



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

MIRELA GONÇALVES PORTUGAL

**A REPORTAGEM EM QUADRINHOS:
UMA ANÁLISE DE *PALESTINA*, DE JOE SACCO**

Salvador
2010.1

MIRELA GONÇALVES PORTUGAL

**A REPORTAGEM EM QUADRINHOS:
UMA ANÁLISE DE *PALESTINA*, DE JOE SACCO**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Profa. Dra. Malu Fontes

Salvador
2010.1

*Para minha avó Helena,
saudades e amor desmedidos.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Malu Fontes, pela atenciosa e imprescindível orientação, e pelo exemplo de paixão inflamada pelo jornalismo.

À professora Nadja Miranda e ao mestre Chico Castro Junior por terem gentilmente aceitado participar da banca examinadora.

Aos meus pais, pelo incentivo, desde o começo.

A Éder, colo, apoio e inspiração fundamental em dias de jornada tripla.

À Carla Bittencourt e Olenka Machado, com as quais aprendi a amar o meu ofício.

A todos os criadores que me fizeram ter frio na barriga com suas obras: escritores, jornalistas, cineastas, ou misturas de tudo isso.

Aos universos paralelos.

Não se engane, em qualquer lugar que você vá, não só em gibis da Marvel, existem universos paralelos.

Joe Sacco

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e compreender como as ferramentas gráfico-verbais das HQs e os modos de confecção da reportagem se comportam quando aplicados em reportagens em quadrinhos. O estudo é feito a partir da análise da obra *Palestina* (1993), do autor americano Joe Sacco. Partindo da necessidade de compreender a confecção dos quadrinhos, foram consideradas as ideias dos autores Scott McCloud e Didier Quella-Guyot, pioneiros na organização teórica da gramática das HQs. A partir da comparação com os elementos de confecção da reportagem, a peça de jornalismo em quadrinho é considerada um novo formato do jornalismo, mas mantendo-se como dispositivo noticioso assim como os textos tradicionais. Para melhor entender como se dá essa criação, será conhecido o contexto do surgimento do jornalismo em quadrinho, a partir da apropriação do real pelas HQs e das tensões entre fato e ficção no jornalismo. Em seguida, esses elementos foram confrontados na série de reportagens compiladas no livro *Palestina*.

Palavras-chave: Reportagem, Quadrinhos, Jornalismo em Quadrinhos, Joe Sacco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ENQUADRANDO QUADRINHOS	17
1.1 Quadrinhos: uma breve retrospectiva	17
1.2 Desenhando quadrinhos: ferramentas e usos	22
1.3 A palavra no quadrinho	25
2 A REPORTAGEM.....	27
2.1 A construção da reportagem	29
2.2 A reportagem no jornalismo em quadrinhos	33
2.3 A referência para o fenômeno: Joe Sacco	38
3 PALESTINA – UMA ANÁLISE.....	40
3.1 Ramallah.....	44
3.2 Pressão moderada	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53
ANEXOS	54
ANEXO A – À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman.....	55
ANEXO B – Primeira página de Ramallah	56
ANEXO C – Página três de Ramallah.....	57
ANEXO D – Página sete de Ramallah	58
ANEXO E – Página um de Pressão Moderada – parte 2.....	59
ANEXO F – Página três de Pressão Moderada - parte 2.....	60
ANEXO G – Página sete de Pressão Moderada - parte 2.....	61
ANEXO H – Página doze de Pressão Moderada - parte 2	62

INTRODUÇÃO

O futuro do jornalismo é assunto recorrente num contexto de transformações dos fazeres da notícia. Repetidas vezes, o texto jornalístico foi desafiado e modificado pelo surgimento de novos meios, como o rádio, a televisão, e agora a internet, o multimídia e o *mobile* (dispositivos móveis, como celulares e *tablets*¹). Nessa perspectiva, um fenômeno chama atenção por dar notável destaque ao jornalismo na sua forma mais tradicional, aquela que requer papel e tinta: as reportagens em quadrinhos. Tais expressões jornalísticas, seja em livros ou páginas de jornal e revistas, conquistam cada vez maior destaque e repercussão.

Este trabalho busca identificar os métodos de construção da reportagem no jornalismo em quadrinhos, ou mais especificamente, como as ferramentas de criação dos quadrinhos e os modos de confecção da reportagem se comportam quando aplicados em conjunto. O interesse no processo de realização da reportagem em quadrinho surgiu a partir da minha própria trajetória pessoal e profissional. No campo pessoal pela admiração pelo autor Joe Sacco, repórter há muito conhecido e admirado. Na profissional, pelo meu período de estágio em jornalismo, durante o qual experimentei por duas vezes a confecção de uma reportagem em quadrinho; a primeira, no formato tradicional da HQ² de origem norte-americana, outra em mangá³. Pareceu-me faltar apenas o estudo acadêmico do fenômeno, que ainda é recente e carente de mergulhos teóricos. Do lado da prática, o jornalismo em quadrinhos é ainda novo e visto com alguma desconfiança no meio; nunca com indiferença.

Se do lado do jornalismo, a reportagem em quadrinho parece direcionar os holofotes e louros novamente à dita agonizante mídia impressa, no que toca às HQs, debruçar-se sobre elas hoje é encontrá-las numa posição de nobreza quase inimaginável para os primeiros criadores, acostumados a ouvir que seus trabalhos eram coisas "para criança". Alçadas informalmente ao status de nona arte⁴, essas publicações são prestigiadas hoje por premiações específicas, e

¹ *Tablets* são computadores ultraportáteis, geralmente com funcionalidade reduzida à leitura de conteúdo textual, como livros e revistas. Um exemplo recente é o iPad, tablet da empresa de tecnologia Apple lançado este ano.

² Sigla para História em Quadrinhos. Será adotada neste trabalho como sinônimo da expressão da qual se origina, no singular e no plural.

³ Os quadrinhos japoneses são conhecidos como mangás e formam uma das correntes estilísticas mais influentes da área, junto com a europeia e a americana. Assim como a língua original, as revistas são lidas de trás para a frente e da direita para a esquerda.

⁴ Ricciotto Canudo publicou em 1923 o Manifesto das Sete Artes, adotado desde então para se referir a essas formas de expressão. Pela ordem, as sete artes definidas são Música, Dança/Coreografia, Pintura, Escultura,

alguns títulos chegaram a ser laureados em competições de cunho literário. Exemplos significativos podem ser listados: a história em quadrinho japonesa *Domu*, de Katsuhiro Otomo (*Domu*, 1983), que venceu o Science Fiction Grand Prix no ano de seu lançamento, a inglesa *Jimmy Corrigan*, de Chris Ware (*Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, 2000), que venceu em 2001 o prêmio Manchester Guardian First Novel, além do destacável Pulitzer especial de Maus, de Art Spiegelman (*Maus: A Survivor's Tale*, 1991) em 1992. Essa reverência da literatura aos quadrinhos veio também para o Brasil, onde a editora Companhia das Letras lançou um selo especial para HQs em 2008, o *Quadrinhos na Cia*. Através do selo, chegaram às livrarias nacionais autores de peso das HQs, como Will Eisner⁵, Art Spiegelman⁶, Marjane Satrapi⁷ e Craig Thompson⁸.

Esse enobrecimento das HQs coincide temporalmente com a disseminação das reportagens em quadrinhos no país. Nesta monografia, discutiremos o surgimento da prática e de que modo ela se articula, a partir da obra daquele a quem é atribuída a gênese do formato - o jornalista anglo-maltês Joe Sacco, autor de sete livros no gênero. Aqui analisaremos sua primeira obra, *Palestina* (*Palestine*, 1993), escolhida pela amplitude e qualidade do trabalho e pelo rompimento que representou no mercado editorial após seu lançamento: o livro ganharia, no mesmo ano de sua publicação, o prêmio literário *American Book Award*, além de ganhar destaque em todo o mundo estimulando as discussões sobre o jornalismo em quadrinhos. Sacco especializou-se em conflitos internacionais e lançou, mais tarde, outras obras também marcantes, mas *Palestina*, por ser a primeira, teve maior destaque.

Na análise do trabalho de Sacco, a metodologia escolhida trará um panorama sobre as discussões acerca dos modos de produção da reportagem no jornalismo, principalmente a partir dos estudos de Nilson Lage e Edvaldo Pereira Lima. Em relação ao universo teórico quadrinístico, é importante ressaltar que não é objetivo desta análise construir um estudo para além dos conceitos instrumentais dos quadrinhos: as ferramentas da criação e sua aplicação nas histórias, afastando-se assim de interpretações semióticas ou de fenômeno social. Apesar da proximidade dos campos do conhecimento de análise do discurso e de teoria das narrativas,

Teatro (representação), Literatura e Cinema. A oitava posteriormente adicionada foi a Fotografia. Os quadrinhos são comumente descritos como a nona arte.

⁵ Autor americano, criou as histórias do herói *Spirit*

⁶ Filho de sobreviventes de um campo de concentração, contou a história da família na HQ autobiográfica *Maus*

⁷ Autora iraniana radicada na França, contou em diversas obras em quadrinhos a história do Irã e de como vive sua família sob o governo fundamentalista islâmico.

⁸ Autor americano da premiada *graphic novel* autobiográfica *Retalhos*

este trabalho optou pelo tratamento dado a teoria dos quadrinhos pelos autores Scott McCloud e Didier Quella-Guyot, que dissecam os mecanismos da produção de HQs enquanto finalidade, sem emprestar-lhes conceitos de outras áreas do conhecimento.

Acreditamos que a compreensão dos elementos de construção dos quadrinhos e como eles figuram nas reportagens onde são matéria prima são um primeiro contato importante para compreensão do fenômeno e posteriores desdobramentos de pesquisa.

1 ENQUADRANDO QUADRINHOS

Gibis fazem parte das primeiras leituras de crianças há décadas, com suas histórias divertidas e coloridas convidando a mundos fantásticos. Na adolescência, com maior contato e intimidade com o mundo dos quadrinhos, não demoramos a descobrir as grandes e complexas sagas onde se envolvem heróis; criamos o hábito de ler tirinhas que unem humor à crítica social (quem é o mesmo após a leitura das criações de Henfil?) até que finalmente vemos histórias tão realistas que parecem verdade. E às vezes o são.

O mundo dos quadrinhos é múltiplo e cheio de faces, e o conceito que o define deve incluir essas nuances. Entre os pesquisadores do tema, convencionou-se chamar os quadrinhos de "arte sequencial", classificação sem restrições de temática e estilo. Em nosso trabalho, o conceito de quadrinho escolhido, dado a amplitude e detalhamento, é o de Scott McCloud (1993). Para o autor, quadrinhos (*comics*, no original em inglês) são "imagens pictóricas e outras justapostas destinadas a transmitir informações E/OU provocar uma resposta no espectador" (MCLOUD, 1993, p. 9). Pictórico é tudo aquilo relativo à pintura. O "outras" usado na definição se refere às letras das palavras, imagens não-pictóricas. Antes de detalharmos as disposições dessas imagens e palavras, cabe compreender como se deu a evolução e o amadurecimento dos quadrinhos ao longo dos anos.

1.1 Quadrinhos: uma breve retrospectiva

O uso de imagens em sequência para contar uma história pode ser observado desde os primeiros tempos da humanidade. Para alguns estudiosos, a mesma essência das HQs já pode ser apontada nos desenhos rupestres da pré-história, nos papiros e murais egípcios ou nas tapeçarias medievais; para outros, a gênese dos quadrinhos enquanto fenômeno específico só se deu a partir de sua transformação em meio de comunicação de massa, durante o século XX.

A origem das histórias em quadrinhos é controversa. Alguns atribuem o surgimento do formato do quadrinho moderno à obra de Ângelo Agostini (1843-1810), que apesar de ser italiano, teve larga produção aqui mesmo, no Brasil. O ilustrador e caricaturista publicou sua primeira história com personagem fixa no jornal carioca *Vida Fluminense*, iniciando em janeiro de 1869. Intitulada *As aventuras de Nhô Quim, ou impressões de uma viagem à corte*,

narra as experiências de um caipira perdido na cidade grande. Agostini destaca-se no uso de recursos metalingüísticos ou de enquadramentos inovadores para a época, como uma sucessão de vários quadrinhos utilizando um mesmo cenário de fundo, técnica explorada por outras histórias em quadrinhos apenas muito tempo depois. *Nhô Quim* foi publicado até 1872, vários anos antes do que se convencionou, para a maioria dos pesquisadores, ser o marco zero da HQ moderna: obra do americano Richard Outcalt, que em 1896 revolucionou as representações gráficas sequenciais com a inauguração do uso do balão em suas histórias com o personagem *The Yellow Kid*. Spiegelman (2004) ressalta o uso de quadros delimitados por quatro lados, balões e personagens, sendo que os dois primeiros não eram utilizados em *Nhô Quim*.

Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst, titãs do jornalismo moderno, criavam as tiras de quadrinhos de jornal como subproduto de uma feroz guerra de tiragem (que conduziu à guerra real, em torno do possível afundamento acidental de um navio americano em Cuba). O relato distorcido que fizeram da guerra hispano-americana - primeira aventura colonialista americana - teria deixado a Fox News orgulhosa. Esse sensacionalismo foi alcunhado "Jornalismo Amarelo" e seu símbolo era o Yellow Kid, moleque de rua cujas falas apareciam no camisolão amarelo-vivo. Ele saiu no primeiro suplemento de quadrinhos dos EUA, lançado por Pulitzer em 1893. (SPIEGELMAN, 2004, p.24)

Nesse período, acelerou-se a difusão das histórias em quadrinhos nos outros jornais da época, na mesma lógica de competição que levou à popularização dos folhetins. De fato, a função de entretenimento deu às histórias um cunho humorístico até meados do século XX. A maior exceção é a vanguardista e primorosa obra surrealista *Little Nemo in Slumberland* (na tradução: Pequeno Nemo na Terra dos Sonhos), publicada pela primeira vez em 1905 no jornal *New York*, na qual o autor Winsor McCay explorou o território da psicodelia. A década seguinte continuou no domínio do humor de apelo infanto-juvenil, com a criação de *Mickey Mouse* de Walt Disney (1928), *Popeye* de Elzie C. Segar (1928) e *Tintim* de Hergé (1929).

Um pouco mais tarde, os quadrinhos passariam pela sua primeira revolução. Chegava a Aventura. O gênero foi durante muito tempo mola-mestra do da indústria de HQ e acabou ajudando a plasmar o vocabulário visual dos quadrinhos no público de massa. Em seu retrospecto da história das HQs, Didier Quella-Guyot (1994) destaca que os anos 20 e 30 viram nascer a aventura sob todas as suas formas: ficção científica, fantástica, expedições exóticas, histórias policiais. *Dick Tracy*, detetive incansável contra o crime, foi criado por Chester Gould em 1931. Os anos seguintes trouxeram *Mandrake* (1934), e o primeiro herói mascarado, *O Fantasma* (1936), ambos de Lee Falk; também surgiu na época *Flash Gordon*,

em 1933. Em 1938, foi ano do aparecimento do *Superman*, e em, 1939, do *Batman*. A gênese e estabelecimento dos super-heróis, simultânea ao enfraquecimento da nação americana pós Grande Depressão, ficou conhecido como "A Era de Ouro dos quadrinhos".⁹

Foi missão dos heróis retirar as histórias em quadrinhos das páginas do jornal e lhes dar páginas próprias. O formato mais comum era o de revistas seriadas, os *comic books*, que se caracterizam por trazer uma única história de aproximadamente 22 páginas, cujos personagens e trama são repetidos nos próximos números.

Foi o período de crescimento exponencial no consumo de quadrinhos. Um episódio famoso correspondente à época é a cruzada anti-HQs, com a criação do *The Comics Code Authority* (CCA) em 1954, como órgão regulador (ou censor) do conteúdo das HQs nos Estados Unidos, pertencente às grandes editoras de quadrinhos que formavam o *Comics Magazine Association of America* (CMAA). O CCA publicou no ano de sua criação o *American Comics Code*, que proibia conteúdo excessivamente "sensual" ou "violento". Mídia, políticos e clero atribuíam aos gibis a delinquência juvenil da América. Outro documento que marcou época foi o artigo "*Horror in the Nursery*", do psicólogo Fredrick Werthan (MCCLLOUD, 1993, p.40). No artigo, ele propagava que as HQs eram perniciosas e nocivas à formação do caráter das crianças. Posteriormente Werthan escreveu o livro *Sedução dos Inocentes* (1954), também contra os quadrinhos.

Enquanto isso, na Europa, um estilo diferente de produção se desenvolvia, marcado pelo relacionamento mais orgânico e menos industrial com a criação, o que resultou num estilo muito próprio (QUELLA-GUYOT, 1994, p.31). As histórias tinham de um semestre a um ano para serem narradas por completo, saindo a conta-gotas em duas a quatro páginas semanais em revistas como *Le journal de Tintin*¹⁰ e *Spirou*¹¹, e posteriormente reunidas em edições especiais de 48 a 64 páginas. Quella-Guyot explica que o estilo dos europeus ficou conhecido como *linha clara*, cujo maior representante é Hergé, criador de *Tintin*. O estilo tem como marca forte a sobriedade e nitidez nos traços, reproduzidos sem hachuras, sombras ou dégradés.

⁹ O período é oficialmente considerado entre 1938 e meados dos anos 50

¹⁰ Semanal belga de 1946

¹¹ Quinzenal franco-belga de 1943

Do outro lado do oceano, uma mudança discreta, porém reiterada, aconteceu nos *comics*. Aos poucos, os quadrinhos americanos foram adotando doses de realismo nos enredos. Um exemplo foi o uso do quadrinho como propaganda ideológica (SPIEGELMAN, 2004, p. 13), com a criação de personagens nacionalistas estilo *Capitão América*, criado por Joe Simon e Jack Kirby em 1941, ou *Namor, O Príncipe Submarino*, criado por Bill Everett em 1939, cujo maior inimigo era um extremamente soviético Paul Destino.

Foi a contracultura a responsável pela outra grande revolução nos quadrinhos, nos anos 60 e 70: foi o surgimento dos quadrinhos *underground*, histórias que investiram na aproximação da realidade, no lugar do escapismo ficcional comum até então. Saem os heróis e a inocência para o início do desempenho dos quadrinhos como cronistas da realidade e dos problemas sociais. O homem comum alcança a condição de protagonista, seu caráter marginal, suas dificuldades, suas dúvidas existenciais, a contestação política e social, a revolução sexual e as drogas constituem a temática desta nova tendência das histórias em quadrinhos (BRAGA e PATATI apud Muanis, 2006). Segundo Felipe Muanis (2006):

A crítica social nos quadrinhos passa a ser, então, um espaço ocupado tradicionalmente pela contracultura. Ou seja: existe, cria seu discurso, mas se mantém à margem, periférica do sistema comercial de distribuição e aceitabilidade do grande público. Mas essa liberdade crítica, que sobrevive à duras penas, é um dos fatores que possibilita uma maturidade temática que vem se desenvolvendo, criando aceitabilidade e penetrando em mercados mais áridos, até os dias de hoje. (MUANIS, 2006, p.2)

Dentro desta segunda vertente, desenvolveu-se uma linha de quadrinhos autobiográficos, com histórias que traziam pequenos depoimentos e crônicas do cotidiano. O estilo pregava certa estética do enfrentamento (MUANIS, 2006, p.2), transformando as páginas em espaço de resistência oficial do *american way of life*. O principal representante do movimento *underground* nos quadrinhos foi Robert Crumb, que em 1968 criou a revista *Zap Comics*, reunindo os melhores quadrinistas deste novo modo de fazer quadrinhos: Jack Jackson, Clay Wilson, Robert Williams, Victor Moscoso e Rick Griffin. Os quadrinhos *underground* e seu papel de cronista da realidade foram o pontapé inicial para toda uma herança de quadrinhos de não-ficção. Sobre o quadrinho como relato, disse Spiegelman (2001):

Os quadrinhos são um meio de expressão bastante denso. Transmitem informações muito concentradas em relativamente poucas palavras e

imagens-código simples. Isso parece ser um modelo de como o cérebro formula pensamentos e lembranças. Pensamos na forma de desenhos. Os quadrinhos tem demonstrado com freqüência como servem bem para contar histórias de aventuras cheias de ação ou humor, mas a pequena escala de imagens e o caráter direto desse meio, que tem algo a ver com a escrita à mão, permitem aos quadrinhos um tipo de intimidade que também os torna surpreendentemente adequados para autobiografia.(SPIEGELMAN, 2001, p 6 e 7).

Toda essa efervescência deu novo status de seriedade aos quadrinhos, ecoando até o território da indústria anglo-americana, vide “adultização” das histórias de Frank Miller, em *Demolidor: o homem sem medo (Daredevil: The Man Without Fear, 1993)* e *Batman: O Cavaleiro das Trevas (Batman: The Dark Knight Returns, 1986)*. Destacou-se também o trabalho de Allan Moore, em *V de Vingança (V for Vendetta, 1982-1983)* e *Watchmen (Watchmen, 1986-1987)*, com suas tramas maduras e complexas. *Watchmen*, considerada pela crítica a melhor história em quadrinhos já feita, é uma fábula apocalíptica cheia de mensagens encriptadas, estética pop e citações eruditas. Nessa época surgiram também as primeiras *Graphic Novels* (na tradução: romances gráficos), com histórias densas e personagens profundos trazidos em uma só edição especial ou poucos volumes - por isso o batismo remetendo à literatura ou *novels*.

Enquanto isso, no campo da autoria, foi também nos anos 80 que os autores passaram a ter maior independência de criação em suas histórias, criando títulos e guardando os direitos autorais dos personagens para si – vários criadores de histórias famosas morreram em pobreza por perder os direitos do seu trabalho para as editoras. Um caso emblemático de mudança de comportamento foi o Steve Gerber, que entrou na justiça contra a Marvel Comics em 1981 pelos direitos de seu *Howard the Duck*.

A explosão de quadrinhos independentes e alternativos nos anos 90 foi acompanhada pelo enobrecimento da indústria, com cada vez mais títulos premiados em competições literárias ou bem resenhados em veículos de renome. *Graphic novels* como *The Sandman*, do americano Neil Gaiman, ascenderam ao nobre mundo das livrarias - as mais cultuadas chegam a sair com capa dura. Essas edições especiais encadernadas costumam receber mais atenção e talvez mais respeito - por parte do público e da mídia, refletindo a materialidade do livro, num fenômeno parecido que ocorre com as revistas, dotadas de periodicidade diferente e formato especial em relação aos jornais.

1.2 Desenhando quadrinhos: ferramentas e usos

Segundo McCloud (1987), os quadrinhos são uma mídia de fragmentos. “Um pouco de texto ali, uma imagem solta aqui - mas quando dão certo, os leitores recompõem esses fragmentos e experimentam a história como um todo contínuo”. O autor define a unidade básica da construção dos quadrinhos como o quadro ou vinheta, que a partir da sua disposição sequencial, dá ao leitor a informação necessária para a compreensão da história. O quadro pode vir definido por um contorno ou sarjeta, havendo também a variedade dos quadros sem bordas ou "sangrados", que ultrapassam as margens das páginas e dão diferentes ideias de dimensão.

Mesmo sendo reconhecido como a unidade mínima de construção, o quadro tem infinitas possibilidades de tamanho, forma e estilo. Mas o elemento mais representativo que cria para a leitura das HQs é, na verdade, aquilo que não vem representado - ao mesmo tempo em que congela uma ação, os espaços em branco entre quadros remetem a acontecimentos que são ativamente recriados pelo leitor. Quella-Guyot (1994, p.44), a respeito dos espaços fora da sarjeta, afirma: “O que é mostrado permite imaginar o que não é. A arte da ruptura, da descontinuidade, consiste sobretudo em fazer crer que há continuidade, com a concordância e a participação do leitor”.

Dentro do quadro, imagens e palavras dividem espaço de maneira variada. A depender do estilo do autor, elas podem seguir caminhos opostos ou se fundirem numa só, caso das onomatopéias. As palavras se inserem nas HQs através dos balões, apelidados por Eisner (2001, p.26) de "recursos extremos", que tentam captar um elemento etéreo: o som. Aos balões e seu encadeamento dentro de cada quadro cabe também a tarefa de medição de tempo.

Com o uso do balão tornado em regra ao longo do tempo, seu contorno passou a ganhar uma função maior que a simples moldura de fala. Assim nasceram o balão de pensamento, de cochicho, de grito, e outras referências à intensidade da fala ou sua ausência. Dentro do balão, a maneira como as letras são mostradas chama-se letreiramento (QUELLA-GYOT, 1994, p.22). Ele pode ser mecânico, à mão ou acompanhado de algum conceito artístico. Seu estilo, assim como os balões, está diretamente ligado as emoções que estão sendo transmitidas.

A decisão sobre aquilo que está presente e aquilo que ficará de fora em quadro pode vir em momentos diversos da criação: alguns autores preferem começar pelo roteiro (texto verbal com descrições das situações futuras, as falas nos balões e o enredo de cada história), outros preferem iniciar com esboços quadro-a-quadro. Todas as etapas terminam na arte-final, que detalha e finaliza as imagens nas páginas, incluindo cor, caso seja a intenção.

Para McCloud (1997), as escolhas na produção de uma HQ são guiadas pela busca ou aversão do ponto ótimo de clareza e comunicação. Este controle se dá pela definição de ritmo, elipses e enquadramentos. "As histórias em quadrinhos exigem um constante fluxo de escolhas em relação a imagem, ritmo, diálogos, composição, gesticulação e uma série de outras coisas" (MCCLLOUD, 1997, p. 9). Essas etapas de concepção da obra foram divididas pelo autor em cinco tipos básicos: a) a escolha do momento, b) a escolha do enquadramento, c) a escolha das imagens, d) a escolha das palavras e e) escolha do fluxo. Detalharemos aqui cada uma delas.

A escolha do momento define as etapas da ação que serão representadas em cada quadro e as que se tornarão elipse gráfica, recriadas apenas na imaginação do leitor. A depender da finalidade, diz McCloud, certas transições entre vinhetas funcionam melhor do que outras. O critério para as escolhas está na intenção do autor de minimizar o número de quadrinhos em prol da eficiência ou adicioná-los para dar ênfase. McCloud (1997) definiu seis tipos de transição:

A transição quadro a quadro se dá em seis variedades, que incluem: transição momento a momento (uma única ação retratada numa série de momentos); ação a ação (uma mesma pessoa ou objeto em várias ações); sujeito a sujeito (uma série de sujeitos alternando numa mesma cena); cena a cena (transição entre distâncias significativas de tempo ou espaço); aspecto a aspecto (transição a um outro aspecto de um lugar, reforço de ideia ou estado de espírito) e *non sequitur* (uma série de imagens ou palavras aparentemente não relacionadas e absurdas. (MCCLLOUD, 1997, p. 15)

Uma vez definido o que representar, o ângulo e profundidade de como as imagens aparecem no enquadramento será responsável pela criação do senso de espaço e posição nos leitores. Quella-Guyot (1994) dá aos enquadramentos a mesma nomenclatura da terminologia audiovisual, definida em razão de uma escala de planos: plano panorâmico, representa espaços de amplas dimensões, em geral, nesses planos as personagens não aparecem ou

quando aparecem encontram-se em tamanho extremamente reduzido, não permitindo, assim, a revelação de suas identidades; plano geral, também usado para retratar grandes espaços, porém com dimensões menores que as dos espaços representados pelo plano panorâmico. As personagens, caso estejam representadas no quadro, podem ser vistas, mas não dominam a composição. Esses dois planos privilegiam a descrição do espaço, são freqüentemente utilizados para a representação de estados.

Já outros planos privilegiam a encenação de uma ação e são, em geral, utilizados na representação de passagens. O plano médio aborda personagens e/ou objetos em seu contexto imediato. O foco deixa de ser o espaço para se voltar às personagens e/ou os objetos representados. No plano americano o interesse se concentra na personagem, representada da metade das coxas até a cabeça, e é comum a não representação do contexto em que a personagem se insere. O plano fechado concentra-se na representação da face da personagem, permitindo a exploração de diversas expressões de rosto, também, em geral sem nenhum cenário representado. O close é um plano extremamente fechado, dedicado à representação de pequenas partes das personagens ou dos objetos, isolando certos detalhes.

Continuando a classificação de McCloud (1997), a outra opção de composição se dá através da escolha das imagens, que se confunde essencialmente com o cerne da comunicação em quadrinhos. As imagens servem à leitura por evocar clara e rapidamente a aparência de personagens, objetos, ambientes e símbolos e têm tanta variação quanto são possíveis os recursos artísticos e gráficos. De acordo com as estratégias durante a criação, os traços podem ser aproximar mais da realidade do mundo natural, nos chamados quadrinhos de realismo, que prezam pela semelhança, especificidade e expressão da linguagem corporal dos personagens. Outra opção é prezar por traços genéricos, que remetem mais universalmente ao mundo real, estratégia comum, por exemplo, nos cartuns. Qualquer uma das duas está sujeita ao uso de recursos estilísticos e expressionistas para realçar estados de espírito e emoções.

Em outro âmbito do momento da criação, McCloud (1997,) destaca a escolha das palavras como oportunidade de propagar ideias que complementam as imagens ou conceitos que não são capazes de serem reproduzidos graficamente, como o som - seja a voz humana ou as onomatopéias, por exemplo. Deteremos-nos na importância das palavras na HQ mais à frente, dada sua relevância para essa pesquisa. Finalizando o processo está a escolha do fluxo (arranjo dos quadrinhos em uma página ou tela e o arranjo dos elementos entre quadrinhos),

guiando os leitores entre quadrinhos e criando uma experiência de leitura transparente e intuitiva. A importância do fluxo aparece também em Quella-Guyot (1994), que chama o processo de disposição dos quadros de "*mise en page*", uma vez que a composição da página como um todo prevalece sobre a sucessão linear de quadros. "À relação que um quadro estabelece com os outros que imediatamente o antecede e o sucede, soma-se a relação que os quadros de uma página estabelecem uns com os outros para construir um todo (QUELLA-GUYOT, 1994,p. 19).

1.3 A palavra no quadrinho

É possível criar histórias em quadrinhos sem palavras, mas o poder delas associadas às imagens é uma situação em que o resultado da soma é maior que o dobro. O quadrinho exige do leitor o poder de interpretação visual e verbal, com um resultado que une as regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpostas (EISNER, 2000, p. 7).

As duas, unidas, ampliam o universo criativo e fazem dos quadrinhos um meio de possibilidades infinitas. Segundo McCloud (1997): "As palavras desempenharam um papel na evolução gráfica dos quadrinhos, e por meio de sua origem - os balões de fala, as legendas e os efeitos sonoros - criam uma riqueza de recursos gráficos exclusivos, muitos deles sendo utilizados em outros meios". Também sobre isso escreveu Didier Quella-Guyot (1994):

O texto tem por missão, sobretudo, indicar aquilo que a imagem não mostra, acrescentando elementos temporais e espaciais à compreensão, de modo que a narrativa possa manter o seu fio sem dificuldades. Recitativos e diálogos asseguram esse princípio da transição que permite que as vinhetas se unam entre si, progressiva ou regressivamente. (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 22)

No desenrolar da história, imagens e palavras trabalham de maneiras muito variadas. Segundo McCloud (1997), ambas podem contribuir para o sentido, de forma complementar, ou acrescentar maior ou menor informação. McCloud define seis categorias diferentes de combinações entre palavras e imagens:

Na *específica da palavra*, as palavras contam tudo que você precisa saber, enquanto a imagem ilustra aspectos da cena que está sendo descrita; na *específica da imagem*, as imagens proporcionam tudo que você precisa, enquanto as palavras acentuam aspectos da cena que está sendo exibida; a

específica da dupla, onde palavras e imagens transmitem aproximadamente a mesma mensagem; *interseccional*, onde palavras e imagens atuam juntas em algum sentido, além de fornecerem informações independentemente; *interdependente*, onde palavras e imagens se combinam para transmitir uma ideia que não transmitiriam caso estivessem sozinhas; *paralela*, com palavras e imagens seguindo trilhas aparentemente diversas, sem intersecção; e a *montagem*, com palavras e imagens combinadas num só pictograma. (MCCLLOUD, 2007, p. 130)

A opção pela específica da palavra facilita a compressão de grandes volumes de informação em poucas palavras, como nas passagens de tempo, dando à imagem total liberdade para definir aquilo que deseja mostrar, com a clareza que sua poética permitir. As sequências específicas da imagem podem inclusive funcionar sem palavras durante muito tempo, e têm a vantagem de, ao desobrigar as palavras das ações, podendo concentrá-las na descrição de sensações, por exemplo. A específica da dupla usa equilibradamente as duas vertentes e quase sempre gera uma redundância, cuja pobreza narrativa é melhor se evitada, salvo em cartazes informativos ou histórias infantis. As interseccionais são opções instintivas quase sempre, e mais comuns entre quadrinistas. Já as interdependentes têm a vantagem de manter o leitor completamente envolvido, exigindo que ele monte um sentido baseado em partes. As paralelas têm maior uso quando a intenção é economizar na transição cena a cena, criando uma textura densa e em camadas, mas também são comuns nos quadrinhos experimentais. Na montagem, a palavra é parte do desenho e transforma o cenário em elemento narrativo, por sua vez.

Em seu papel complementar na construção da história, as palavras encontram diversas maneiras de se inserir no quadrinho. O balão, janela básica para sua entrada, ganhou ao longo dos anos desenho mais ou menos discreto, com letras caixa alta ou caixa baixa, diferentes tamanhos e presença de letras de ênfase (negrito, itálico) para dar diferentes funções dramáticas. Criadores mais naturalistas, por exemplo, optam por um estilo mais sóbrio, sem ênfase e com letreiramento clássico, enquanto em obras experimentais os limites do balão de fala são variados, a serviço da obra. Nas onomatopéias desenhadas em letra, cada escolha de textura, cor e tamanho reflete volume, timbre ou associação gráfica com o som.

2 A REPORTAGEM

Apesar dos postos nobres que ocupam no jornalismo, o repórter e a reportagem não existiram ou eram irrelevantes durante os 200 anos iniciais dos mais de 400 da imprensa escrita. No começo, o paradigma do jornalismo era o discurso retórico, de base religiosa ou política. Era o chamado jornalismo publicista, do qual se esperava orientações e opinião política, com uma linguagem em algum ponto no meio do caminho entre a fala parlamentar, a análise erudita e o sermão religioso.

Por muitas décadas, o jornalista foi essencialmente um publicista, de quem se esperavam orientações e interpretação política. Os jornais publicavam, então, fatos de interesse comercial e político, como chegadas e partidas de navios, tempestades, atos de pirataria, de guerra ou revolução; mas isso era visto como atração secundária, já que o que importava mesmo era o artigo de fundo, geralmente, editorial, isto é, escrito pelo editor – homem que fazia o jornal praticamente sozinho (LAGE, 2003, p.10).

Em seus estudos, o autor destaca o papel dos desdobramentos da Revolução Industrial - o aumento da concorrência e a criação de uma sociedade de trabalhadores cada vez mais qualificados e letrados - na mudança do modelo de negócios dos jornais para renda de publicidade mais vendas em banca, em oposição ao antigo patrocínio de algum bem feitor. E para satisfazer este público cada vez maior, a solução encontrada se deu em principalmente três frentes: a popularização dos folhetins; a utilização de tirinhas e cartuns, e a preferência por textos mais voltados aos acontecimentos recentes, sobre a vida local e a realidade imediata ou, em extrema oposição, aos mundos distantes e exóticos.

Lage (2003) classifica o jornalismo dessa época de, de um lado, educador, e do outro, sensacionalista. A primeira definição se justifica pela mudança radical dos comportamentos sociais e relações humanas em torno dos ambientes urbanos, que substituíram as atividades do plantio e da rotina da servidão pelo ambiente fordista das fábricas e a convivência na multidão. “Era o jornalismo ensinava as essas pessoas o que ver, o que ler, como se vestir, como se portar - e mais, exhibia, numa vitina, os bons, e para escândalo geral, os maus hábitos dos ricos e poderosos” (LAGE, 2003, p.10).

A alcunha de sensacionalista se justifica pela suavização do texto e a valorização do furo, artifícios de atração para atingir, fidelizar e emocionar o público. Ainda segundo Lage (2003): “O modelo se inspirava na literatura novelesca: o sentimentalismo, para as moças; a aventura, para os jovens, o exótico e o incomum, para toda a gente. A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção, e se não fosse, deveria fazê-la ser”.

Do ponto de vista técnico, escritores de folhetins e jornalistas obrigaram-se a reformular a modalidade escrita da língua, aproximando-a dos usos orais ou cultivando figuras de estilo espetaculares, ora exagerando no sentimentalismo, ora incorporando a invenção léxica e gramatical das ruas. Descobriu-se a importância dos títulos, que são como anúncios dos textos, e dos furos, ou notícias em primeira mão. (LAGE, 2003, p.15-16).

Foi essa, também, a época da profissionalização do jornalismo, com o surgimento dos primeiros cursos superiores, e a sacralização do modelo de jornalismo americano como referência em padrões para a apuração, processamento de informação e objetividade. Era nos Estados Unidos também onde uma guerra de titãs começava a se formar entre William Hearst e Joseph Pulitzer, donos dos maiores jornais da época e envolvidos numa sangrenta disputa furo a furo diária. A guerra ajudou a destacar a figura do repórter, e valorizar, por exemplo, seu relato no front.

Do paradigma do jornalismo americano surgiram, por exemplo, a lei das três fontes (se três pessoas contam a mesma versão de um fato que presenciaram, essa versão pode ser tomada por verdadeira); a necessidade, em casos controversos, de ouvir os dois lados da mesma questão, e o uso do *lead*, que determina a redação de uma matéria na ordem das informações mais importantes para as menos importantes.

Nilson Lage (2003) aponta três características do jornalismo que são potencializadas com o advento da reportagem: a intensidade do relato, a profundidade e a autonomia de assunto e de atualidade. Esses elementos “são, por definição, maiores na reportagem do que na notícia”. O autor exemplifica a diferença entre notícia e reportagem:

A notícia expõe um fato ou sequência de fatos: caiu um avião na mata, é notícia; resgatam-se passageiros e tripulantes dias depois, outra notícia [...] Já o relato detalhado, com base em testemunhos, do sofrimento daqueles dias passados na selva, entre feridos, mortos, medo, incerteza e crises de desespero – isso daria uma excelente reportagem (LAGE, 2003, p.139).

Seguindo esse raciocínio, a reportagem é, portanto, uma extensão da notícia, tendo como premissa o tom mais interpretativo dos fatos. Com isso, o fator tempo não se torna tão relevante e fundamental como na notícia. Tais peculiaridades tornam a definição de reportagem ampla o suficiente para abarcar textos muito diversos entre si, diz o autor.

Como estilo de texto (não como departamento das redações), a reportagem é difícil de definir. Compreende desde a simples complementação de uma notícia – uma expansão que situa o fato em suas relações mais óbvias com outros fatos antecedentes, consequentes ou correlatos – até o ensaio capaz de revelar, a partir da prática histórica, conteúdos de interesse permanente, como acontece com o relato da colônia de Canudos por Euclides da Cunha (LAGE, 2003, p. 26 e 27).

Ao se referir à reportagem, este trabalho não dá ao termo relação sinônima com "grande reportagem", cujos estudos teóricos ligam à influência do Novo Jornalismo ou Jornalismo Literário, por acreditar que em nossa aproximação do objeto esses conceitos merecem aproximação mais detida em oportunidades posteriores.

2.1 A construção da reportagem

A fim de esquematizar a construção da reportagem, serão usados conceitos de diferenciação de etapas propostos por Edvaldo Pereira Lima (1993) e Nilson Lage (2003). Com a leitura desses autores, pode-se dizer que a reportagem, em todas as suas variações, se constrói sob três aspectos principais: a pauta, a captação e o texto. Sobre o nascimento da reportagem na pauta, diz Lage (2003):

O tipo de pauta é a primeira forma de diferenciação entre notícia e reportagem: pautas de reportagem são mais completas, reúnem as informações disponíveis sobre o tema ou evento e sugestões de tratamento editorial; fornecem sugestões quanto a sua abordagem e prevêm até custos e prazos de produção (LAGE, 2003, p. 140-141).

O uso sistematizado da pauta começou com as revistas especializadas. Como estas não se alimentam do dia a dia, passam por um maior planejamento de edição. A revista *Time*, referência precoce na publicação de reportagem, foi uma das primeiras publicações a realizar reuniões de pauta. Segundo Lage (2003), a pauta se generalizou nos jornais diários brasileiros

no momento das importantes reformas, de parte gráfica pelo jornal *Última Hora*, e de conteúdo editorial pelo jornal *Diário Carioca*, ambos na década de 50.

A pauta pode ser apontada como duas coisas distintas: ao planejamento de uma edição (ou parte dela); e se refere também a cada um dos itens desse planejamento, quando este é atribuído ao repórter. A pauta não tem obrigação de gancho (remetimento imediato a um fato recente). Para sua criação, há vários caminhos: uma grande pauta pode ser concebida devido ao resultado de observações de fatos “que geralmente passam despercebidos” (LAGE, 2003), ou inferências a partir de determinados acontecimentos. Em suma, “informações são matéria-prima abundante e a dificuldade consiste em selecioná-las, isto é, definir quais reúnem as condições de interesse público necessárias para a sua transformação em notícia” (LAGE, 2003, p.139).

Edvaldo Pereira Lima (1993, p.64) pondera que “a construção da pauta que visa ao conhecimento da realidade deve localizar os conflitos e transcendê-los, para identificar as causas, os efeitos, as linhas de força que os determinam. Segundo o autor, a reportagem, em termos de pauta, tem mais liberdade do que é permitido à notícia, sob vários aspectos: a liberdade temática, de angulação, de escolha de fontes, liberdade também em relação ao tempo de se fazer e até de que forma abordar o tema.

O segundo passo, e que guarda em seus momentos o DNA das reportagens, é a apuração: investigação e interpretação do tema. Os modos e aprofundamentos da apuração ou captação dependem do tempo para a entrega (*deadline*), do veículo e mesmo do estilo do jornalista. Para se realizar uma investigação e interpretação apuradas, algumas etapas precisam ser cumpridas no processo. Uma delas é a observação: estar no lugar onde o fato está acontecendo, ou aconteceu, o que destaca a figura do repórter. Segundo Lage (2003), o repórter “está onde o leitor, ouvinte ou espectador não pode estar”. Lima (1993) pondera que, dificilmente, na rotina diária a observação é feita com demora, exaustão. A reportagem, então, diferente do relato apressado que pode conferir o texto noticioso, tem esse atributo de melhor observação. Lima (1993) acrescenta ainda que o repórter que está a observar pode ser também um “observador participante”, que é quando “o observador estabelece um grau de participação dentro dos grupos observados de modo a reduzir estranhezas mútuas”.

O momento da observação anda lado a lado com o da entrevista, território da relação do jornalista com a fonte no processo de captação. Remeter-se a especialistas é momento básico

do tratamento dado a todos os temas: “A maioria contém informações fornecidas por instituições ou personagens que testemunham ou participam de eventos de interesse público. São o que se chama de fontes” (LAGE, 2003, p. 49).

A relação entre fonte e jornalista teve vários modelos durante o século XX, mas a principal mudança foi a criação das assessorias de imprensa. Elas vieram, segundo Lage, como uma “vertente moralizadora e ética” do contato com figuras importantes e influentes. Antes, repartições e empresas públicas selecionavam repórteres a quem forneciam informações. Portanto, não somente o jornalista se profissionalizava nessa época, mas a comunicação como um todo. As fronteiras entre quem fornece e quem recebe a informação das fontes oficiais se tornam mais rigorosas, o que, inclusive, acaba por prestigiar e consolidar o repórter como “agente do público, sujeito, embora, ao contexto das relações econômicas e de poder de que nada escapa a sociedade – certamente não as empresas jornalísticas” (LAGE, 2003, p. .51)

Mas, além das fontes oficiais, há outras categorias de fonte: a fonte oficiosa, que está atrelada a um órgão oficial, mas não autorizada a falar em nome deste. Há também as fontes independentes, desvinculadas de uma relação de poder. Outra classificação dada é quanto à importância que as informações dela terão na reportagem. As fontes primárias trazem ao jornalista o essencial da matéria, fornecendo-lhe fatos, versões e números. Já “as fontes secundárias são consultadas para a preparação de uma pauta ou a construção das premissas genéricas ou contextos ambientais” (LAGE, 2003, p, 66).

A qualidade das informações fornecidas pelas fontes aos jornalistas gera também outra classificação para os entrevistados. Eles podem ser classificados como testemunhas ou *experts*, Segundo Lage (2003, p. 66), “o testemunho é normalmente colorido pela emotividade e modificado pela perspectiva”. O autor coloca que o testemunho mais confiável é o mais “imediato”. Depois de um tempo, o relato pode perder um pouco a verossimilhança, pois a mente, para guardar os fatos, “os reescreve como narrativa ou exposição, ganhando em consistência o que perde em exatidão factual” (LAGE, 2003, p. 67). Já os *experts* são, geralmente, fontes secundárias. São procurados em busca de versões ou interpretações de acontecimentos.

Como expansão de consulta às fontes, o pesquisador debruçou-se ainda sobre a entrevista, principalmente quando voltada a coleta de interpretações e reconstituição de fatos. O conceito dado a entrevista em seus estudos pode abarcar três significados: o procedimento de

apuração a uma fonte, uma conversa com personagem notável ou que tenha algo a dizer relevante ao público, e ainda a matéria publicada com as informações escolhidas (LAGE, 2003).

Edvaldo Pereira Lima (1993) observa a entrevista pelo modo como esse recurso jornalístico busca compreender o ser humano, ou seja, a entrevista como forma de aprofundamento de uma questão, essencial para a construção da reportagem. Portanto, tem-se: a entrevista conceitual, em que o repórter busca conceitos com especialistas, ou experts, de cada área; a entrevista/enquete, no qual um tema é eleito e levado a várias fontes; a entrevista investigativa, apoiada na coleta de informações, tanto em *on* quanto em *off*, a confrontação-polemização, que se dá em forma de debate, simpósio ou seminário; e, ainda, o perfil humanizado, que busca compreender o entrevistado sob vários aspectos, desde o histórico de vida até o seu comportamento, ou valores. Lima (1993) aponta também outro tipo de abordagem, desenvolvido pelas ciências sociais, e que pode ajudar a melhorar a captação por parte dos jornalistas, diretamente relacionada às histórias de vida: as entrevistas livres com observação participante. Podem ser biográficas, ou trazerem informações complementares à pesquisa ou até se constituírem como suporte da pesquisa, quando as histórias são o principal suporte para elucidar as redes de relações sociais.

Outro aspecto importante na apuração jornalística, e que guarda profunda relação com o fazer da reportagem, é a pesquisa de determinados documentos. A documentação se dá “no sentido da coleta, exame, classificação e uso de dados registrados disponíveis na sociedade moderna, em seus mais diversos meios” (LIMA, 1993, p. 82). Na visão do autor, não basta ir atrás de algum material guardado. O trabalho de pesquisa envolve a sensibilidade do profissional, em que tem que se buscar “um sentido mais vasto para essa tentativa de leitura, abarcando cada vez mais realidade das que se justapõem na ordem hierárquica estabelecidas”.

Muitas vezes, a busca pela documentação acontece pela insatisfação do repórter após cruzar o que cada fonte lhe disse: “Frequentemente, essa versão mais completa ou correta está disponível em algum lugar, pode ser investigada e recuperada” (LAGE, 2003, p. 133). Para o autor, a despeito de sua dificuldade (seja por questões técnicas, seja pela falta de tempo hábil), a pesquisa se destaca como qualidade do melhor jornalismo.

Segundo o autor, o jornalista é o contador de histórias moderno. Para tanto, o repórter pode lançar mão da descrição, que pode ser entendida “como a representação particularizada de

seres, objetos e ambientes (Lima, 1993, p. 115). A descrição pode se configurar tanto com a observação direta do repórter como a indireta (reconstituição dos fatos por meio das fontes). Outro da reportagem, que tende a ser mais interpretativa, é a exposição, ou seja, a “apresentação de um fato e suas circunstâncias, com a análise das causas e efeitos, de maneira muito pessoal ou não” (SODRÉ E FERRARI apud LIMA, 1993, p.117). Edvaldo Pereira Lima atenta para a angulação, ou seja, a combinação entre texto direto (declarações textuais) e o texto indireto (a interpretação de quem escreve), o que denota uma intrincada relação entre texto com o modo como foram captadas as informações por pesquisa, entrevista e observação. Lima aponta como consequência dessa relação a transformação do jornalista em mediador da realidade.

No texto, esse mediador pode ser conhecido pelo leitor de diversas maneiras. Lima usa o conceito literário de narrador para explicar as possibilidades. O ponto de vista mais comum, segundo Lima (1993), é em terceira pessoa, como um narrador onisciente neutro. Em primeira pessoa, usa-se normalmente o narrador-protagonista. Podem surgir ainda o onisciente intruso, em que o narrador intromete comentários na narrativa, e o ponto de vista por onisciência seletiva múltipla, no qual o relato evolui por meio de ações e impressões de vários personagens. O ponto de vista do repórter na reportagem pode se tornar mais complexo ainda com a influência mais direta dos elementos literários.

Quanto às características do texto, destaca-se a humanização do relato como pertencente ao universo da reportagem. E só é possível essa “humanização” se o profissional estiver no lugar do acontecimento - mais uma vez reiterando a importância do repórter, o homem em campo. É a busca pelo relato humanizado que confere ao texto da reportagem um diferencial relevante em relação à notícia. Para que a inserção desse componente emocional funcione junto ao leitor, pode-se recorrer à utilização de uma função expressiva da linguagem, ao passo que o jornalismo noticioso lança mão apenas da linguagem referencial. Na reportagem, então, “o mais comum é que ocorra a alternância entre função referencial – aquela que responde por um relato seco, direto – e a expressiva, na qual o emissor da mensagem evidencia-se no texto com suas opiniões ou sentimentos (LIMA,1993, p. 119).

2.2 A reportagem no jornalismo em quadrinhos

Um autor divide uma história em partes e organiza-as em uma página, usando entradas de imagem e texto para contá-la. Ao ler esses quadros, o leitor vai reconstituindo a cada página a história narrada. A descrição feita pode ser aplicada tanto em uma revista em quadrinhos quanto nas páginas do jornal do dia, onde figuras e palavras têm a tarefa de transmitir, lado a lado, as informações. A relação entre quadrinhos e jornais vai além das semelhanças de recursos, e alcança o DNA dos dois campos. Como foi visto anteriormente, foi num cenário de gênese da imprensa e a concorrência entre diários que nasceram as tirinhas *Yellow Kid*, consideradas o marco do surgimento do quadrinho moderno.

Elementos dos quadrinhos fazem parte da rotina dos jornais, com a adoção de recursos gráficos no tratamento da informação - principalmente antes do uso do fotojornalismo, cabia aos desenhos o papel de coadjuvante de luxo da leitura. Assim popularizaram-se as charges, cartuns e caricaturas. Outro elemento que se aproxima intimamente dos procedimentos quadrinísticos no pensamento gráfico do jornal é a reconstituição de acontecimentos. Comuns em sessões de cobertura local ou policial, essas reconstituições reproduzem os acontecimentos utilizando desenhos e simulações. Outro espaço de comunicação gráfico-sequencial está presente nos infográficos, recurso cada vez mais utilizado em jornais, revistas e web.

O jornalismo e as histórias em quadrinhos têm, portanto, diversos momentos de intersecção. Mas e quando o objetivo é aproximar os dois universos aplicando as regras de produção da reportagem a uma história em quadrinho? Como alinhar o criterioso manual de produção do repórter ao livre universo de criação das HQS?

Uma história em quadrinhos que clame para si o estatuto e dignidade de reportagem jornalística cria, aparentemente, um contra-senso: a perseguição pela objetividade, tarefa básica do texto jornalístico tradicional, não converge com a liberdade estética do quadrinho. O jornalismo se cerca de métodos que garantem o rigor da informação, a fidelidade às fontes, a precisão descritiva, enquanto os quadrinhos têm compromisso apenas com o sentimento e a visão de mundo de seu autor. Esta contraposição é exposta por José Arbex Junior (2005, p. 8) em seu texto introdutório à versão brasileira de Palestina, e, segundo ele, trata-se de um falso problema. “Não existe 'objetividade' pura, independente do narrador, já que o sujeito da enunciação do discurso sempre deixará sua marca: mesmo a demonstração de um teorema matemático, completamente impessoal, será marcada pelo estilo do matemático”. Alguma coisa, diz Arbex, parece escapar aos críticos das reportagens em quadrinhos: a época em que vivemos.

O conceito de reportagem foi profundamente influenciado, nos anos 90, pela instalação de uma mídia planetária, que bombardeia o mundo com imagens 24 horas por dia, em tempo real. Não há como escapar que a linguagem televisiva exerce hoje um profundo impacto sobre o jornalismo em geral, modificando até mesmo plasticamente a maneira pela qual os jornais imprimem suas reportagens. (ARBEX, José, 2005, p 9.).

Arbex exemplifica com o fenômeno que chama de “cadernização do jornal impresso”, com o predomínio do uso de cores, fotos grandes e diagramação atraente nos diários nacionais. “A imagem se transformou na palavra-chave do jornalismo contemporâneo. O texto, cada vez mais, serve como mero suporte para a imagem”, Já não é possível, diz, separar a “notícia” da “imagem da notícia”.

Não é preciso ir muito longe para comprovar a tese de Arbex. Recentemente, os dois maiores jornais do país e ditadores de tendências do mercado jornalístico brasileiro, a *Folha de São Paulo* e o *Estado de São Paulo*, passaram por radicais reformas gráficas cuja diagramação priorizou as fotos, aumentou o tamanho das fontes e diminuiu o número de páginas.

Há um outro efeito mais sutil mas não menos poderoso da influência da TV no jornalismo impresso. Critérios de mercado se tornaram os parâmetros mais importantes para definir o que é e o que não é notícia, em face das oscilações de audiência. A TV diluiu os gêneros, não se sabendo hoje classificar rigorosamente se um programa é de jornalismo, entretenimento ou comercial. Um exemplo também recente é o programa *CQC - Custe o Que Custar*, da TV Bandeirantes, que mescla estrutura de reportagens com *sketches*¹² de humor.

Saber o que é ou não notícia e o tratamento jornalístico que a notícia receberá depende de uma série de fatores que nada tem a ver com a atividade jornalística propriamente dita, ao menos em seu sentido tradicional. Notícia se torna o evento com boas chances de ser aprovado pelo público”. (ARBEX, 2005, p.8)

A necessidade de vender sempre novas notícias também descaracteriza aquilo que é divulgado no noticiário. É o jornalismo que informa e desinforma, diz Leão Serva (2001), que critica os processos distorcedores que “omitem, sonegam, neutralizam e reduzem acontecimentos a partir de critérios de noticiabilidade essencialmente mercadológicos”, e de texto e edição de imagens mais apelativos que verdadeiros. “O jornalismo produz uma visão peculiar da realidade que se propõe a retratar. Esse sistema de produção da notícia da

¹² Quadros dentro dos programas humorístico de TV que têm uma situação cômica com começo, meio e fim.

imprensa impõe filtros que tornam a representação dos fatos muito distantes daquela que se tem em outros códigos ou em outros contextos” (SERVA, 2001, p. 40).

Nesse cenário, o jornalismo em quadrinho se afirma como uma espécie de documentário visual estático, uma nova maneira de retratar a realidade. Com o lançamento de *Palestina*, o termo jornalismo em quadrinhos se tornou midiático, e muitos dedicam ao livro o surgimento do fenômeno. Como foi visto anteriormente, a apropriação da realidade pelos quadrinhos é, porém, um fenômeno mais antigo, vindo já dos quadrinhos underground e suas histórias realistas.

Em termos de jornalismo e quadrinhos, já havia produção significativa anterior a Sacco, como a compilação de histórias de autores variados *Brought to light* (1989), com estrutura nos mesmos moldes de *Palestina*. A HQ-reportagem mais jornalística do livro, *Flashpoint – the La Penca bombing*, aborda o envolvimento da CIA (sigla em inglês para *Central Intelligence Agency*, agência de inteligência central) no atentado que matou Eden Pastora, líder do movimento guerrilheiro anti-sandinista CONTRAS, em 1984, na Nicarágua, e de outras ações na América Latina. Os autores Joyce Brabner (texto) Tomas Yeates (desenho) se baseiam em entrevistas e investigação apuradas pelo casal de jornalistas americanos Martha Honey e Tony Avirgan.

Também anterior a Sacco, e por isso, provável influência para seu trabalho, ocorreu a popularização dos quadrinhos de não-ficção, como biografias, cartilhas, manuais e ensaios. Coincidentemente, boa parte desses relatos pessoais retratados em quadrinhos relaciona-se com a guerra. *Gen – Pés Descalços* (1976), de Keiji Nakazawa, retrata com sensibilidade a explosão da bomba atômica de Hiroshima. *Maus* (1986), de Spiegelman, conta no que pode ser chamado de entrevista entre pai e filho a experiência da família Vladek em campos de concentração na Polônia. Em *No Coração da Tempestade* (1991), Will Eisner conta a experiência de seu pai e a sua com a I e II Guerras Mundiais. A consolidação do gênero tem exemplos mais recentes, como *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi, que conta a infância e adolescência da autora no Irã logo após a tomada do poder pelo aiatolá Khomeini.

Mas e quanto a produção de jornalismo em quadrinhos? De fato, foi durante os anos 90 e pós-Sacco que as matérias nesse formato se tornaram mais significativas. Será visto mais à frente que os próprios livros de Joe Sacco mantiveram uma produção regular do gênero nos anos 90. Outros autores também lançaram obras de grande apuro técnico e estético durante o auge das

discussões sobre jornalismo em quadrinhos. Em 1996, o roteirista e desenhista Joe Kubert transformou em reportagem os faxes trocados com amigos moradores de Sarajevo isolados durante a Guerra na Bósnia. O livro *Faxes de Sarajevo – a história de um sobrevivente (Fax from Sarajev, 1996)*, ganhou diversos prêmios americanos e internacionais. Em 2000, o formato série de reportagens foi repetido por Étienne Davodeau com *Rural!*, que relata um ano inteiro na vida de um grupo de agricultores franceses em luta contra a construção de uma auto-estrada que cortou as suas terras. A ideia do correspondente de guerra foi o cerne de *O Fotógrafo* (2003), na qual fotógrafo francês Didier Lefèvre retratou sua experiência com uma caravana dos Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão em 1996.

Além das séries de reportagens compiladas em livros, os veículos começaram a produzir matérias nesse formato. Um exemplo interessante é a revista semanal americana *The New Yorker*, publicada pela editora Condé Nast, que pela primeira vez fez sua edição especial anual sobre desenho e cartum totalmente em quadrinhos em 1999. Uma das colunas fixas da revista, *The talk of the town*, foi inteiramente produzida em quadrinhos. Em 2000, a mesma revista publicou uma resenha inteiramente em quadrinhos de Art Spiegelman sobre o romance *As aventuras de Kavalier e Clay*, de Michael Chabon. Spiegelman escreveu também *À sombra das torres ausentes - Figura 01 (ANEXO A)*, de Art Spiegelman, encomendada pelo jornal alemão *Die Zeit*, relato com as impressões e sentimentos despertados no autor em consequência dos atentados terroristas às torres do *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001.

Entre as produções nacionais, destaca-se o livro de reportagens e charges do cartunista Allan Sieber *É Tudo Mais ou Menos Verdade*, de 2009, que reúne matérias com críticas sociais de costumes embebidas no estilo ácido do autor. Pouco a pouco, puderam ser vistos também exemplos do novo formato em veículos nacionais. No dia 19 de agosto de 2007, por exemplo, Joe Sacco foi capa da *Folha +* da edição nº28627 do jornal *Folha de São Paulo*, e ganhou, por sua vez, uma matéria em HQ. Em 1999, o jornal *O Estado de S. Paulo* realizou uma entrevista em HQ, um encontro entre Tom Zé e Otto, representantes de duas gerações da MPB. Vários títulos já abrigaram matérias em quadrinhos desde então, incluindo o baiano *Jornal A Tarde*, no caso sobre a menina desaparecida Madeleine, e em edição especial para o dia de São Cosme e Damião.

2.3 A referência para o fenômeno: Joe Sacco

Joe Sacco nasceu na ilha de Malta em 1960, e passou a infância na Austrália, se mudando para os Estados Unidos apenas aos 12 anos, para morar em Los Angeles. É formado em jornalismo pela Universidade do Oregon, mas pouco trabalhou na área. Desde a universidade, já se interessava por quadrinhos. Começou profissionalmente com HQs mais tradicionais, migrando depois para temas autobiográficos. Sua maior intersecção com o jornalismo tradicional é a série de críticas sobre quadrinho que escreveu na revista especializada *The Comics Journal*, nos anos 80.

Sacco chegou a lançar uma revista em quadrinhos própria, chamada *Yahoo* (1988), com crônicas de viagem e relatos durante uma peregrinação de quatro anos pela Europa. A revista durou seis números, e uma de suas primeiras reportagens foi sobre guerra: *Quando bombas boas acontecem a pessoas más*, sobre o bombardeio britânico à Alemanha durante a II Guerra Mundial. A guerra voltou a ser tema de sua produção em 1990 na *Yahoo*, com a história *Mais mulheres, mais crianças, mais rápido*, baseada nas memórias de sua mãe, Carmen, sobre bombardeios italianos a Malta durante o governo de Mussolini.

Sua obra de maior sucesso começaria a ser escrita nos anos 90. Durante o final de 1991 e início de 1992, Sacco esteve em Jerusalém, na Faixa de Gaza e na Cisjordânia. Nesse período, testemunhou a situação dos palestinos sob ocupação israelense, visitou famílias, hospitais e escolas, ouviu histórias de torturas e prisões. O resultado de cada uma dessas vivências, foi reunido em *Palestine*, série de reportagens publicadas em nove volumes a partir de janeiro de 1993. Em 1996, as reportagens foram reunidas no livro *Palestine: in the Gaza Strip*. A compilação foi dividida em dois volumes no Brasil, *Palestina: na Faixa de Gaza* (2005) e *Palestina: uma nação ocupada* (2005), pela editora Conrad. Os lançamentos levaram a enorme repercussão mundial, e inauguraram a discussão sobre a reportagem em quadrinhos. Sobre o impacto do lançamento de Sacco, diz José Arbex Junior na introdução da versão brasileira de *Palestina*:

Joe Sacco mostra que não é só possível, como, em certos aspectos, sua reportagem em quadrinhos é bem mais eficaz do que o tradicional texto jornalístico ou mesmo histórico/acadêmico. E este é o ponto mais fascinante: com muita ousadia, Sacco demonstrou a potencia de uma linguagem que, aparentemente, é inadequada para tratar de um tema tão grandioso e terrível como é o conflito na Palestina. (ARBEX, 2005, p. 11)

Após *Palestina*, o lançamento de um novo livro de Sacco não costuma passar despercebido: Sacco é modelo, e suas obras, notícia. Em agosto de 2000 Sacco publica *Área de Segurança Gorazde: a Guerra na Bósnia Oriental*, livro-reportagem que retrata o cotidiano de Gorazde, área de segurança de responsabilidade da Organização das Nações Unidas que durante a Guerra da Bósnia permaneceu três anos e meio sitiada por tropas sérvias. As reportagens dão conta de dois momentos: o primeiro, narrado por Joe Sacco, retrata o período em que esteve na região, no final de 1995 e início de 1996. No segundo momento, Sacco entrevista autoridades e aborda a consolidação e desintegração da Iugoslávia e a guerra civil na Bósnia Oriental, contados a partir das experiências das personagens.

A Guerra da Bósnia foi tema de nova obra em 2003, *Uma História de Sarajevo*. A série de reportagens retrata o período em que a capital da Bósnia esteve sitiada pelas tropas sérvias, entre 1992 e 1995, e o período em que Sacco esteve na cidade após a queda de Milosevic.

Hoje, aos 50 anos, Joe Sacco continua a produção no intervalo entre lançamento de livros, agora a convite de grandes veículos, como sua viagem ao Iraque recentemente como correspondente do jornal britânico *The Guardian*. *Complacency Kills* e *Trauma on Loan*, são as primeiras reportagens que Sacco produziu a partir das observações que pôde fazer do país do ex-ditador Sadam Hussein. A primeira reportagem trata da ação das tropas americanas no país árabe e a segunda revela as torturas praticadas pelos soldados americanos nas prisões de Abu Ghraib.

3 PALESTINA – UMA ANÁLISE

Primeiro projeto de Sacco na linha do jornalismo em quadrinhos, *Palestina* foi inicialmente lançado como uma série de nove gibis em 1993. Mas tarde, o autor reeditou-os em dois volumes que, juntos, têm 282 páginas, e foram publicados em 1996 nos Estados Unidos. No Brasil, o primeiro volume, *Palestina: uma nação ocupada* foi publicado em Brasil, em 2003. O segundo, *Palestina: na Faixa de Gaza*, foi publicado no Brasil em 2004 e dedica-se a mostrar a maneira como vivem os palestinos nesse local.

Para escrever as reportagens depois compiladas em livro, Joe Sacco passou dois meses em viagem à Cisjordânia, Jerusalém e Faixa de Gaza, entre o fim de 1991 e o começo de 1992. Lá, usando muitas vezes o inglês e outras poucas árabe e hebraico em suas entrevistas, retratou a realidade dos territórios ocupados sob a ótica dos civis. Buscando o cotidiano de um povo em guerra e ocupado, Sacco retrata momentos de suas passagens pelos territórios. Sobre seu período em Gaza, disse o autor na introdução do livro:

É muito difícil encontrar um amigo meu interessado em saber o que se passa no Oriente Médio ou na Bósnia. Mas se eles vêem um livro de histórias em quadrinhos, por alguma razão isso parece mais acessível a eles. Os quadrinhos têm muito apelo em razão das imagens. Assim, você conquista a atenção do leitor, é capaz de contar a ele histórias difíceis e introduzir a informação. (SACCO, 2001, p. 12)

Palestina: uma nação ocupada/Na Faixa de Gaza trazem 25 reportagens em cinco capítulos, mais um prólogo e introdução assinados pelo autor. O livro traz o cotidiano, as crenças e principalmente a opinião de quem mora nos territórios. Entre os destaques nas passagens, estão o campo de refugiados de Balata, na Cisjordânia, os constantes aprisionamentos e interrogatórios de palestinos, e a vida das mulheres deste povo. *Em Palestina: na faixa de Gaza*, o jornalista compilou 22 reportagens, em quatro capítulos, todas passadas em seu período de duas semanas no território de Gaza, nos campos de refugiados de Nuseirat e Jabalia.

As histórias são contadas do ponto de vista de Sacco, seja em forma de ação em tempo real, quando somos apresentados a apuração da reportagem enquanto ela acontece, ou em flashbacks com dados e informações sobre o conflito histórico. Na primeira reportagem,

Cairo, o autor mostra como foi sua chegada ao oriente médio: trânsito, barulho e regalias de um ocidental na capital do Egito, onde passou dois dias até conseguir seu visto. Somos apresentados ao traço caricatural de Sacco, e seu tratamento estilístico aos quadros e sacadas – instáveis, de tamanhos variados e limites que se misturam, com balões desalinhados passeando pela página. Em *Às escuras*, matéria seguinte, é retratado o início da visita de Sacco, e como ele fazia para deixar de ser um ocidental que se destaca da multidão e conseguir entrar em contato com os desconfiados palestinos sobre o assunto delicado da ocupação israelense. Na terceira matéria, *Retorno*, a história da diáspora judaica e do sionismo é contada a partir de um diálogo entre Sacco e um judeu-americano durante visita em Jerusalém. No quarto relato, *Olho do Observador*, o autor presencia uma passeata súbita em Jerusalém de judeus pró-árabes, aos quais se unem palestinos, e conta como o espaço de regiões ocupadas tem sempre uma falsa calmaria. Na quinta reportagem, *Vale do Kidron*, as crianças dos campos refugiados de olho no dinheiro ocidental perseguem o autor.

Na primeira reportagem do segundo capítulo, *Taxi*, Sacco aborda o costume dos taxis coletivos no país e como isso invariavelmente termina com pedidos de palestinos para ajudá-los a sair do país; na sétima reportagem do livro, *Feridas públicas e privadas*, um grupo de vendedores de rua arrasta o repórter para um hospital, onde ele entrevista civis feridos em passeatas e ações de contenção. O oitavo relato *Vamos Lá Doutor* é formado por entrevistas com os médicos de postos de saúde, que contam ser comum trabalhar sob pressão. Na nona matéria, *Hebron*, Sacco testemunha seu guia turístico palestino sendo discriminado por um grupo de judeus em Jerusalém.

A décima reportagem, *Lembre-se de mim*, é especial. Em todo o livro, é a única vez em que Joe Sacco escreve uma reportagem verbal. O texto é ainda permeado por imagens, mas a letra escrita é a mesma dos balões do resto da obra. Sacco conta como sua entrada nas áreas de refugiados causava sempre reação das crianças. Ele esteve no campo de Balata e lá conheceu as famílias que se estabeleceram ali após invasão judaica dos territórios árabes em 1948. Recebido em casa de palestinos, ele descobre que não há lazer e quase não há trabalho.

Em *Mil Palavras e Oceano*, o repórter sai "à caça de rostos" para humanizar o conflito e faz uma série de visitas a famílias em suas casas, quase todas com parentes presos, mortos ou desaparecidos. Em *Irmão por um dia*, Sacco reproduz a conversa com o "amigo feito em cinco minutos" Khaled, que escapou por pouco da perseguição de policiais. Sacco deveria se

dirigir ao campo de Balata, mas é impedido por um toque de recolher repentino. No caminho do desvio, Sacco e seu amigo discutem sobre política e sobre os "costumes errados do ocidente". Em *Cadê Saburo*, Joe, preso na outra cidade graças ao toque de recolher, preocupa-se com o fotógrafo amigo japonês com quem havia começado dividir suas andanças.

O autor dedica todo o quarto capítulo (com as reportagens *Andar III*, *Pressão Moderada I*, *Uma piada palestina*, *Os bravos e os mortos* e *Pressão Moderada II*), à absurdamente comum rotina de prisões inexplicadas e temporadas em confinamento no cotidiano dos palestinos. No próximo relato, *Ramallah*, o repórter sente pela primeira vez medo por sua própria vida durante um súbito protesto nas ruas. Em *Chicago*, uma senhora árabe que divide taxi com o autor (é comum taxi coletivo em território árabe) conta que morou um tempo nos Estados Unidos, em Chicago, mas guarda lembranças de uma sociedade mais pró-sionista que pró-árabe. O livro termina com uma pequena brincadeira em *Ainda um dos Caras*, onde Sacco está simplesmente conversando com alguns homens árabes sobre poligamia, enquanto o autor chega a conclusão que em determinados assuntos, como relacionamentos, oriente e ocidente são bastante parecidos.

No segundo volume de reportagens, *Na Faixa de Gaza*, Sacco escreve sobre a semana que passou no ponto mais tenso do conflito. Em *Terra de Refugiados*, grandes planos panorâmicos e de poucas palavras descrevem da chegada do autor à Gaza. De dentro de seu carro, o repórter vê uma cidade canteiro de obras, cercada de escombros, lixo e sujeira, e sempre com presença policial ostensiva. Em *Quartos*, Sacco começa suas visitas à moradores. Seu guia é o americano Larry, que ensina inglês na cidade e tem um apartamento confortável. Já os moradores vivem em barracos sem luz e com pouca água, como ele vê também nas reportagens *Lei*, *Café Preto* e *Filhos do Toque de Recolher*, quando visita duas famílias que perderam parentes na resistência à invasão judaica. Na sexta história, *Tomates*, uma nova família o recebe, mas dessa vez na zona rural. São fazendeiros remediados, mas mesmo no bonito sítio as coisas têm ido mal, com a água para irrigação racionada por Israel. Em *Um shekel para a cidade de gaza* e *Edward Said*, Sacco se despede dos novos conhecidos. É o começo do capítulo dois, cuja primeira matéria é *Jabalía*, na qual Sacco procura vítimas da Intifada (rebelião popular palestina contra as forças de ocupação de Israel na faixa de Gaza e na Cisjordânia em 1989). Em *Os garotos – parte um*, *Os garotos – parte dois*, *Os garotos – parte três* e *Os garotos – parte quatro*, a Intifada é tema novamente, mas dessa vez pelo ponto de vista dos jovens e engajados soldados da resistência árabe, todos entre 15 e 17 anos, todos

igualmente presos e torturados. A história seguinte, *Deficientes*, Sacco encontra uma mãe de um menino surdo, e ela lhe conta que não há escolas específicas para surdos nem qualquer assistência para seu filho. Em *Rebobinando*, última matéria do capítulo, Sacco recebe um vídeo de cinegrafista amador com imagens de um confronto entre civis e soldados. O conteúdo o faz temer por ser preso e interrogado enquanto se desloca com a fita VHS até sua casa.

A reportagem *Peregrinação* toma todo o capítulo três, e retrata as andanças do autor por Jabalia e Rafah. Sacco é convidado a noivados e conhece a família que perdeu um filho abatido por um soldado enquanto brincava no quintal de casa. No próximo relato, o primeiro do capítulo quatro, *Por outros olhos*, um acaso o faz virar guia de duas jovens turistas israelenses em Jerusalém. As duas, chamadas Naomi e Paula, lhe perguntam porque ele não visita também Israel para seu projeto, e levam-no para *Tel Aviv*, nome da segunda matéria do capítulo. Lá, Sacco as entrevista sobre o conflito e percebe que, mesmo liberais, alguns pontos em relação à libertação dos árabes são tabus para elas. Em *reencontro de sorte*, Sacco revê Jabril, seu guia e amigo do campo de Balata, mas um súbito ataque a um ônibus de colonos faz eles se perderem na multidão. Em *Açúcar*, Sacco conhece uma enfermeira árabe que viveu na Austrália, e teve de terminar o namoro com um australiano, porque o relacionamento não era bem visto socialmente. Em *Nablus*, mais um súbito e totalmente aleatório ataque à civis árabes surpreende Sacco nas ruas da cidade da Cisjordânia que dá nome ao capítulo. Ao fugir da tensão, Sacco entra num táxi, mas pega um caminho bloqueado, e Sacco teme ser parado e revistado pelos soldados (há essa altura, seu bloco de anotações já tem nomes demais e informações demais) no capítulo *Bloqueio*. Finalmente, seu carro chega à cidade de *Jenin*, que dá nome à nova reportagem, e onde acaba conversando com um ex-professor universitário sobre o futuro da Palestina e dos palestinos. Para ele, só haverá solução quando as terras dos colonos palestinos forem devolvidas. Em *Um Garoto na Chuva*, o repórter volta para o Cairo ao lado de uma senhora judia de Nova Iorque que voltava para os Estados Unidos. Ela tem suas próprias visões do processo de paz, e Sacco relembra, enquanto conversam, uma cena que viu em Gaza: um garoto de 12 anos deixado na chuva pelos soldados, que o cercavam e o impediam de se proteger, apenas para humilhá-lo. Sacco termina o livro perguntando o que aquele garoto na chuva deve pensar sobre o processo de paz.

Com o propósito de verificar como se dá a construção de uma reportagem em quadrinhos na obra de Joe Sacco, serão analisados dois capítulos de *Palestina – Ramallah e Pressão*

Moderada. A primeira passagem selecionada, extraída do capítulo *Ramallah*, foi escolhida por apresentar um padrão gráfico bastante utilizado em muitas páginas do livro. A última passagem, *Pressão moderada – parte 2*, é um episódio do quarto capítulo do livro que se destaca do resto da obra por apresentar uma diagramação diferenciada e um estilo especial para tratar da temática exposta. *Pressão moderada* é o eufemismo que os policiais israelenses usam para classificar as seções de tortura física e psicológica autorizadas pela legislação de Israel pela qual passam os palestinos suspeitos.

3.1 Ramallah

Ramallah faz parte do capítulo 5 da primeira parte de *Palestina*, e tem nove páginas que retratam a visita do repórter à cidade israelense de Ramallah, a 25 quilômetros de Jerusalém. Trata-se de mais uma situação em que o repórter é observador-participante: aqui contam tanto os testemunhos colhidos por Sacco em suas entrevistas quanto os acontecimentos dos quais foi ator. Em *Ramallah* está presente também o estilo que domina a maioria das matérias de Sacco: a quadrinização livre, de vinhetas com formatos irregulares e sobrepostos, e a opção pelo desenho dos personagens de maneira caricata, em oposição a cenários realistas e extremamente detalhados.

A primeira página - Figura 02 (ANEXO B) tem seis quadros sangrados (isto é, cortadas pela borda da página) sem balões de diálogo, apenas balões narrativos de inclinação irregular, espalhando-se ao longo de toda a folha. O autor escolheu mostrar em cada quadro a transição aspecto a aspecto, com detalhes diferentes da cidade visitada, imprimindo à primeira página forte caráter descritivo. Sabemos que é um novo destino de Sacco, que retrata a si mesmo no primeiro quadro chegando de taxi, dividindo a corrida com uma senhora de trajes típicos árabes (como foi informado em capítulo anterior, taxis coletivos são comuns nos territórios palestinos). Os dois são mostrados em plano médio, que privilegia a ação. Sacco posiciona os balões de narração em pontos diferentes da cena, guiando os olhos do leitor pelo quadro, quase sempre com o balão do narrador acima do desenho ao qual o texto se refere. No primeiro, ele chama a atenção para uma família de judeus (com crianças, inclusive) rezando e armados na rua. O repórter informa no balão um acontecimento prévio: *Talvez estejam prestes a explodir Ramallah, destruir fachadas de lojas como no mês passado*. O novo quadro traz a mesma rua do taxi de Sacco, cujo carro agora distante dá espaço à cena de ruas e calçadas

vazias, ilustrando a informação do novo balão, que diz ser comum naquele lugar haver toque de recolher à noite. O próximo quadro traz uma transição de cena, e já é sábado de manhã numa cheia e movimentada de feira livre. No quadro imediatamente seguinte, a mesma feira reage à súbitas explosões de origem desconhecida, e ficamos sabendo que não há hora nem lugar previsto para que situações de risco aconteçam. Os balões ecoam a imagem, num caso de relação redundante (específica da dupla) – *De repente / ali na esquina / explosões!* – diz o narrador, reforçando a surpresa. A página termina com a imagem de soldados de uma patrulha israelense acionada imediatamente após o barulho.

A segunda página tem organização dos quadros (*mis-en-page*, segundo Quella-Guyot) semelhante: cinco quadros sangrados dividindo horizontalmente a página. São usados planos gerais para demonstrar a súbita confusão das ruas. Sacco volta à cena tentando se comunicar em inglês e entender o que está acontecendo na cidade. O jornalista é tão confundido e amedrontado quanto qualquer cidadão andando nas ruas, e retrata a surpresa em gotas de suor ao redor do rosto, sinal bastante utilizado em quadrinhos para retratar ansiedade e nervosismo. A tensão aumenta, e o jornalista pula num taxi no meio de um trânsito caótico, formado por carros amontoados, e consegue sair do engarrafamento por sorte. Sacco usa uma transição cena a cena para se mostrar já de volta ao hotel, impressionado com a recepção que teve em seu primeiro dia em Ramallah. Em diálogo com o recepcionista do hotel, descobre que foi vítima de “miseras” granadas de percussão, usadas no toque de recolher que é imposto aos cidadãos da rua. As linhas ao redor de seus braços indicam movimento e inquietação, diante da expressão corriqueira, e já habituada às tensões, do recepcionista.

Aqui começa a manifestação de um elemento recorrente a esta obra de Sacco: a sensação de *making of*, de reprodução dos bastidores da reportagem e captação dos dados. Retratado com a câmera fotográfica à mão, o repórter informa alguns balões à frente de sua espera, sábado após sábado, por novas situações que sirvam para ilustrar suas matérias. Aqui Sacco expressa (e o fará várias vezes até o fim da história) uma relação irônica tanto com o jornalismo e o sensacionalismo da mídia quanto com o meio que escolheu para retratar as histórias, os gibis – ações militares e violência fazem “bem” tanto à reportagem e quanto às HQs, irá reiterar diversas vezes o autor. O repórter-narrador demonstra autoconsciência e não se esconde nas cenas, com Sacco como figura visual presente nos quadrinhos.

Em nova cena, na terceira página - Figura 03 (ANEXO C) , Sacco usa de novo uma transição de tempo dúbia, que ancorada nas palavras (específica da palavra) não deixa saber se é a segunda ou décima visita do repórter à cidade – *Manhãs de sábado, eu disse onde você me encontra... Fim de semana passado em Ramallah? Mais provocação? Granadas de percussão de novo? Hoje... estou de dedos cruzados.* São os primeiros balões de vários, numa página que tem apenas uma única imagem: uma tropa israelense avançando nas ruas. O recurso deixa a responsabilidade das palavras em comprimir grandes quantidades de informação, enquanto dá à imagem total liberdade de criação poética. Sacco a usa para descrever o deslocamento lento da força israelense em patrulha como um balé - *...é o Lago dos Cisnes da Cisjordânia.* Metáforas e imagens como essas são artifícios típicos da reportagem, e menos comuns à notícia, por exemplo. Até agora, ao fim de três páginas, o autor deu aos seus leitores uma detalhada e viva descrição de como é a vida daqueles que moram em Ramallah: tensa, nervosa e cheia de perigos.

Na quarta página, com apenas três quadros, o primeiro deles mostra Sacco entrevistando um vendedor de rua, que reclama de como a tensão atrapalha o comércio da cidade. Os balões de narração em onda raptam a atenção do leitor, que é distraído antes de enxergar totalmente um jovem com um megafone – informação visual que é reiterada nas palavras. O novo distúrbio público chama a atenção de Sacco, que segue um recém-surgido pequeno grupo de protesto.

A partir daí, o autor é essencialmente descritivo: usa imagens para reforçar as palavras e transmitir o fato – os habitantes procurando escapar da confusão iminente, crianças sendo carregadas por seus pais. Parado na calçada, Sacco demonstra medo mais uma vez. O quadro seguinte traz um plano aberto, e vemos do alto os manifestantes isolando a rua, queimando pneus e com bandeiras. O balão retrata o que a imagem não pode expressar – *Estão cantando, contei?* - pergunta o repórter em primeira pessoa, voz usada por várias vezes ao longo da história, como parte do artifício de sua observação-participante. As gotas de suor típicas dos quadrinhos para demonstrar medo voltam a perpassar o rosto do repórter, enquanto ele repete para si mesmo que estar ali é bom para o gibi. Mais gente da imprensa está ali (o que dá oportunidade do autor comentar rapidamente um ligeiro ciúme pela matéria). Na página seis, um quadro maior e sangrado muda o ângulo de visão da história, retratando a ferocidade do protesto, enquanto outros três menores são inseridos nele: um pequeno, no canto esquerdo superior da página, mostra Sacco e o cinegrafista registrando tudo; nos dois últimos, Sacco se esconde numa loja e enquanto mais pessoas tentam fugir, engavetando o trânsito.

A página sete Figura 04 (ANEXO D) é ainda extensão do caos gerado, que bloqueou as saídas por onde quer que se olhasse. O resto da página é tomada de pequenos quadros que, como numa sequência de fotos ou frames (se da máquina de Sacco ou da câmera do cinegrafista, não se sabe) que paralisam a rápida mudança de ares gerada pelo revide dos soldados judeus. São paralisações de momentos de grande velocidade: fuga dos tiros, revides com paus e pedras, momentos cuja rapidez é retratada com linhas finas e borradas, em perspectiva, sinal de velocidade nos quadrinhos.

Na página seguinte, um artifício refinado é utilizado para retratar o engarrafamento dos carros em nova cena: a movimentação de um mesmo carro na tentativa de fugir da confusão é dividido por entre quadros diferentes, dando a ilusão de se tratar de um carro também diverso: o movimento é sugerido pela composição do quadro, que reforçam a impressão de deslocamento. A rua, agora vazia em novo quadro com apenas um veículo no meio, parece em paz, e o balão informa que os israelenses são os donos da rua de novo. Mas no fim da página, quatro quadros que constroem juntos um único cenário mostrando o movimento de aproximação e fuga de uma jovem moça (quatro poses foram escolhidas; três de avanço, e uma mais próxima, de evasão) mostram quando a jovem ataca o comboio de policiais. Dessa vez, é uma relação específica da imagem, que mostra o momento em que a jovem atira uma pedra, informação sem relação com as frases dos quatro balões – *Opa! Falei cedo demais! Essa menina tem outras idéias... Ela não desiste...*

Na última página, palavras e imagens em redundância mostram dois soldados israelenses se aproximando em ronda final. A rua já tranqüila da cena no quadro seguinte é palco para interrogatórios. Nos três últimos quadros, são mostrados ângulos diferentes de Sacco e um carro, no momento em que o autor deixa Ramallah. Em balões em cascata, o repórter reitera sua vontade de fugir imediatamente dali, e o medo pelo qual passou – *Está bem, estou satisfeito, chega disso...* – diz o balão. Sacco termina seu retrato da cidade de Ramallah com o próprio depoimento.

Em *Ramallah*, Sacco faz uma reportagem, construída cena a cena, sobre como as tensões que se tornaram hábito na cidade afetam seus moradores. Suas reações e o forte impressionismo ajudam a passar, de maneira fiel, o relato às pessoas, que apreendem mais do cotidiano da cidade do que se lessem uma notícia sobre o número de feridos na passeata daquele dia, por

exemplo. O capítulo traz algumas opções estilísticas que são reiteradas ao longo das outras passagens da obra de Joe Sacco, e ajudam a entender as estratégias do autor para a construção de reportagens em quadrinhos. Por exemplo, a ausência de balões de pensamento, reforçando a reprodução de uma situação real, de coleta de depoimentos de fontes ao longo do desenrolar de pequenos fatos, e da observação participante do autor.

3.2 Pressão moderada

O capítulo *Pressão moderada – parte 2* tem uma quadrinização (*mis-en-page*) destoante do restante do livro. As sarjetas (bordas das páginas) são todas pretas e os quadros, regularmente quadrados. É um capítulo especial, também mais longo que o comum – 12 páginas – e funciona como um parêntese no qual Sacco visita um “universo paralelo”, como compara no balão de narração da primeira página. Este universo fica localizado atrás de portas e celas onde pessoas são aprisionadas em torturadas em nome da segurança nacional. O tema é anunciado num balão de narração do primeiro quadro da primeira página - Figura 05 (ANEXO E), que mostra também a sala de uma casa árabe, observada de cima para baixo. Nesta parte, história é construída com transições sujeito a sujeito. Primeiro, o repórter está na sala com um adulto e duas crianças, e examina as costas com cicatrizes desse adulto; em uma das mãos, segura um bloquinho e uma caneta, para tomar notas. O segundo quadro traz o entrevistado, e ficamos sabendo que seu nome é Ghassan, e que ele foi preso por acusação de atividades terroristas há duas semanas. Ghassan é inocente e pai de duas meninas, que adormecem em seu colo enquanto Sacco o entrevista nos dois últimos quadros da página.

No primeiro quadro da segunda página, a história passa a ser contada em *flashback*, com imagens que remetem ao passado, enquanto as informações são passadas pela narração de Sacco no presente e acompanhada de diálogos do passado nos balões. No próximo quadro, o árabe aparece visto de cima para baixo algemado e vendado. Declara inocência, mas não é ouvido. Os policiais aparecem no quadro seguinte com o mandado para invadir a casa do árabe; percebemos que todos eles foram desenhados sem olhos, em licença poética de Sacco, talvez em referência ao ataque a um presumido inocente.

A próxima página – Figura 06 (ANEXO F), é totalmente de aspas do entrevistado, que relata em seis quadros como foi seu deslocamento e chegada à prisão – *Colocaram-me num carro e*

circulamos por cinco ou dez minutos, diz no terceiro quadro. No depoimento do entrevistado, são usadas transições ação a ação: Ghassan conta que foi fotografado, teve os documentos e objetos confiscados e passou por um questionário na clínica da prisão, mas nem sequer chegou a ser examinado de verdade.

Na quarta página, o cenário praticamente não muda. É o cubículo no qual o árabe de Gaza foi colocado na prisão. Desta vez, são nove quadros na página, diminuindo a velocidade da leitura e aumentando o tempo do leitor na página. O tempo passa devagar também para Ghassan, encapuzado e amarrado desconfortavelmente num cano – *Depois de seis ou sete horas, um policial veio me procurar*, relata. Quatro quadros são feitos apenas com imagens e sem balões (escolha expressiva rara dentro do livro no geral), silenciosos como a cela de Ghassan. A página termina com seu primeiro interrogatório.

A quinta página tem desta vez 12 quadros, aumentando a densidade da ação e a quantidade de detalhes sobre o confinamento da fonte, e fazendo crescer novamente a permanência do leitor na página. Já pode ser percebido que esse crescimento progressivo no número de quadros por página é intencional – a leitura fica mais tensa, mais claustrofóbica, no mesmo ritmo do crescente desespero de Ghassan. O conteúdo é passado por aspas do entrevistado e a reprodução de seus diálogos do passado com os carcereiros. Pausadamente, afinal já começava a perder a noção de tempo, Ghassan relata que passou frio e que sofria por não ter informações sobre o lugar onde estava. Na sexta página, que chega a 16 quadros, o árabe relata o início da sua tortura psicológica. Tem a impressão de ouvir mais gente ao seu lado; passa horas ouvindo as mesmas quatro músicas repetidas pelos policiais nos altos-falantes. A segunda metade da página traz seu primeiro julgamento – *Fui levado a uma corte. Meu advogado estava lá, mas eu não podia falar com ele*, relata. A polícia de Israel pede mais tempo para conseguir provas contra ele, contanto que ele continuasse preso. O julgamento continua na página seguinte – Figura 07 (ANEXO G), quando o juiz anuncia estender a custódia de Ghassan de 48 horas para 8 dias. Ghassan contou para a toda corte, na frente dos policiais, sobre os maus tratos que estava recebendo. O resultado da denúncia é mostrado no quadro seguinte: o árabe novamente algemado, encapuzado e arrastado para sua cela, apenas a imagem, sem nenhuma palavra. – *Amarraram-me mais apertado que antes*, diz o quadro seguinte. A sequência traz o prisioneiro e um policial numa sala de interrogatório, enquanto o policial pergunta por novas informações. Ghassan permanece em silêncio e é levado de volta e colocado em posições desconfortáveis.

A oitava página ganha uma coluna extra, ficando com pequeninos 20 quadros, enquanto a situação de Ghassan vai ficando mais negra e angustiante. – *Depois de quatro dias sem dormir, comecei a ter alucinações*, conta. Sua filha, seu irmão e seu pai aparecem mortos ao seu lado em seus delírios. Na oitava e nona página, também com 20 quadros ambas, Ghassan sofre. Volta a ter alucinações, come e dorme quando lhe é permitido – ou seja, quase nunca, é interrogado periodicamente e repete, a cada vez, sua inocência. Em determinado momento, chega a ser colocado na solitária e ao relento, e não sucumbe. Ao fim, a fibra do prisioneiro – ou a aproximação do final do seu tempo de custódia – lhe dá direito a regalias como banho e uma cama. No décimo nono dia e na terceira aparição frente a corte, foi finalmente libertado.

A última página tem apenas sete quadros – Figura 08 (ANEXO H). O último deles, ao ar livre, toma metade da página retrata o ex-prisioneiro indo para casa numa rua cheia de gente, sem palavras, mas com a eloquência que a liberdade pode ter. Aparentemente, é um dia calmo e tranqüilo: dois judeus ortodoxos passam com suas longas barbas, um executivo caminha com sua esposa, passam homens de *kippah* (chapéu tradicional judeu), uma mulher leva um bebê no colo, e em meio a toda essa normalidade, um jovem leva uma metralhadora no ombro. Acima deles, um céu branco aliviador, como anticlímax para os momentos anteriores. É o último quadro e não voltaremos à casa de Ghassan.

Em *Pressão Moderada – parte 2*, Sacco sabe que a situação é de grande angústia e reitera isso em recursos gráficos – o fundo de página negro; os quadros cada vez mais claustrofóbicos, pequenos, lentos; e a opção por um estilo de traço mais sóbrio nas vinhetas. É um interlúdio de pesar e reflexão numa história dinâmica, rica em elementos espontâneos. O capítulo é o melhor exemplo do bom uso de metáforas visuais como recurso para o desenrolar da história pelo autor. Nas imagens, fica a missão de retratar fielmente o relato que o prisioneiro concedeu durante a entrevista para o repórter. Sacco consegue, através do depoimento de uma fonte primária, retratar as injustiças contra o povo árabe, numa reportagem-denúncia que dá voz a quem não teve sequer o direito de defesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho procuramos entender como a obra *Palestina* constrói reportagens usando as ferramentas de criação dos quadrinhos e as técnicas de apuração do jornalismo. Através da explanação das principais teorias da criação de peças de Jornalismo e de Quadrinhos, percebemos que obras como a de Sacco podem ganhar o status de reportagem por consequência de uma longa série de transformações tanto no jornalismo quanto nas HQs, a saber: as aproximações dos quadrinhos, ao longo de sua história, ao temas ligados à realidade, e a aproximação do jornalismo do gênero do entretenimento, ou, segundo alguns críticos, sua diluição face às pressões mercadológicas.

Segundo foi visto, o processo de conquista do real iniciado na década de 1960 pelos quadrinhos *underground*, e a crise entre real e ficção enfrentada pelo jornalismo, em virtude da consolidação do telejornalismo como modelo de informação noticiosa, permitem tal avaliação. O jornalismo em quadrinhos se torna um novo dispositivo que ao mesmo tempo compartilha características com as notícias e HQs - são todos expressões verbo-pictóricas.

É na maneira como constrói seus mecanismos de relato da realidade que o jornalismo em quadrinhos estabelece sua marca distintiva. Vimos que, no caso específico da reportagem em HQ, as palavras usadas nos diferentes balões ganham destaque no entendimento da construção da história. Das diversas relações possíveis na classificação de McCloud, pode-se destacar na obra de Sacco a opção pela função específica da palavra na maioria das vezes: são os balões de narração e de diálogo, em profusão por todas as páginas muitas vezes acompanhando uma única imagem, que ganham a tarefa de fazer andar a história e transmitir a informação.

Sacco desenha para escrever: e mesmo quadrinista, é ainda repórter. Em raros capítulos os recursos visuais são mais expressivos que as palavras, e quando o são, trata-se de metáforas que enriquecem o conteúdo (um deles é o analisado *Pressão Moderada – parte 2*). Destaque-se também a ausência de balões de pensamento, que poderiam afastar o caráter de documento de sua obra.

De um jeito ou de outro, Sacco atém-se aos fatos, dados, personagens e transmissão dos acontecimentos que testemunhou, mas aproximando-se mais do tratamento dado à reportagem do que a notícia, com aprofundamento e liberdade de abordagem.

Em sua obra, a personalização gerada por sua presença constante em quadro poderia ser apontada como elemento descaracterizador do jornalismo, mas, ao contrário, reafirma a reportagem. Em lugar de optar por apenas retratar os relatos que recolheu numa história de personagens, Sacco reforça a cada minuto a questão da apuração jornalística e da sua presença nos locais onde os fatos aconteceram - tanto em citações nos balões narrativos sobre o processo de conseguir a matéria, como pela sua representação visual sempre com bloquinho e caneta em mãos, fazendo notas para a reportagem. Vimos também que a narrativa em primeira pessoa não concorre com o fazer jornalístico, uma vez que a objetividade é meta difícil de ser cumprida mesmo na mais factual das notícias.

Sacco não escreve sobre a guerra, ou com um gancho específico, mas não deixa de se referir a temas atuais: a situação em que vivem os atores do conflito, principalmente os menos favorecidos. O autor optou por ir a campo, validando seu depoimento por fontes primárias e oficiais, reproduzindo com fidelidade a realidade local e cumprindo a missão à que se submeteu, a de retratar a guerra pelo viés das pessoas.

É importante salientar que este trabalho não busca esgotar as investigações sobre *Palestina*, obra extensa em suas centenas de páginas, o que certamente limita a quantidade de elementos a serem considerados no universo desta monografia. O caráter recente do jornalismo em quadrinhos, com cartografia ainda pouco definida, também sinaliza para possibilidades de estudo em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Diego. No traço da história. **Folha de S. Paulo**, 04/01/2002, Ilustrada.

DUTRA, Antônio Aristides. **Quadrinhos de não-ficção**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2003, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003.

LAGE, Nilson. **A Reportagem: Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri: Manole, 2004.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia C. **Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses**. 2ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MCCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. **Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MUANIS, Felipe. **Imagem, cinema e quadrinhos: linguagem e discursos de cotidiano**. Disponível em http://www.eca.usp.br/caligrama/n_4/05_FelipeMuanis.pdf. Último acesso em 15/04/2010.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A História em Quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SACCO, Joe. **Palestine – in the Gaza Strip**. Seattle: Phantagraphics Books, 1996.

_____. **Palestina: na Faixa de Gaza**. São Paulo: Conrad, 2003.

_____. **Palestina: uma nação ocupada**. São Paulo: Conrad, 2004.

SERVA, Leão. **Jornalismo e desinformação**. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

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

STAROBINAS, Marcelo. **Jornalista usa os quadrinhos para relatar a guerra**. Folha de S. Paulo, 29.4.2001, Ilustrada.

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos (org.). **Dicionário crítico do pensamento da direita: idéias, instituições e personagens**. Verbete Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Mauad Editora Ltda, 2000.

ANEXOS

ANEXO A – À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman



Figura 1 - À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman

ANEXO B – Primeira página de Ramallah

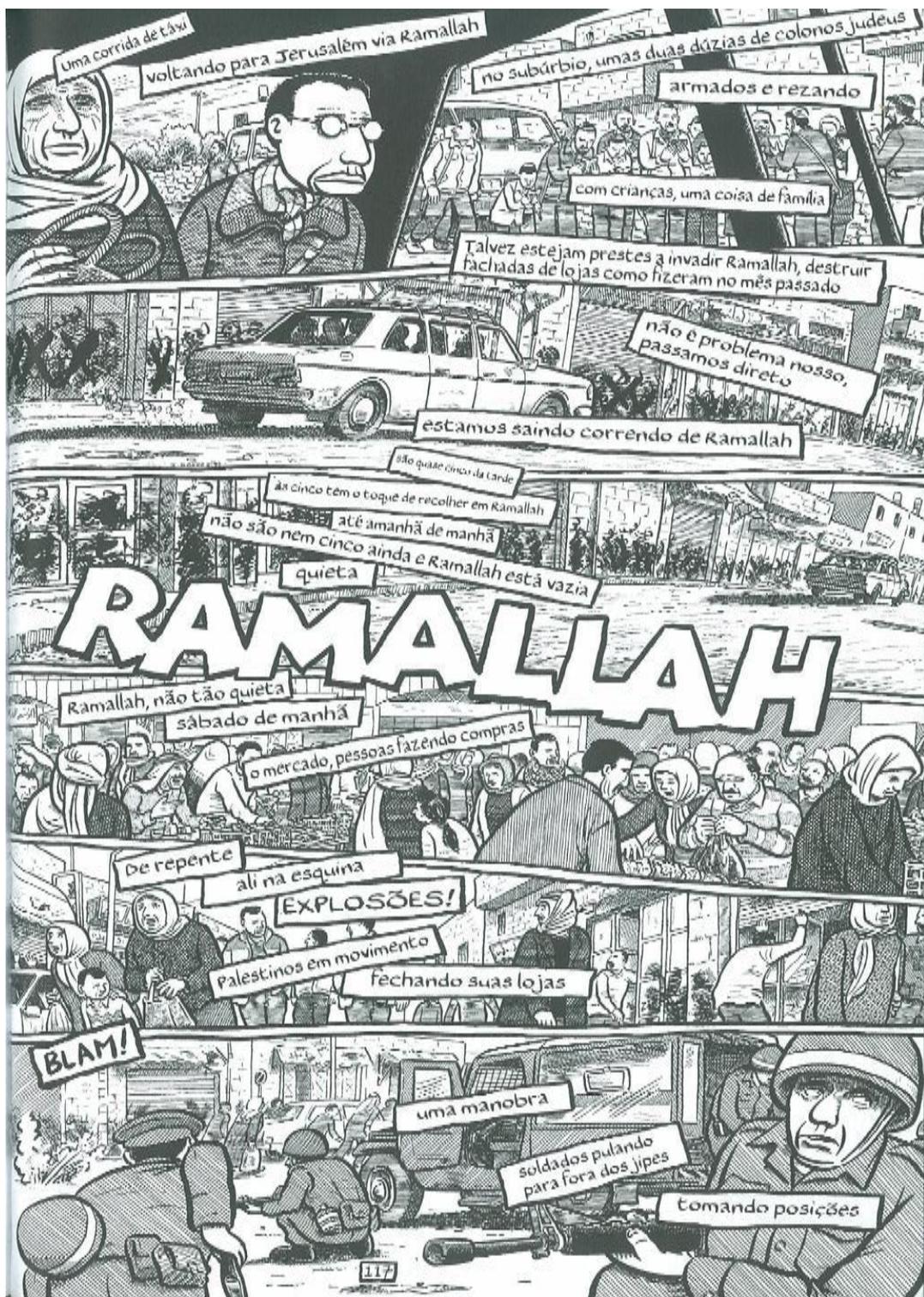


Figura 2 - Primeira página de Ramallah

ANEXO C – Página três de Ramallah

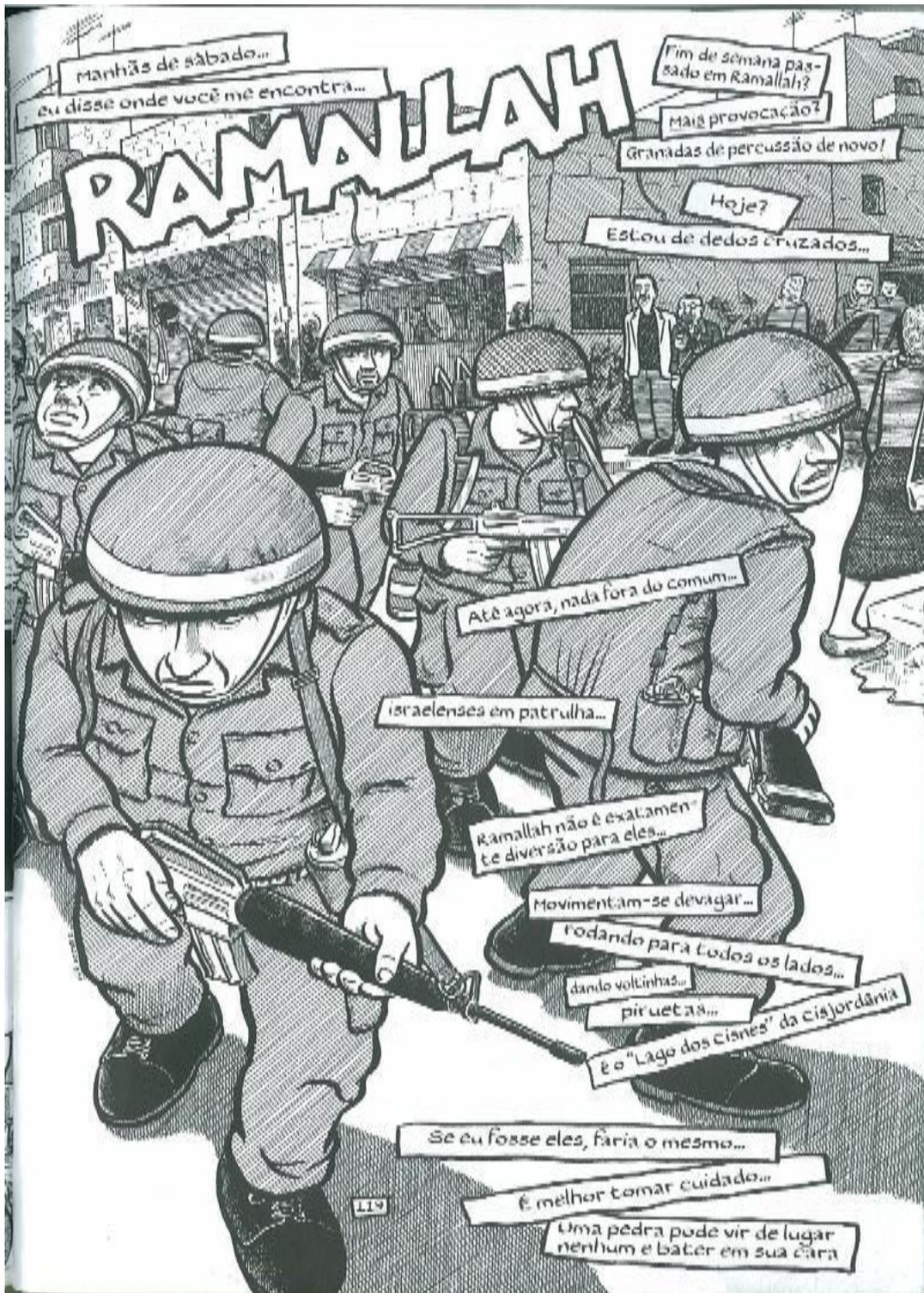


Figura 3 - Página três de Ramallah

ANEXO D – Página sete de Ramallah



Figura 4 - Página sete de Ramallah

ANEXO E – Página um de Pressão Moderada – parte 2



Figura 5 - Página um de Pressão Moderada – parte 2

ANEXO F – Página três de Pressão Moderada - parte 2



Figura 6 - Página três de Pressão Moderada – parte 2

ANEXO G – Página sete de Pressão Moderada - parte 2



Figura 7 - Página sete de Pressão Moderada - parte 2

ANEXO H – Página doze de Pressão Moderada - parte 2

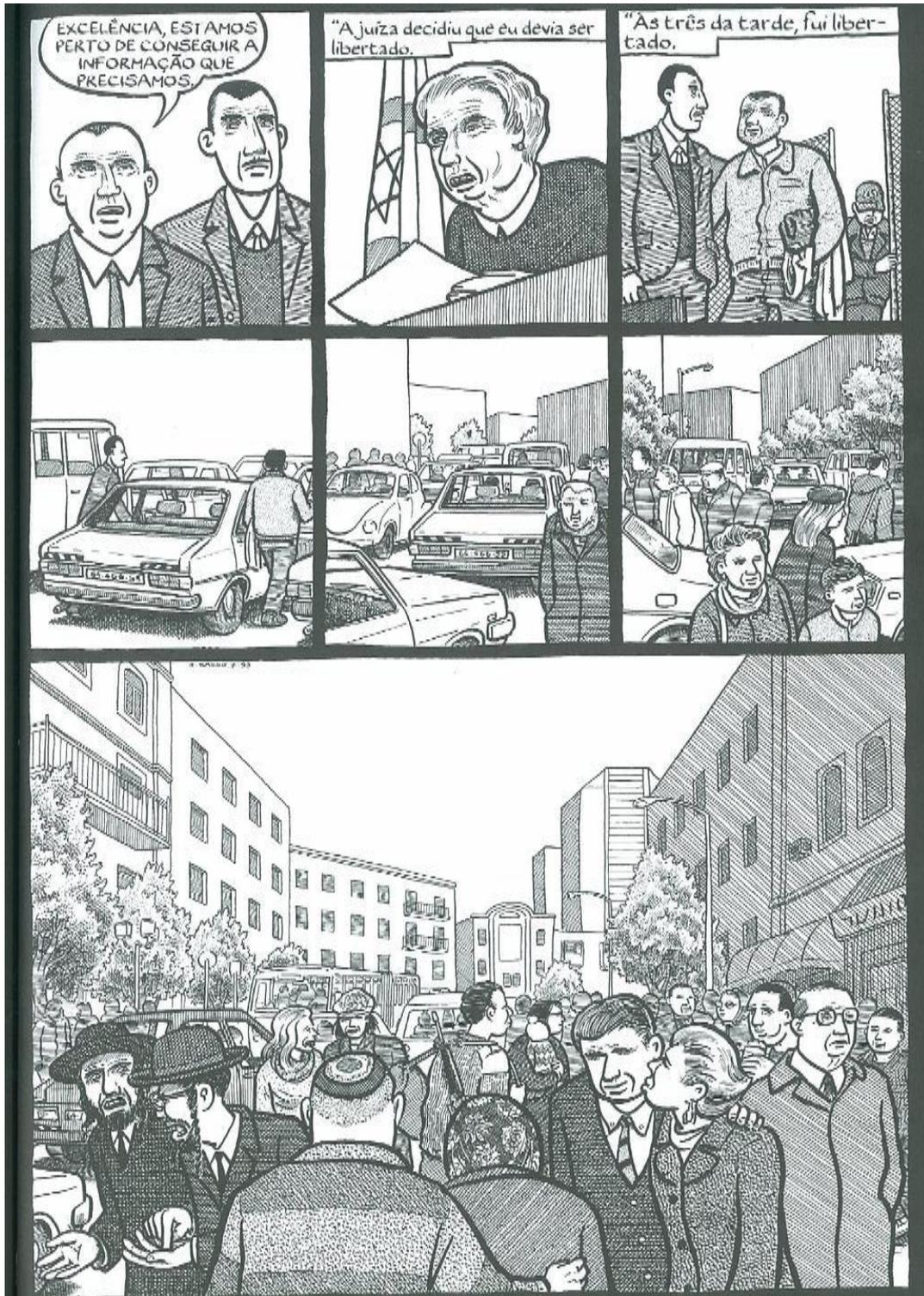


Figura 8 - Página doze de Pressão Moderada - parte 2