⁸.

O jornalista informa na página 34 que o mundo celebra, que artistas como Paul McCartney e Eric Clapton estão chegando à cidade para fazer shows de celebração num box de narração dentro de um quadro que mostra uma cidade alvejada, pobre, pesada.



Figura 31 – Contradições nas celebrações de paz.

Enquanto Bono Vox (sim, o vocalista da banda irlandesa U2) conversa com a celebridade local, Soba, em bares e festas, os seguranças da banda empurram pessoas. É uma forma muito cínica de encarar uma guerra para quem a viveu à distância. A paz em Sarajevo é uma senhora caminhando solitária em meio a uma rua com sucatas de carros e edifícios alvejados. A paz em Sarajevo é a volta da circulação dos trens tão lotados de gente, que as pessoas se amontoam dentro deles como sardinhas em lata. Para onde esses trens vão, Joe Sacco não explica. Mas é a paz.

¹²⁸ No original: “Peace! Signed formally in the middle of December in Paris, the city of lights. In Sarajevo, the lights are still iffy off half the time at least... and winter has come”.

Para Neven, em *Uma História de Sarajevo*, o fim da guerra representou o vazio. Ele, identificado como sérvio, não se sentia mais à vontade em uma Sarajevo cheia de refugiados e discursos nacionalistas. “Não há nada pelo que valha a pena lutar”, diz Neven na página 76.

Resumindo o que Sacco procura mostrar, mesmo com a paz decretada, a guerra continua de muitas outras formas para os cidadãos. Há uma guerra para consertar cidades, corpos, políticas, economias. Mas, sobretudo, existe a guerra interna em cada personagem para sobrepujar as próprias feridas e continuar a viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe jornalismo em quadrinhos, afinal?

Sim. Porque o que caracteriza o jornalismo não é o meio, mas sim apuração (método) e compromisso com a verdade jornalística. Vimos na ‘Reportagem em Quadrinhos’ que Joe Sacco faz um trabalho que respeita os fundamentos do jornalismo. Concordo especialmente com os autores Kovach e Rosenstiel (2014), além de outros que mostram pensamento semelhante, como é o caso de Muniz Sodré (2012) e Michael Schudson (2010), de que a pirâmide invertida representa apenas uma forma dentro de muitas outras possíveis de se apresentar o texto jornalístico.

Sendo assim, não importa a forma como o texto é escrito, os padrões estabelecidos, nem mesmo se a reportagem (ou a notícia) é veiculada no rádio ou por panfleto. O jornalismo em quadrinhos existe porque essencialmente alguém se propôs a escrever uma reportagem sistematizada para esta linguagem. Claro que a conclusão simplista não reflete o processo histórico complexo que permitiu tal construção, como foi demonstrado no segundo capítulo. Do suíço Rodolphe Töpffer até o maltês Joe Sacco, existiu um processo de 166 anos em que aconteceram inovações nos quadrinhos, censuras, retrocessos que estimularam outras inovações.

O texto de Joe Sacco, visto de forma isolada, não traz inovações ao jornalismo. Perceba que não estou afirmando que o texto do autor não tenha trazido informações relevantes sobre a Guerra da Bósnia. Ele levou o leitor para dentro da casa das pessoas. A forma como se relacionou socialmente com cada personagem, admitindo os laços de amizade construídos a partir da apuração da reportagem, faz com que o leitor também se sinta próximo aos sobreviventes.

Acredito que o estilo de narrar é também um facilitador. Há no texto traços de que Joe Sacco é herdeiro do jornalismo gonzo que, por sua vez, é um braço do chamado *New Journalism*. Entre as características do jornalismo gonzo estão o texto em primeira pessoa, humor, ironia, sarcasmo, valorização da experiência em relação ao acontecimento, linguagem coloquial e escrita ágil. Isso permite que o profissional tire da narrativa o peso da formalidade e do distanciamento. Ele fala com o seu leitor de igual para igual, e ainda assim, é capaz de transmitir veracidade.

Sacco estabelece um eixo narrativo linear sobre a história dele atuando como testemunha do presente, mas nunca se colocando como o protagonista da ação. Ele é o

que Gerald Genette chama de narrador homodiegético. Partindo deste eixo, o jornalista estrutura a narrativa com base em seus personagens/fontes para resgatar episódios que aconteceram durante a guerra.

Três das quatro reportagens são desenvolvidas em cima de um protagonista, que além de ser descrito por Joe Sacco, fornece a sua própria versão da história. Em *Área de Segurança Gorazde*, o protagonista é Edin Culov, então estudante de engenharia que participou das forças de resistência aos sérvios e, no fim da guerra, lecionou em Gorazde. *Uma História de Sarajevo* é centrada no *fixer* Neven, que fez parte do exército paramilitar Boinas Verdes. ‘Soba!’, reportagem que integra o livro *War’s End*, é centrada no artista plástico Nebojsa Seric Shoba.

A partir do relato cotidiano dos personagens/fontes, principais e secundários, Joe Sacco leva o leitor a refletir sobre uma diversidade de temas. Ele explora, por exemplo, a política de forma distinta dos grandes veículos de imprensa. Ao acompanhar o cotidiano das pessoas, ele transmite uma visão mais lúcida e crítica das consequências das decisões que são tomadas de cima para baixo. Expõe aos leitores como a população civil recebe o maior impacto e costuma ser vítima (ou refém) das paixões e das decisões tomadas pelos chamados poderes que valem.

A conclusão que chego ao ler os livros-reportagens é que a Guerra da Bósnia foi, acima de tudo, o resultado da disseminação do ódio e do sectarismo levado à população principalmente por meio da propaganda. A razão maior pelos embates foi a manutenção, a todo custo, do poder de integrantes dos partidos nacionalistas que foram formados na ex-Iugoslávia após a queda do comunismo no final dos anos 1980. Mas que, apesar dos jogos políticos de guerra, apesar do caos, apesar do ambiente hostil, apesar do medo de morrer, as pessoas tinham o sonho de continuar suas vidas cotidianas. Edin Culov queria defender sua monografia para se formar, Soba queria seguir a carreira de artista e até mesmo Neven mencionou querer abrir algum negócio porque “não poderia continuar naquela vida [bandida] para sempre”.

Joe Sacco faz um retrato honesto dos personagens e da cidade que elas habitam. Em contrapartida, ele também se expõe nas reportagens de uma forma que vai além da auto-representação gráfica e do nome na capa dos livros-reportagens, em geral, acima do título. Ele se envolve com os personagens/fontes, expõe os próprios preconceitos, enganos, julgamentos equivocados. Longe da falsa imagem de infalível e da empáfia que são passadas por muitos dos grandes veículos da imprensa, Joe Sacco assume que é um jornalista falível. Sem que este seja o objetivo das reportagens, ele expõe ao leitor a

fragilidade do profissional, em especial na guerra, quando em passagens admite medos e receios. *Uma História de Sarajevo*, por exemplo, é um livro-reportagem que deixa muito claro o poder da influência de *fixers*, das fontes e da importância da checagem da informação. A reportagem ‘Christmas With Karadzic’, de *War’s End*, dá uma pequena mostra de que além da sede de notícias, existe também um lado mercenário e mercantilista que move alguns dos profissionais.

Observei que os quadrinhos potencializam o envolvimento do leitor na narrativa. Tal como o cinema, existem as imagens, ainda que estáticas, que dispensam maiores descrições e deixam o jornalista livre para se concentrar nas informações, nas argumentações e demais conteúdos que compõem o texto escrito. E tal como acontece na reportagem escrita, os quadrinhos permitem que se tenha tempo para ler. Há um terceiro fator, que é a necessidade da participação intelectual do leitor na consolidação da narrativa. A parte mais interessante é que a capacidade do homem em ler por meio de signos faz com que esse esforço mal seja percebido. Não falo que a imersão no texto em quadrinhos seja maior ou melhor do que no texto em prosa (ou de uma produção audiovisual), mas penso que, por suas características, ele se torna uma alternativa sedutora na construção de uma reportagem. Os quadrinhos são convidativos a todo tipo de público. Ao contrário do que argumentaram pesquisadores como Dirk Vanderbeke (2010), que uma reportagem em quadrinhos dificilmente conseguiria atingir a complexidade do texto tradicional. Ou do que questiona Iuri Gomes (2012) sobre a arte do desenho enfraquecer o jornalismo. Penso que Joe Sacco mostrou que não acontece nem uma coisa e nem outra.

Esses argumentos nos levam à resposta da pergunta norteadora desta pesquisa:

- Como a narrativa em quadrinhos contribui para o jornalismo?

Ao respeitar os princípios essenciais do jornalismo e ao estabelecer métodos para a construção da reportagem em quadrinhos, Joe Sacco dá credibilidade e profundidade ao texto integrado ao desenho (ou vice-versa) e fortalece o jornalismo. A essência do jornalismo, segundo defendem Kovach e Rosenstiel (2014), está na apuração. Vemos ao longo de toda a pesquisa que Joe Sacco o faz muito bem, abordando temas complexos sobre a guerra, levando os leitores a refletirem a respeito de temas como o ódio e a política que recaíram nos ombros do cidadão comum. Mesmo quando percebeu ser enganado por uma fonte, Sacco foi honesto em admiti-lo.

Sacco defende que o desenho precisa ter acuracidade tanto quanto o texto. Por isso, a sua preocupação em fazer com que o desenho tenha proximidade com os objetos retratados, aplicando à arte o que Motta (2013) chama de efeitos de real. Ele defende

também que é preciso obter a maior quantidade possível de informações e detalhes visuais de forma que mesmo as cenas não testemunhadas pelo repórter possam ser próximas suficientes do acontecido, o que não é diferente de quando o repórter dá voz ao terceiro narrador em uma matéria escrita ou de audiovisual. O desenho, assim, torna-se crível. Ilustradores podem argumentar que o desenho pode ser livre, porque o importante é contar a história. Mas isso seria o mesmo que discutir as diferenças entre a narração de não-ficção e a jornalística. O que diferencia um de outro são os métodos, e não o estilo artístico.

Os quadrinhos sistematizados, desenvolvidos com base em critérios bem construídos deram aos jornalistas mais um meio para se construir reportagens que podem ser tão densas quanto as produzidas nos meios tradicionais. Quanto mais meios de se contar uma história são criados, mais o jornalismo é beneficiado, pois abre-se a possibilidade de se dialogar com uma gama maior de grupos. Novas possibilidades de mercado são descobertas e isso faz com que a narrativa jornalística não estagne. Nesse sentido, a contribuição de Joe Sacco é inestimável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA, Rodrigo Miquel. **A construção da notícia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ALTMAN, Rick. **A theory of narrative**. New York: Columbia University Press, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AXE, David. HAMILTON, Tim. **Army of god: Joseph Kony's war in Central Africa**. New York: Publicaffairs, 2013.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- BEAUMONT, Peter. **A vida secreta da guerra: viagens pelos conflitos modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BELO, Eduardo. **Livro-reportagem**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BENSON, John; KASAKOVE, David; SPIEGELMAN, Art. An Examination of Master Race. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A Comics Studies Reader**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- BOND, Julian. LEWIS, T.G. **Vietnam**. Charlottesville: Viet Nam Generation Inc, 1991.
- BOYD-BARRETT, Oliver. Understanding: the second casualty. In: ALLAN, Stuart; ZELIZER, Barbie (Orgs.). **Reporting war: journalism in wartime**. New York: Routledge, 201, p. 25-42.
- BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.
- CALLARI, Victor; GENTIL, Karoline K. As pesquisas sobre quadrinhos nas universidades brasileiras: uma análise estatística do panorama geral entre historiadores. In: **História, Histórias**. Brasília, vol. 4, n. 7, 2016, p. 9-23.
- CASADEI, Eliza Bachesa. As diferentes configurações da função testemunhal na história do jornalismo: um estudo comparativo entre a Revista da Semana e O Cruzeiro. In: **Estudos em jornalismo e mídia**. Vol.9 N°2 – julho a dezembro de 2012.

CASTRO, Gustavo de. **Jornalismo literário: uma introdução**. Brasília: Casa das Musas, 2010.

CAVALCANTI-CUNHA, Maria Jandyra. História com tinta, voz e sangue. Narrativas na correspondência de guerra do século XX. In: PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; ADGHIRNI, Zélia Leal (Orgs.). **Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias**. Florianópolis: Insular, 2012, p. 243-261.

_____. Diário com sangue. Ação e reflexão em narrativas jornalísticas de guerra. In: LABORTE, Elga Pérez; ORTIZ ALVAREZ, Maria Luisa (Orgs.). **Dimensão temporal e espacial na linguagem e na cultura latino-americana**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013, p. 399-413.

COLLIN, Matthew. **Rádio guerrilha: rock e resistência em Belgrado**. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

CONROY, Mike. **War Comics: A graphic story**. England: Ilex, 2009.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

DUNCAN, Randy; TAYLOR, Michel Ray; STODDARD, David. **Creating comics as journalism, memoir & nonfiction**. New York: Routledge, 2016.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ERBOLATO, Mário. **Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário**. São Paulo: Ática, 2003.

GARCIA, Santiago. **A Novela Gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GARCIA, Xosé Lopez; GROMAZ, Lucía Álvarez. **El fact checking como herramienta de combate contra el sensacionalismo**. XVI Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación (AHC) the 25 de septiembre de 2015.

GARDNER, Jared. Time under siege. In: WORDEN, Daniel (Org). **The comics of Joe Sacco**. EUA: Upress, 2015, p. 21-38.

GLENNY, Misha. **The Balkans: nationalism, war, and the great powers.** London: Penguin, 2012.

GLUCKSMANN, André. **O discurso do ódio.** Rio de Janeiro: Difel, 2007.

GOMES, Iuri Barbosa. Jornalismo em quadrinhos: território de linguagens. In: MELO, José Marques; LAURINDO, Rosemeri; ASSIS, Francisco de (Orgs). **Gêneros jornalísticos: teoria e prática.** Blumenau: Edifurb, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. The impossible definition. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Orgs.). **A comics studies reader.** Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 124-131.

_____. **O sistema dos quadrinhos.** Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2015.

HAJDU, David. **The Ten-Cent Plague: The great comic-book scare and how it changed America.** New York: Picador, 2008.

HARVEY, Robert. How Comics Came To Be. In: HEER, Jeet. WORCESTER, Kent (Orgs.). **A Comics Studies Reader.** Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

HATFIELD, Charles. An art of tensions. In: HEER, Jeet. WORCESTER, Kent (Orgs.). **A comics studies reader.** Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 132-148.

HERSEY, John. **Hiroshima.** New York: Penguin Books, 1985.

HOLLAND, Edward. Mapping Bosnia: cartographic representation in Joe Sacco's graphic narratives. In: WORDEN, Daniel (Org.). **The comics of Joe Sacco: journalism in a visual world.** Jackson: University Press of Mississippi, 2015, p. 85-100.

ISAKOVIC, Zehudin. **Musej Alija Izetbegovic 192-2003: Biography.** Bósnia: JU Muzej, 2005.

IZETBEGOVIC, Alija. **The islamic declaration: a programme for the islamization of muslims and the muslim peoples.** Sarajevo: 1990.

KALDOR, Mary. **New & old wars: organized violence in a global era.** California: Stanford University Press, 2001.

KELLNER, Douglas. **Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern.** New York: Routledge, 2011.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **The elements of journalism: what newspeople should know and the public should expect.** New York: Three Rivers Press, 2014.

KUNZLE, David. Rodolphe Töpffler's Aesthetic Revolution. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Orgs.). **A Comics Studies Reader**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009, p. 17-24.

LEAL, Bruno. **Do testemunho à leitura: aspectos da evolução do narrador jornalístico hoje**. In: BOCC, 2002.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LUNSFORD, Andrea; ROSENBLATE, Adam. Down a road and into an awful silence: graphic listening in Joe Sacco's comic journalism. In: GLENN, Cheryl; RATCLIFFE, Krista (Orgs.). **Silence and listening as rethorical arts**. USA: Southern Illinois University Press, 2011, p. 130-147.

Manual de redação: Folha de S. Paulo. São Paulo: Publifolha, 2005.

MARTINS, Eduardo. **Manual de redação e estilo do O Estado de S. Paulo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997.

MARCONDES, Ciro Inácio. A importância histórica e estética dos quadrinhos de guerra: Harvey Kurtzman e Héctor Oesterheld. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). **Histórias em Quadrinhos: Diante da experiência dos outros**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

MACEK, Ivana. **Sarajevo under siege: anthropology in wartime**. USA: University of Pennsylvania Press, 2009.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: história, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: M.Books, 2005.

MENEZES, Frederico Lucena. Migração: uma perspectiva psicológica, uma leitura pós-moderna ou, simplesmente, uma visão preconceituosa. In: CUNHA, Maria Jandyra et al. **Migração e identidade: olhares sobre o tema**. São Paulo: Centauro, 2007, p. 105-132.

MEYER, Philip. **A ética no jornalismo: um guia para estudantes, profissionais e leitores**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MOREIRA, Djenane; PEDREIRA, Vinícius. A função do narrador-jornalista nas reportagens de Joe Sacco: reflexões. In: **Anais XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Goiânia, 2016.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O espírito do tempo – 1 Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORRISON, Grant. **Superdeuses**. São Paulo, Seoman, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia**: teoria e análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.

_____. Teoria da notícia: as relações entre o real e o simbólico. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Orgs.). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Editora UnB: 2002, p. 305-319.

_____. Narrativas jornalísticas e conhecimento de mundo: representação, apresentação ou experimentação da realidade?. In: PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; ADGHIRNI, Zélia Leal (Orgs.). **Jornalismo e sociedade**: teorias e metodologias. Florianópolis: Insular, 2012, p. 219-241.

_____. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

NODDINGS, Nel. **Peace education**: how we come to love and hate war. New York: Cambridge University Press, 2012.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado**: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. Brasília: Editora UnB: Finatec, 2007.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a Questão da Cultura de Massa**. São Paulo: ANPOSC, 1985.

PANIAGO, Paulo. **Um retrato interior**. O gênero perfil nas revistas *The New Yorker* e *Realidade*. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, orient. L. Gonzaga Motta; M. J. Cavalcanti-Cunha, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al (Orgs.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 15-35.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

PERES, Andrea. **Campos de estupro**: as mulheres e a Guerra da Bósnia. In: Cadernos Pagu n°. 27. Campinas: Julho/Dezembro, 2011.

RIBEIRO, José Hamilton. **O gosto da guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RIPLEY, Tim. **Air war Bosnia**: UN and NATO airpower. UK: Airlife Publishing Ltd., 1996.

SACCO, Joe. **Área de segurança Gorazde: a Guerra da Bósnia Oriental 1992-1995**. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo: Conrad, 2005b.

_____. **War's End: Profiles from Bosnia 1995-96**. Canada: Drawn & Quarterly, 2005c.

_____. **Derrotista**. São Paulo: Conrad, 2006.

_____. **Safe area Gorazde: the special edition**. Seattle: Fantagraphics Books, 2011.

_____. **Palestina: edição especial**. São Paulo: Conrad, 2011b.

_____. **Journalism**. New York: Metropolitan Books, 2012.

SANTIAGO, Santiago. **Nas malhas das letras: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEIERSTAD, Asne. **De costas para o mundo: retratos da Sérvia**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SCHUDSON, Michael. **Descobrimo a Notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SHRADER, Charles. **The muslim-croat civil war in Central Bosnia: a military story 1992-1994**. USA: Texas A&M University Press, 2003.

SILVA, Fabio Luiz. **O quadro nos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010.

SILVA, Rosângela de Jesus. Ângelo Agostini: crítica de arte, política e cultura no Brasil do Segundo Reinado. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Nº 6/Dezembro de 2006, p. 107-122.

SINGER, Marc. Views from nowhere: journalistic detachment in Palestine. In: WORDEN, Daniel (Org.). **The comics of Joe Sacco: journalism in a visual world**. USA: University Press of Mississippi, 2015.

SODRÉ, Muniz. **A Narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

THEIS, Wolfgang. O patriotismo e o nacionalismo do migrante. In: **Primus Vitam: revista de ciências e humanidades**. Nº4 – 1º semestre de 2012.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. **A Mídia e a Modernidade: Uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, eorias e estórias**. Lisboa: Veja, 1993.

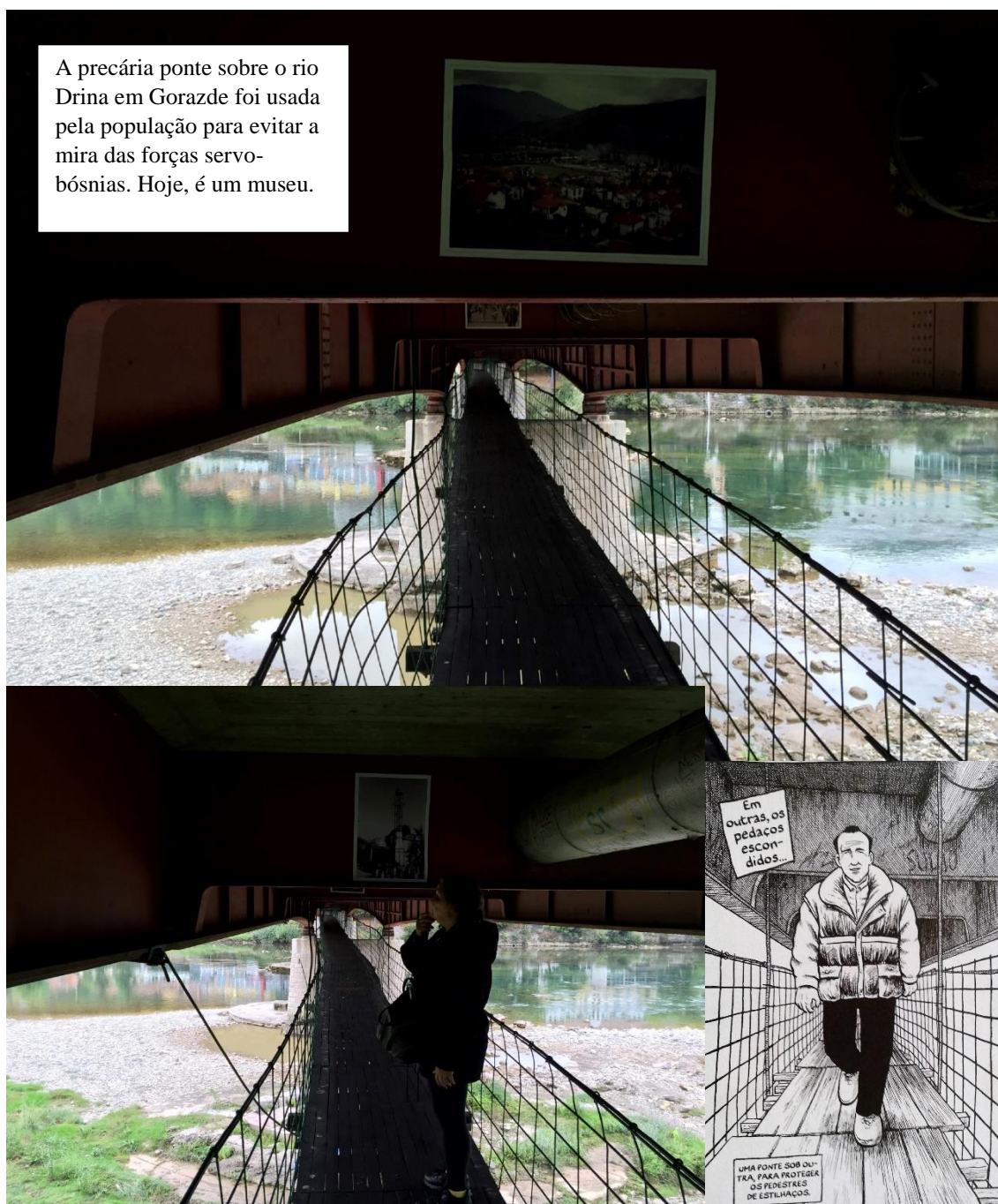
VANDERBEKE, Dirk. In the art of the beholder: comics as political journalism. In: BERNINGER, Mark; ECKE, Jochen; HABERKORN, Gideon (Orgs.). **Comics as a nexus of cultures: essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives**. North Carolina: McFarland, 2010.

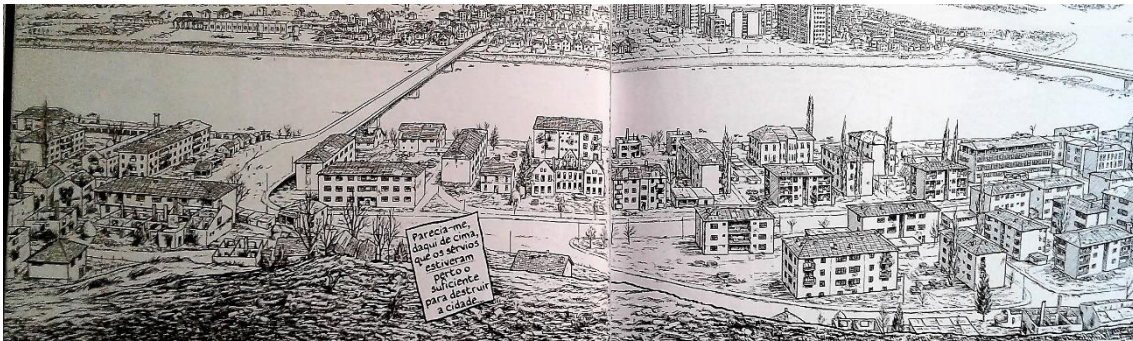
WILLER, Claudio. **Geração beat**. Porto Alegre: L&MP, 2009.

WILLIAMS, Kristian. **The case for comics journalism**. In: CJR – Columbia Journalism Review. Março/abril, 2005.

ANEXO

As fotografias abaixo são do arquivo pessoal de Maria Jandyrá Cavalcanti Cunha, tiradas durante viagem à Sarajevo e à Gorazde, na Bósnia, em outubro de 2015. São 20 anos que separam as visitas de Joe Sacco e de Maria Jandyrá. Mesmo depois de duas décadas, as duas cidades ainda guardam em suas construções a memória da guerra. Também repare no primor no método de Joe Sacco em unir a acuracidade jornalística à imagem: é possível reconhecer muitos dos locais retratados por ele 20 anos antes.





Visão que as forças de ataque servo-bósnias tinham de Gorazde. Abaixo, as armas usadas para atirar na população.





Na parte de trás, o campo da família ia até as margens do rio Drina...

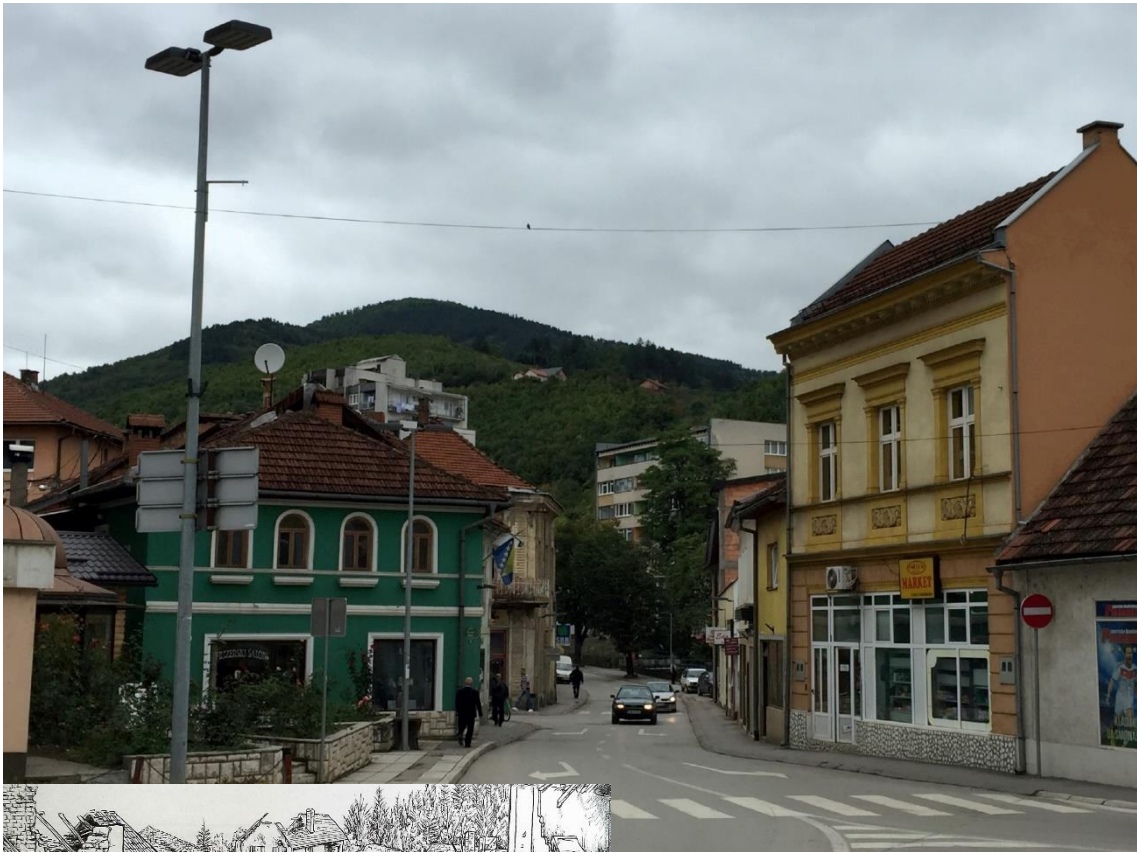


Os sérvios agora controlavam a margem oposta do rio e podiam ver claramente qualquer um que caminhasse por aquele campo.

MANUEL FERRE CONTRA A PAZ PERMANENTE

Antes do cessar-fogo, Edin disse, quando os atradores ainda desapareavam, a família cuidava dos animais e do pomar à noite ou durante as brumas da manhã.

Os bairros de Gorazde mais afastados do centro da cidade são formados por pequenas chácaras, como era a propriedade dos pais de Edin Culov.

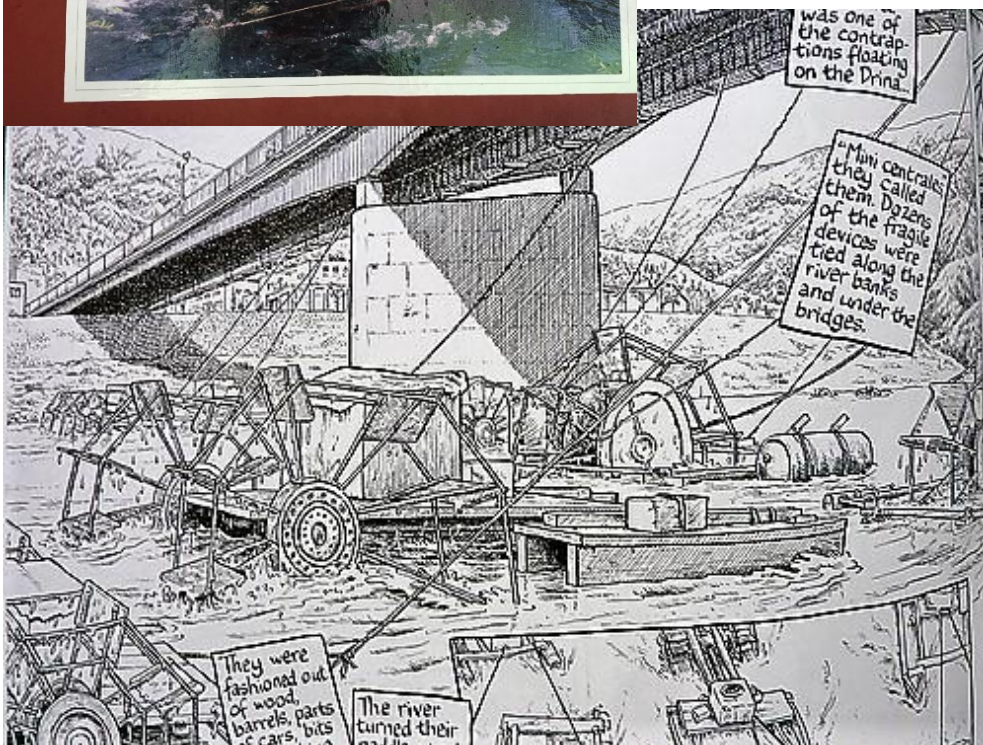


Gorazde foi reconstruída, mas ainda é possível ver nas paredes as cicatrizes da guerra.





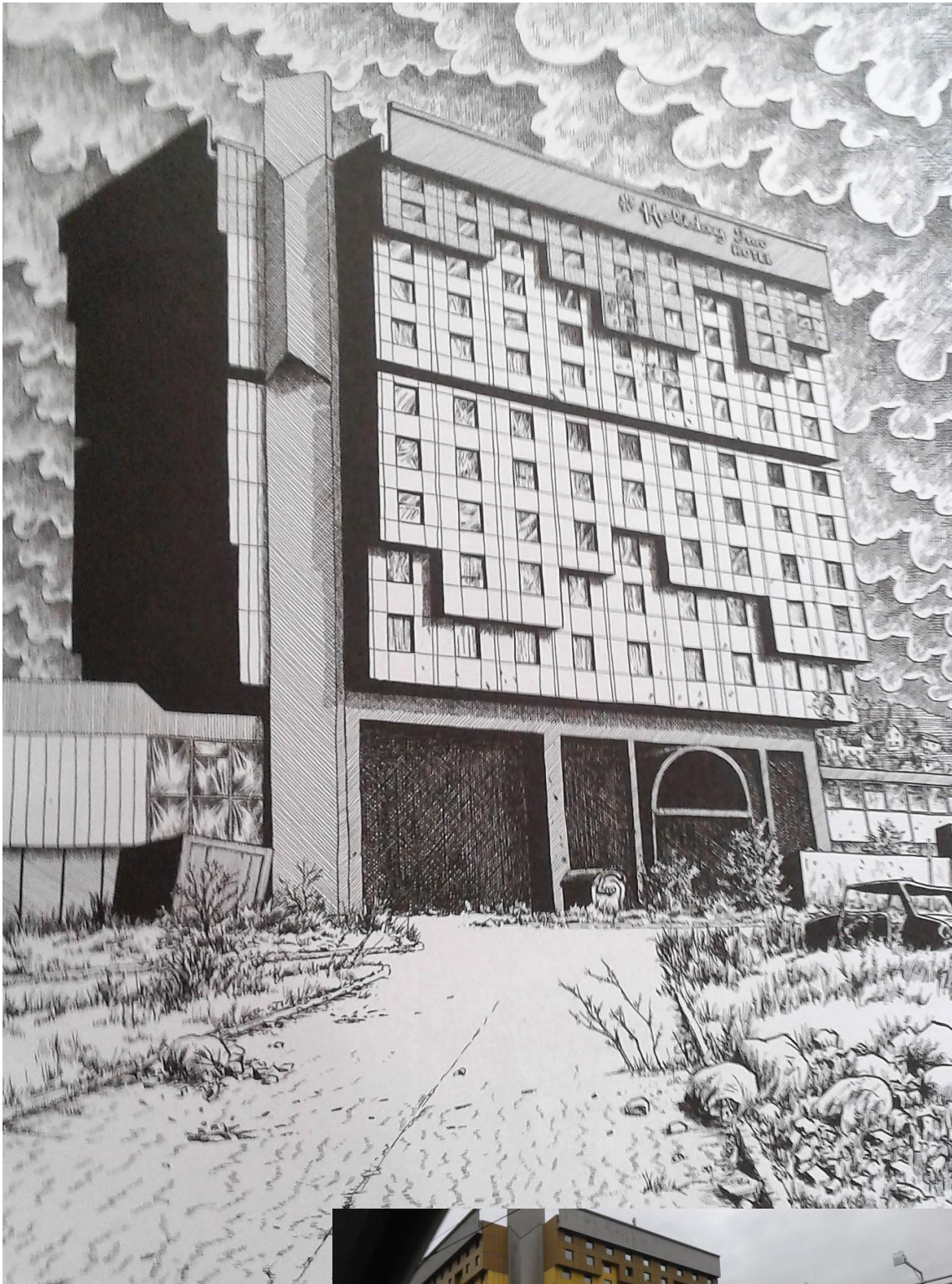
A população (Edin, inclusive) construía micro usinas de energia e as prendia na ponte sobre o Drina.





O rio Drina, que corta a região onde fica Gorazde, também dá nome a marca de cigarros. Drina, o cigarro, era distribuído a população de Gorazde como forma de pagamento.





A Guerra da Bósnia começou em frente ao Holiday Inn. Joe Sacco se hospedou no local quando chegou a Sarajevo.





Muitos dos prédios em Sarajevo continuam a apresentar os sinais da destruição da guerra.

