



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

VICTOR OLIVEIRA GULART

**POTENCIALIDADES DA ESCRITA JORNALÍSTICA:
Imagem e testemunho nos quadrinhos de Joe Sacco**

**CAMPINAS,
2015**

VICTOR OLIVEIRA GULART

**POTENCIALIDADES DA ESCRITA JORNALÍSTICA:
Imagem e testemunho nos quadrinhos de Joe Sacco**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientador (a): Prof(a). Dr(a). CAROLINA CANTARINO RODRIGUES

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno VICTOR OLIVEIRA GULART e orientada pela Profa. Dra. CAROLINA CANTARINO RODRIGUES.

**CAMPINAS,
2015**

Agência de fomento: Não se aplica
Nº processo: Não se aplica

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G95p Gulart, Victor Oliveira, 1991-
Potencialidades da escrita jornalística : imagem e testemunho nos quadrinhos de Joe Sacco / Victor Oliveira Gulart. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Carolina Cantarino Rodrigues.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sacco, Joe, 1960- Crítica e interpretação. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Testemunhas - Aspectos sociais. 4. Jornalismo e literatura. 5. Guerra e sociedade. 6. Violência. I. Rodrigues, Carolina Cantarino, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Potential of journalistic writing : image and testimony in the comics of Joe Sacco

Palavras-chave em inglês:

Sacco, Joe, 1960- Criticism and interpretation

Comic strips

Witnesses - Social aspects

Journalism and literature

War and society

Violence

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Carolina Cantarino Rodrigues [Orientador]

Rafael de Almeida Evangelista

Roberto Donato da Silva Junior

Data de defesa: 28-07-2015

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

BANCA EXAMINADORA:

Carolina Cantarino Rodrigues

Carolina Cantarino Rodrigues

Rafael de Almeida Evangelista

Rafael de Almeida Evangelista

Roberto Donato da Silva Junior

Roberto Donato da Silva Junior

Susana Oliveira Dias

Lais Dilveira Fraga

IEL/UNICAMP
2015

UNICAMP
INSTITUTO DE ECONOMIA
E FINANÇAS

Dedico esta pesquisa a minha família, meus pais e namorada, aos amigos próximos, e a um em particular, Renato Marques de Oliveira, o primeiro a acreditar em todo este esforço e a me mostrar que era possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço acima de tudo a meus pais, Silvana e Cesar, por batalharem incansavelmente por minhas conquistas. As palavras são insuficientes, porém indispensáveis para lembrar dessa batalha minha e que se tornou nossa desde o primeiro dia até o último.

Agradeço às pessoas que abriram as primeiras portas para minha ida até a Unicamp, e que permaneceram sendo aliadas fortes durante a pesquisa. À minha orientadora Carolina Cantarino Rodrigues, que com uma incansável paciência e persistência foi capaz de extrair minha vontade de me lançar no desconhecido e caminhar comigo nessa empreitada, e acima de tudo acreditar nesse meu novo mundo. Sempre com orientações pontuais e valiosas, me trouxe cada vez mais para o aprender com a pesquisa e com a Divulgação Científica e Cultural.

Agradeço por, de alguma maneira, ter sido parte desta exploração rica de diversos campos da linguagem que o Labjor me proporcionou, desse mutirão de forças que me ocupou nos últimos anos, muito através de professores como Susana Dias, que acima de tudo ampliou os limites da minha subjetividade, Rafael Evangelista, Celso Boldstein e Rodrigo Bastos Cunha, que foram professores inspiradores em sua forma de lecionar e pesquisar.

Outra pessoa indispensável de ser lembrada aqui é minha namorada Luana, que está diretamente ligada com esta pesquisa por também ter convivido com ela, acima de tudo apoiado as frustrações e angústias que nos dias finais se tornaram constantes. Agradeço à fibra e ao afeto que teve para comigo nestes dois anos de trabalho, e por memostrear também que podemos nos exigir sempre mais.

A presença de Ana Godoy na fase final do trabalho foi o que me possibilitou chegar ao fim de uma forma concreta. Acima de tudo foi uma aliada que trabalhou comigo de forma exaustiva e ao mesmo tempo afetiva, preocupada. Agradeço muito por me mostrar que em momentos difíceis a serenidade deve ser resgatada de alguma maneira.

Agradeço aos amigos próximos e companheiros de casa.

Por fim, agradeço a Capes.

“Eu irei lhe dizer o que eu irei fazer e o que eu não irei fazer. Eu não servirei aqueles no qual não acredito mais, mesmo que se intitulem minha casa, minha cidade natal ou minha igreja: e eu tentarei me expressar [viver] de uma forma mais livre e completa possível [através da arte], usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e habilidade.”

James Joyce

RESUMO

A proposta desta pesquisa é investigar as potencialidades da escrita jornalística, a partir das imagens criadas por Joe Sacco em suas HQs de não ficção, que buscam testemunhar situações de guerra e violência no mundo contemporâneo. Propomos que, mais do que um relato, os quadrinhos do autor constituem também um modo de testemunho, resultado de uma nova maneira de tratar os traumas de conflitos contemporâneos. A partir de uma pesquisa preliminar, selecionamos algumas obras de Joe Sacco e de autores que têm investigado o conceito de testemunho, como Marcio Seligmann-Silva, Jeanne-Marie Gagnebin, Eugenia Vilela, Susan Sontag e Jacques Rancière. O objetivo principal é problematizar as oposições entre real e ficção, verdadeiro e falso, objetividade e subjetividade, inteligível e sensível, que se colocam como desafios para a escrita, quando se trata de criar visibilidade para eventos extremos, entre a vida e a morte. Em vez de tomar os quadrinhos de Joe Sacco enquanto “objeto”, procurando desvendar significações ocultas e nos detendo numa análise que separa texto e desenho, o intuito desta pesquisa é criar um movimento prospectivo (Ingold, 2012) com as imagens de Joe Sacco e os autores selecionados, buscando, assim, experimentar novos sentidos para o conceito de testemunho, traçar linhas e fios entre estes campos e observar os processos de formação na narrativa de Joe Sacco, que busca narrar o que não se narra. A perspectiva teórico-metodológica será interdisciplinar, uma vez que procuraremos promover a aproximação entre a Comunicação, a Arte, a Filosofia e as Ciências Sociais para pensar a política paradoxal do testemunho: a impossibilidade de testemunhar eventos extremos e, ao mesmo tempo, a necessidade de dar a ver o seu caráter extremo.

Palavras-chave: Joe Sacco, Testemunho, Forças, Mediação, Apropriação, História em quadrinhos.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the potential of journalistic writing, from the images created by Joe Sacco, in his comic books of nonfiction, seeking witness situations of war and violence in the contemporary world. To witness, we seek to propose here that more than one account, the author of the comics are also a form of testimony, has a new way of dealing with contemporary conflicts trauma. From preliminary research, we selected some works of Joe Sacco and authors who have investigated the concept of testimony as Márcio Seligman-Silva; Jeanne-Marie Gagnebin; Eugenia Vilela; Susan Sontag and Jacques Rancière. The main objective is to confront the oppositions between real and fiction; true and false; objectivity-subjectivity; intelligible and sensible, posed as challenges for writing, when it comes to creating visibility for extreme events, between life and death. Instead of taking the Joe Sacco comics as “object”, seeking to uncover hidden meanings and stop us an analysis that separates text and design, the challenge of this research will be to create a prospective movement with Joe Sacco’s pictures and selected authors, thereby potentially experience new meanings for the concept of testimony, draw lines and wires between these fields, from the perspective of observing the formation process of Joe Sacco's narrative, which seeks to narrate what not narrates. The theoretical and methodological approach will be interdisciplinary in that seek to promote links between the Communication, Art, Philosophy and Social Sciences to think the paradoxical politics of testimony: the impossibility - how to tell war and violence? What do these images reflect on these perspectives, and that forces emerge, overflow?

Keywords: Joe Sacco, Testimony, Forces, Mediation, Appropriation, Comics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dia Negro.....	30
Figura 2 – Israel.....	33
Figura 3 – Todos somos gente.....	36
Figura 4 – Mergulho no oceano.....	40
Figura 5 – Prólogo 1995.....	53
Figura 6 – Chegando à Sarajevo.....	55
Figura 7 – 1992.....	60
Figura 8 – Melhores amigos.....	68
Figura 9 – 1992.....	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 METODOLOGIA: UM EMARANHADO DE LINHAS	18
“Coisificar” nosso objeto de pesquisa.....	19
3 MAPEANDO OS PROCEDIMENTOS DA ESCRITA DE JOE SACCO	21
Significando Joe Sacco nos quadrinhos.....	21
Joe Sacco personagem	26
<i>Palestina</i>	27
Imagem e grafia.....	31
Presença forte de detalhes.....	34
Personagem narrador em <i>Palestina</i>	37
Apropriações, afetos e devaneios.....	40
Autenticidade.....	44
Efeitos realistas e verossimilhança	48
O conflito dos Balcãs.....	50
Nevem.....	51
Memória, passado e presente.....	56
Realismo por histórias individuais em Sarajevo.....	58
<i>Graphic novels</i> e as noções de verdade na narrativa.....	61
Contexto, atmosfera e microcosmos.....	65
Gorazde.....	67
4 REALISMO QUE DESREALIZA	72
Efeito de verdade.....	74
O testemunho como uma manifestação real.....	78
5 NO CAMINHO DE CONTORNAR O INCONTORNÁVEL	83
Rancière e as questões sobre o espectador.....	88
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93

1. INTRODUÇÃO

O tempo se constitui enquanto um problema para o jornalismo (DIAS, 2008). Rapidez e urgência tornaram-se valores dominantes na imprensa. Ao longo da trajetória histórica do jornalismo, como alternativa ao imediatismo, diversas possibilidades de escrita foram sendo criadas e exploradas.

Nos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 1960, um grupo de jornalistas¹ começa a experimentar novas modalidades textuais inspiradas pela literatura. Com forte ênfase no diálogo e na narrativa, o *New Journalism*, método que sucede o jornalismo literário nos dias atuais, busca subverter os modelos já preestabelecidos de reportagem.

O jornalismo literário trouxe a literatura para suas práticas como uma promessa de romper as regras do jornalismo tradicional, com a intenção de fazer surgir um “jornalismo marginal”, um jornalismo que não se colocaria dentro do sistema dominante, mas que correria pelas bordas. A literatura era a possibilidade de desterritorializar o terreno firme e fixo do jornalismo, desestabilizando a ordem jornalística e desorganizando sua sintaxe. (CÂMARA, 2012, p. 54).

Propõe-se, então, o deslocamento de alguns valores: em vez do distanciamento, um “bom jornalismo” consistiria no envolvimento e imersão – num *close-to-the-skin reporting* – do jornalista, desde sua pesquisa de campo até o texto como objeto/produto final. O repórter passaria, assim, a *vivenciar* o tema com o qual está trabalhando, buscando escrever a sua própria história – uma narrativa a partir dessa *experiência vivida* – para compartilhá-la com os leitores.

A própria noção de *verdade* passa a ser associada a essa vivência, e a reportagem, por sua vez, passa a ser considerada mais legítima e autorizada em razão de uma experiência vivida pelo jornalista.

Nesse ínterim, a obra de Joe Sacco torna-se reconhecida e ganha visibilidade². O autor se dedica a viajar pelo mundo e *relatar* diversos eventos políticos; as narrativas, mediadas em quadrinhos de não ficção, são criadas a partir de suas

1 Seus principais expoentes são Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote.

2 É crucial ressaltar, neste momento, que a transformação da prática jornalística intitulada New Journalism está intimamente ligada à transformação dos quadrinhos, não somente na temática e na estética, mas no tratamento dado à palavra escrita, à narrativa.

experiências em lugares como Sarajevo e a Faixa de Gaza. Uma escrita que exige a sua presença constante, para introduzir o leitor em suas histórias.

Buscar pensar um quadrinista, nessa primeira aproximação com as obras de Sacco, é reconhecer o seu investimento na pesquisa de campo e na experiência vivida enquanto elementos que autorizam e legitimam suas obras, que buscamos aqui pensar como *testemunhais*. Trata-se de obras criadas através dos quadrinhos, ou seja, que se valem deste híbrido entre *palavra e imagem* por meio do qual o autor solidifica uma nova forma de fazer jornalismo.

Interessa, então, problematizar alguns pressupostos que norteiam os *procedimentos* e a *escrita* jornalística desse autor: como dar expressão a uma experiência vivida? Como contar o horror e a violência da guerra no mundo contemporâneo?

Essas questões também têm sido investigadas por autores que exploram o conceito de testemunho no mundo contemporâneo a partir da sua configuração política paradoxal: a impossibilidade de testemunhar eventos extremos e, ao mesmo tempo, a necessidade de dar a ver o seu caráter extremo.

Susan Sontag explora esse paradoxo apresentando uma história do conhecimento da guerra mediado pelas imagens. A autora aborda desde a Guerra da Criméia e a Guerra Civil Americana (os primeiros conflitos importantes a serem fotografados ainda no século XIX) até o atentado ao World Trade Center, em 2001, que pôde ser assistido, pela televisão, por milhões de espectadores em tempo real. Ao longo do percurso marcado por estes eventos, o fluxo de imagens e informações intensificou-se fortemente; as imagens da guerra, das suas atrocidades e seu horror, em vez de produzirem choque e contundência, foram tornando-se familiares, perdendo seus efeitos e a *capacidade de sensibilizar* o espectador. A própria *sensibilização*, portanto, torna-se um problema, abrindo caminho para a seguinte indagação: como as imagens podem, no mundo contemporâneo, nos *afetar*, efetivamente, na relação com o sofrimento e a dor?

De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença (SONTAG, 2003, p. 24).

Imagem como choque e imagem como clichê. Feitas para chocar, as imagens

terminam por banalizar e normalizar eventos extremos como a catástrofe, a morte, a dor, o desaparecimento, o desastre, o sofrimento, a migração forçada, o genocídio, a guerra, a luta pela sobrevivência. Quando se trata do testemunhar, como escapar dessa oposição entre choque e clichê? Como um testemunho pode se tornar efetivamente potente?

Como enfrentar a ética com a voz *segunda* de uma escrita que tem como testemunho a voz de uma primeira pessoa sem possibilidade de se enunciar na escrita? Aqui é fundamental a voz do sofrimento das testemunhas, sendo o sofrimento o único lugar desde onde se pode pensar. Mas como dizer este sofrimento com uma palavra que seja ética? E o que fazer quando as testemunhas já não existirem? Que vozes? Aí a arte é uma voz fundamental: [...] (VILELA, 2000, p. 48).

Eugenia Vilela (2000) destaca a potencialidade testemunhal da arte na medida em que, por meio dela, a necessidade e a impossibilidade do testemunho seriam enfrentadas pela *invenção*. Na tensão que o testemunho porta, recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos e inseparáveis: recordar para esquecer-se é inevitavelmente narrar, narrar justamente por não poder esquecer. O testemunho lida, portanto, constantemente, com a questão da impossibilidade, seja aquela ligada à própria impossibilidade de narrar o inenarrável, ou a impossibilidade da linguagem de atingir a escala na qual o testemunho se encontra de fato, razão pela qual este conceito denso reivindica um certo norte.

Marcio Seligmann-Silva tem pesquisado o conceito de testemunho a partir das escritas produzidas pelos sobreviventes da Shoah. O autor defende que a historiografia precisa enfrentar esta impossibilidade de narrar o horror do Holocausto:

Não existe discurso que esgote a dor, não existem palavras que recubram a experiência de Auschwitz, não existe explicação para a animalização do homem; é necessário escrever a história desse período, e os meios da historiografia moderna são mais do que suficientes para investigar e apresentar resultados das pesquisas: e mais, a catástrofe que foi a Shoah exige esse trabalho de pesquisa e de registro rigoroso com base documental. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 15).

Para a historiografia valem, portanto, os fatos passados; para a *memória*, o passado é ativo, vivo, não passa. Em relação ao testemunho da Shoah, por exemplo, se seus sobreviventes não conseguem falar, contar ou escrever sobre sua experiência vivida – trauma recorrente entre eles –, a invenção artística, lembra Seligmann-Silva

(2003), possibilita a realização de testemunhos autênticos engendrados *entre o real e o ficcional*.

Primo Levi, Paul Celan, Aharon Appelfeld, Jorge Semprún, Robert Antelme, Georges Perec, Ruth Klüger, Maurice Blanchot e Art Spiegelman³ são alguns dos autores destacados por Seligmann-Silva (2005) como criadores de relevantes testemunhos da Shoah, independentemente do fato de serem testemunhas primárias.

Dirá Adorno (apud GAGNEBIN, 2003, p. 1000): “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Citada nos estudos sobre o testemunho enquanto expressão da impossibilidade da representação do horror, do extermínio e da guerra, a frase de Adorno aponta para a extremidade de um sofrimento que desarticula e desafia o próprio pensamento. Como apresentar *imediatamente* o sofrimento e a dor ao leitor, ao espectador?

Ao escrever sobre o testemunho dos sobreviventes nos campos de refugiados espalhados pelo mundo na atualidade, Eugenia Vilela (2000, p. 50) pontua que “pela arte não se traduz o intraduzível da dor – a dor na terceira pessoa é uma ficção – mas cria-se o espaço de manifestação possível ao toque, através da disseminação do sofrimento vivido por quem o sofreu desde dentro”.

É desde esse conjunto de indagações que somos desafiados a pensar o testemunho com/na obra de Joe Sacco para além das discussões em torno dos quadrinhos de não ficção como gênero ou um subgênero do jornalismo; discussões que terminam por esvaziar muitas de suas possibilidades, ao pretender reduzi-los a certos rótulos ou campos do conhecimento.

Com isso em mente, buscamos observar a obra de Joe Sacco como uma *linha de campos vitais* (Tim Ingold, 2012), uma linha em que, durante o crescimento, o ponto se torna linha, mas a linha, longe de seguir a superfície pré-preparada do chão, contribui para seu traçado mutante (INGOLD, 2012).

A pesquisa se configura em dois momentos. No primeiro, procuramos uma *outra* entrada obra de Joe Sacco. Para isso, percorremos seu trabalho de maneira que a escrita seja afetada pelas forças que permeiam e transbordam a obra do autor. Neste híbrido de palavra e imagem, numa linguagem claramente subversiva,

3 Ilustrador e cartunista, gênio sueco autor de *Maus* (1986) obra que marcou a história dos quadrinhos e muito relevante para a busca desta pesquisa de observar com mais apuro o *testemunho* nos quadrinhos.

buscamos adentrar em sua obra pensando os procedimentos que a singularizam, os quais, por sua vez, são apreendidos como forças que atravessam sua escrita.

Buscamos, então, num segundo momento, traçar linhas conceituais por intermédio de um olhar que ultrapasse o seu *fazer jornalístico*, e se deixe afetar pelo conceito de *testemunho*. Neste traçado, o que se esboça inicialmente é que a função testemunhal pode coexistir com diversos gêneros, quando estes são entendidos, em vez de conteúdos, formas e gêneros estilísticos, enquanto forças e potencialidades constantemente em devir. Nesse sentido, nas *histórias em quadrinhos*, o jornalismo, o cinema e a literatura podem coexistir.

Pensar a possibilidade de uma escrita testemunhal em Joe Sacco, pelo viés da Divulgação Científica e Cultural, é uma tentativa de lançar um desafio ao meu próprio olhar. A tentativa de construção de uma análise que é, acima de tudo, transitante, que permanece em movimento, que nasce de um gosto pessoal pelas obras do autor junto com o interesse por questões relacionadas com a literatura e a política.

A primeira impressão que tive ao me deparar com a obra do autor há alguns anos, e que permanece como força motriz nesta pesquisa, diz respeito ao que elas me fazem *sentir*. Já no primeiro contato, tive a sensação imediata de que o trabalho do autor vai além, seu traço permite múltiplos sentidos, e algo permanece incapturável, inapreensível.

A pergunta que fica, portanto, é como lidar com esta força que permanece nas obras de Joe Sacco e persiste nos traços do trabalho deste autor? Como a pesquisa pode enfrentar esse “algo” inapreensível? Como tornar possível uma aproximação com os quadrinhos de Sacco que preservem esse espaço em branco, esse vazio, essa sarjeta⁴?

A tentativa de pensar/tomar o autor e suas obras por outro viés que não o exclusivamente *literário* trouxe-me para o campo do jornalismo, porém a junção dessas duas temáticas já havia sido feita pela mídia e pela crítica literária na designação *jornalismo literário* – na verdade uma noção da qual buscava me distanciar um pouco. Parecia não fazer sentido seguir simplesmente pelo caminho de uma análise do jornalismo literário em quadrinhos para pensar Joe Sacco. Nesse ponto, durante a pesquisa e suas conexões com os conceitos e autores que foram sendo estudados, surgiram questões que revolucionam minha maneira de pensar,

4 Sarjeta, na linguagem usual das HQs, diz respeito ao espaço que separa os quadros no interior de uma página.

como, em vez de formas e conteúdos (literários, jornalísticos, dos quadrinhos), a ideia de forças e de embate entre forças.

Razão pela qual seria um desperdício tomar o autor somente pelo viés jornalístico, ou “quadrinístico”, ou pela junção natural e ao mesmo tempo atropelada da mídia que se acostumou a designar o trabalho do autor de *jornalismo literário*.

Nesse sentido, o campo da Divulgação Científica e Cultural emerge para esta pesquisa como um canalizador de diversos questionamentos. Reunir estas obras de Sacco com os conceitos escolhidos e propor outra maneira de operar com a produção cultural na contemporaneidade é um caminho que hoje sou capaz de reconhecer sua importância e o quão frutífero é para pensar a comunicação.

Acredito que pensar a escrita do autor sob a perspectiva da Divulgação Científica e Cultural vai além da junção/articulação entre ciência, cultura e jornalismo, e o próprio trabalho do autor, de alguma maneira, tem sua parte nesta escolha, pois seu jornalismo também cria sentidos e não está somente transmitindo ou traduzindo uma outra realidade. Portanto, interessa-me aqui mais a palavra *criação*, do que palavras como *transmissão* e *tradução*, recorrentes nas discussões sobre Divulgação Científica e Cultural.

A relação com o conceito de testemunho talvez apareça para lidar justamente com estas questões. Foi a saída encontrada para criar um modo mais potente de apropriação, uma maneira que, após conhecermos a iniciativa de Seligmann-Silva com *Maus - A História de um Sobrevivente*⁵, foi crucial para dar contorno à ideia desta pesquisa. É como se esse conceito fosse o que faltava para poder seguir o que estes traços nos desenhos de Sacco queriam dizer.

Após a entrada nesta literatura densa e carregada, me deparei com o questionamento, na pesquisa, sobre a importância e o porquê de seguir o caminho que me propunha, perguntas que quanto mais olho para a pesquisa, mais reverberam: como testemunhar? Para quem testemunhar? E, ao mesmo tempo, por que Divulgação Científica e Cultural?

5 Testemunho (em quadrinhos) da Shoah, criado por Art Spiegelman.

2. METODOLOGIA: UM EMARANHADO DE LINHAS

Com o intuito de expor a metodologia desta dissertação, nos propomos, agora, a apresentar, o pensamento de Ingold acerca da materialidade.

A princípio, tomamos os quadrinhos de Joe Sacco como *objeto*. No entanto, no transcurso das leituras e reflexões, sentimos a necessidade de problematizar essa noção a partir de Ingold (2012), por intermédio de sua retomada da noção de *coisa*: perpassada de fluxos vitais, integrada nas dinâmicas da vida e do ambiente. Neste sentido, colocamos em jogo um modo de pensar a arte não por formas acabadas e já estabelecidas e, portanto, como *objeto*, mas sim unida às forças que ela traz à tona, e, portanto, como *coisa*. *Coisificar o objeto* é movimentar o olhar, reconhecer a força da linguagem dos quadrinhos não apenas para afirmá-la, e sim para propor uma composição de forças mediadas pela *arte-sequencial*⁶.

Pensar desde uma nova versão de objeto, no sentido de *coisificá-lo*, é um esforço inspirado em uma discussão que Ingold (2012) realiza com os escritos de Heidegger e Deleuze, em especial, a fim de propor a ideia de *malha* ou *meshwork* para pensar a cultura material e a *integração entre fluxos e coisas*. Trata-se de uma discussão em que se dá uma atenção maior para o *dar forma*, ao invés da *forma final*. Este olhar para as *relações entre materiais e forças*, e não entre matéria e forma, é a maneira encontrada pelo antropólogo para escapar do modelo hilemórfico de criação⁷, aquela da qual nos apropriamos aqui para pensar Joe Sacco e sua obra de uma outra maneira.

O argumento de Ingold pauta-se pela subversão do olhar para um mundo então

6 Um conceito muito utilizado para pensar os quadrinhos. Um grande expoente deste olhar para as HQs é Will Eisner, quadrinista e também um dos maiores pensadores críticos a respeito da linguagem dos quadrinhos. Este termo foi introduzido e desenvolvido em suas obras.

7 O modelo hilemórfico é pensado por Ingold a partir da perspectiva aristotélica da criação, pela junção de matéria (*hyle*) e forma (*morphé*). A tentativa de Ingold é, na verdade, interrogar este modelo que se fixou no pensamento ocidental e propor uma substituição de ontologia, algo que de alguma maneira redefina as prioridades e considere os processos de formação mais do que a forma final. Pensando em uma crítica aos debates fundamentados no modelo hilemórfico, presentes tanto na antropologia como na arqueologia, Ingold formula uma abordagem baseada em cinco pontos fundamentais, com o objetivo principal de restituir vida aos objetos, que são considerados mortos pelo modelo hilemórfico. Dos pontos argumentados por Ingold, somente dois primeiros serão abordados mais detalhadamente, aqueles que identificamos como o cerne de sua crítica ao modelo hilemórfico: a inexistência de objetos e o problema da atribuição da agência aos objetos (Cf. MERENCIO, 2012, p. 196).

não mais ocupado por *objetos* e sim habitado por *coisas*, na distinção clara entre ambos “a *coisa* é um ‘acontecer’, ou [...] *vários acontecimentos que se entrelaçam*” (INGOLD, 2012, p. 29, grifo nosso), diferente do objeto que nos aparece como um fato consumado.

Quando as *formas* são mantidas, há um problema de “*redução de coisas a objetos*” (INGOLD, 2012, p. 27, grifo nosso), o que resulta numa “*retirada dos processos vitais*” (INGOLD, 2012, p. 27, grifo nosso). O autor está preocupado em interrogar essa lógica que, segundo ele, atravessa as discussões sobre a *agência* dos objetos e os debates contemporâneos da antropologia, da história da arte e dos estudos da cultura material. Para ele, tais abordagens reproduzem o modelo hilemórfico.

Com o propósito de colocar um foco maior na questão dos *processos vitais*, o autor vai dialogar com Deleuze e Guattari, pensando não a partir da materialidade, mas dos *fluxos de materiais*. A matéria, neste caso, é *matéria em movimento*, matéria em transformação.

Ainda neste contexto, Ingold refere-se a um movimento *prospectivo*, no sentido de ler a criatividade por meio de um olhar para as *linhas* ao longo das quais as *coisas* são formadas, considerando primeiramente o crescimento e o movimento, em lugar de olhar para o objeto finalizado. Trata-se, portanto, de prospectar, seguir para frente, juntar-se ao mundo em lugar de conectar-se em retrospecto a uma série de pontos já percorridos. “Seguir”, como colocam Deleuze e Guattari (2004, p. 410), “não é o mesmo que reproduzir”: enquanto reproduzir envolve um procedimento de *interação*, seguir envolve *itinerância* (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 38).

“Coisificar” nosso objeto de pesquisa

Pensar a *coisa* como um *emaranhado de linhas*, como propõe Ingold (2012), é reconhecer seu “caráter não de entidade fechada para o exterior” (INGOLD, 2012, p. 29), mas como algo que sempre *vaza*, “transbordando das superfícies que se formam [...] em torno delas” (INGOLD, 2012, p. 29). E, na medida em que “ocupamos um mundo repleto de *objetos*” (INGOLD, 2012, p. 31), que se encontram “trancados em suas formas finais” (INGOLD, 2012, p. 31), para nós, ocupantes, o que interessa é nos juntarmos aos processos de formação. Razão pela qual trataremos o trabalho de Joe Sacco como *coisa*, buscando pensar os procedimentos como extração de *linhas de*

força da obra, participando, portanto, dos *processos de formação* dos quadrinhos do autor, processos que podem igualmente ser chamados de vitais, uma vez que, segundo Ingold (2012, p. 38), “a vida, para Deleuze e Guattari, se desenrola ao longo dessas linhas-fios; eles as chamam de ‘linha de fuga’, e por vezes ‘linhas de devir’”.

Um olhar cuidadoso para os *processos de formação* implica, de acordo com Ingold (2012, p.38) dar “primazia aos processos de formação”. De modo que pensar os *procedimentos* em Sacco é também nos rendermos a este olhar para a *transformação dos materiais*, em vez dos *estados da matéria* (INGOLD, 2012), é pensar sua obra enquanto forças em *devir*. Trata-se de uma forma outra de tomar um “objeto” de pesquisa, pensando suas possibilidades e forças emergentes.

Por intermédio destes elementos considerados por Ingold, podemos iniciar um mapeamento dos procedimentos presentes na obra de Joe Sacco. Mapeamento pensado, portanto, como uma *extração de forças*, exigindo da pesquisa mergulhar em suas narrativas *seguindo estes fios*.

3. MAPEANDO OS PROCEDIMENTOS DA ESCRITA DE JOE SACCO

Este capítulo tem por intuito adentrar a obra de Joe Sacco por outro viés. Propomos algumas conexões com o trabalho do autor a partir dos *procedimentos* dos quais lança mão em suas publicações e que, nesta pesquisa, consideramos como *forças emergentes* que permeiam toda a sua obra.

O capítulo está dividido em dois momentos. O primeiro trará Joe Sacco transitando entre *personagem e narrador de suas histórias*, e como este procedimento opera em suas narrativas. Trabalharemos com a obra *Palestina* (1996), uma vez que o outro procedimento a ser analisado em seguida depende de uma compreensão maior deste movimento do autor entre narrador e personagem. Num segundo momento, enfocaremos o investimento de Sacco na criação de *histórias individualizadas*, uma maneira de contextualizar o leitor e inseri-lo numa *atmosfera*. Trata-se de procedimento muito presente em todas as obras do autor, porém, em *Área de Segurança: Gorazde* (2000), privilegiada por nós, há uma intensidade nesta forma de operar a escrita.

Tais procedimentos funcionam como uma espécie de estrutura da pesquisa, e com eles buscamos compreender o *realismo* criado por Joe Sacco sobre o qual nos debruçaremos mais atentamente no capítulo “O realismo que desrealiza”.

Porém, para um contato inicial com a escrita de Joe Sacco, é importante percorrermos alguns pontos em que seu traço se significa na linguagem dos quadrinhos.

Significando Joe Sacco nos quadrinhos

As histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para a descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade. Muitas vezes, o resultado é uma ideia trabalhada com elementos gráficos (EISNER, 2008, p. 5).

O livro de Scott McCloud⁸, *Reinventando os quadrinhos* é uma obra cara a

⁸ Em seu *site*, Scott define a si mesmo da seguinte maneira: “Depending on who you ask, I'm either comics' leading theorist or a deranged lunatic, but life continues to be very interesting for me and the ideas that I've raised continue to provoke reactions throughout the comics community and --

esta pesquisa. Pela atualidade de tudo que é dito no trabalho de McCloud e por sua escrita permeada por uma oralidade extremamente lúdica e aventureira, capaz de construir um olhar que contribui ativamente para a linguagem dos quadrinhos, no sentido de iluminá-la um pouco mais, esclarecer e devolvê-la a si enquanto linguagem e forma de expressão e comunicação. McCloud é um observador atento e acima de tudo apaixonado por esta linguagem, pois deixa claro que é um leitor e um criador de quadrinhos: sua obra reflete e pensa sobre os quadrinhos ao mesmo tempo em que é também uma HQ.

O trabalho de McCloud pode nos ajudar a significar Joe Sacco na linguagem dos quadrinhos, isto é, compreender um pouco a posição de sua obra dentro do mundo das HQs, entender onde seu traço se enraíza.

Os quadrinhos são um processo em movimento e expansão constante, mergulhando cada vez mais no caminho de apresentar o mundo das sensações e criando sentidos. Segundo McCloud, pensar os quadrinhos é de alguma maneira refletir sobre comunicação pessoal:

Reunidos após milênios de **separação** num relacionamento **muito mais íntimo** do que em qualquer outra forma. Como outros meios, os quadrinhos são meramente uma **ideia simples...** em busca de **aplicações complexas...** e todavia permanecem relegados pela **sabedoria convencional** à condição de não-arte. Condição que alguns tentam **combater** (embora outros na comunidade se deleitem com ela). O lugar dos quadrinhos na sociedade, porém, é **vital**, como uma das poucas formas de **comunicação pessoal...** num mundo de **autômatos feitos em grupo** e de **marketing corporativo em massa**. (MCLOUD, 2006, p. 3, destaques do autor).

Leitor ávido das mais diversas formas de HQs, McCloud diz nunca ter se prendido à um estilo ou uma visão única, pelo contrário, via cada especificidade como parte de um “grande quebra-cabeças” de uma linguagem à sua maneira fragmentada, principalmente no mercado de quadrinhos. Junto com Will Eisner, Scott McCloud se tornou nos dias atuais uma das figuras mais relevantes quando o assunto é reflexão sobre a linguagem dos quadrinhos.

Um ponto importante apontado por McCloud é a proliferação da produção independente de HQs - que buscavam ir além dos fãs de quadrinhos, acostumados a ler histórias de super-heróis ou fantasias - por autores que buscavam uma aproximação "mundo real". O autor cita figuras como Art Spiegelman em *Maus: A história de um sobrevivente* publicado primeiramente em 1986; os Irmãos Hernandez

increasingly -- beyond it. Pick up *Understanding Comics*(or look for it at your local library) to begin finding out why.” Disponível em: <<http://scottmccloud.com/>>. Acesso em: 8 abr. 2015

com *Love and Rockets*, nos meados de 1981 e 1982; Dan Clowes com *Eightball*, já em 1989; o famoso Harvey Pekar com *American Splendor* ainda antes no final da década de 1970; até trabalhos pouco conhecidos no Brasil, como Laury Marder em *Tales of the Beanworld*, de meados de 1985. Os autores e obras citados aqui dialogam entre si, na medida em que inventam um outro espaço na linguagem dos quadrinhos. Pensar esta produção independente, essas possíveis variações do traço ausente de cores e seu investimento no realismo (“em busca do real”) é o que nos ajuda a significar o traço de Joe Sacco nesta linguagem, mais do que sua semelhança com Robert Crumb, comumente destacada pela crítica.

Já no início da década de 1990, o autor aponta que diversas lojas especializadas na venda de quadrinhos fecharam, devido ao que McCloud chama de “bomba de colecionismo” das histórias em quadrinhos, que eclodiu e fez com que os jovens abandonassem a linguagem. As revistas viraram produtos colecionáveis e giravam em torno de si mesmas e nada mais. As obras mais inovadoras que continuavam mantendo a linguagem viva sempre corresponderam à menor parcela do mercado. Com o colecionismo, McCloud afirma ter ocorrido uma diminuição ainda maior desta fatia.

Dentre as inúmeras divergências que permeavam as produções dos quadrinistas, havia semelhanças que de alguma maneira eram esperanças de um futuro para as HQs no início dos anos 1990. Semelhanças divididas em doze pontos, segundo McCloud, que equivaleriam a doze rotas ou saídas que apontam para o crescimento futuro das HQs.

Das nove primeiras rotas apresentadas, temos: um, os quadrinhos como literatura; dois, os quadrinhos como arte; três, os direitos dos criadores; quatro, inovação mercadológica; cinco, percepção pública; seis, escrutínio institucional; sete, equilíbrio dos sexos; oito, representação das minorias e, por fim, diversidade de gêneros. Iremos considerar a partir daqui todos estes aspectos em convergência, porém, mais especificamente para esta pesquisa, as considerações de McCloud a respeito dos dois primeiros pontos aparecerão com maior frequência.

Apesar dos muitos contratempos subsequentes, os dez anos entre 1984 e 1994, mostraram sim um progresso genuíno na maioria dessas áreas. O Prêmio Pulitzer concedido a Art Spiegelman por *Maus* e a posterior mostra no Museu de Arte Moderna foram vitórias simbólicas da causa das histórias em quadrinhos como literatura e como arte (MCCLOUD, 2006, p. 12).

Joe Sacco colhe também estes frutos. Sua escrita ainda no começo se solidifica por intermédio de uma perspectiva bastante emancipadora desta fase dos anos 1990.

O primeiro ponto, os quadrinhos como literatura, é trazido por McCloud a partir do olhar sobre Will Eisner que, em 1978, publica *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço*, inaugurando silenciosamente uma *revolução* na maneira de ver quadrinhos.

Ao chamar sua coletânea de quatro contos de *graphic novel*, Eisner finalmente trouxe uma obra que era um *livro*. Seu autor, então, temia usar a expressão *graphic novel*, por medo de "degradar" a obra. Tratava-se de uma obra séria, que carregava muito da vida do próprio Eisner e acima de tudo, como bem observa McCloud, uma exploração sincera e concreta do potencial narrativo das HQs.

Papel liso e lombada quadrada não são garantia de **mérito literário**, e grandes ideias podem ser igualmente rabiscadas em **guardanapos**...mas no progresso dos **periódicos** para o **livro** havia uma afirmação implícita de **valor permanente** — afirmação que teria de ser **justificada**. Os **periódicos** tradicionalmente levam consigo a conotação de descartáveis; de **valor temporário**... ao passo que os **livros** traziam a promessa de **algo a mais**. (MCCLLOUD, 2006, p. 29, destaques do autor).

E continua pontuando um olhar importante, desta vez, para a obra de Art Spiegelman:

Para muitos, este foi o livro que mais enfaticamente cumpriu essa promessa nos últimos anos. **Maus: A História de um Sobrevivente**, de Art Spiegelman, um memorial em quadrinhos das relações do autor com seu pai e das experiências de seu pai durante o Holocausto, elevou o padrão para quaisquer esforços subsequentes, tanto na seriedade de seu propósito como na determinação inflexível de sua execução (MCCLLOUD, 2006, p.29).

McCloud ainda observa que grande parte da ficção mais séria produzida nos quadrinhos na atualidade deve-se a incursões anteriores de obras de não ficção, em sua maioria pela autobiografia. Esta é talvez uma das justificativas da relevância de *Maus* para o meio, e ao mesmo tempo, é a maneira pela qual buscamos seguir os passos de McCloud também para significar o traço de Joe Sacco:

As **ferramentas narrativas** desenvolvidas por escritores de **ficção** são igualmente aplicáveis no caso da **não-ficção**, como nos quadrinhos históricos de **Jack Jackson**, veterano texano do underground... embora, outros, como o jornalista e quadrinista **Joe Sacco**, tenham experimentado **novíssimas técnicas narrativas** mais adequadas à sua **matéria-prima real** (MCCLLOUD, 2006, p. 41).

A produção de Joe Sacco é uma espécie de fruto coletado da semente plantada por Art Spiegelman e outros quadrinistas do *underground* na terra fértil dos quadrinhos, e ao mesmo tempo um índice de possibilidades futuras para novos quadrinistas. Como pontua McCloud, o relato em HQs verdadeiramente honesto da vida cotidiana, seja através do traço de Joe Sacco ou através do traço de Will Eisner – que são bastante diferentes e carregam cargas de intensidade diversas –, seja na ficção ou na não ficção, é também algo que pode servir a um propósito social e político, já que nos ajuda a combater o regime de exposição de imagens que temos discutido. Na medida em que pensamos o traço de Joe Sacco também como um traço iconoclasta, o pensamos politicamente:

O impacto social e político é por si, um dos atributos da literatura “séria” e os quadrinhos norte-americanos se inclinaram ocasionalmente nessa direção. O potencial dos quadrinhos para moldar o sentimento público pareceu por vezes muito forte. E sempre que os iconoclastas reinaram, seu trabalho conteve uma dimensão política no mínimo dormente, mas com frequência ativa (MCCLLOUD, 2006, p. 38).

Como pensar Joe Sacco, na medida em que o autor – possivelmente? – retrata experiências que não podemos sentir ou explicar? Isto é, sabemos que estamos diante de momentos de morte, de dor, porém, ao mesmo tempo, o diálogo que é interpretado na mente do leitor ultrapassa o que as imagens mostram. Se nos quadrinhos o autor fornece elementos para a linguagem acontecer, como pensar o testemunho aqui? Nesse sentido, podemos também encontrar contribuições pontuais de Will Eisner sobre o diálogo e a atuação do leitor nas *graphic-novels*:

A mídia dos quadrinhos não tem som, música ou movimento. Então, ela precisa que os leitores participem na interpretação da história. Por isso, o diálogo torna-se um elemento crítico. Nos lugares onde o diálogo não está presente, é necessário que o narrador dependa da experiência de vida do leitor para fornecer o discurso que amplia a comunicação entre os atores (EISNER, 2005, p. 61).

O caminho para iluminar estes questionamentos segue em direção ao que esta pesquisa busca, de alguma maneira extrair: os efeitos políticos produzidos por estas imagens que talvez sejam elementos para pensarmos o testemunho.

Primeiro procedimento: Joe Sacco personagem

Começaremos com *Palestina* (1996). Além de ser a obra mais conhecida do autor, é um livro vital para esta pesquisa, pois se trata de uma obra extremamente característica do autor, seja no traço, no estilo de escrita, na disposição gráfica despreocupada e sem linearidade, seja ainda num *fazer* jornalístico extremamente presente, imerso e ao mesmo tempo digressivo, subjetivo e preocupado com as vidas que passam por seu traço, com as histórias. Em *Palestina*, há uma busca muito grande de fazer rostos e fisionomias o mais possivelmente tangíveis, e a versatilidade artística do autor nela se mostra com toda a intensidade. Por tudo isso, trata-se de uma obra tão marcante, o que contribui para o nosso intuito de uma maior compreensão de seus procedimentos.

A coletânea de nove edições da série em quadrinhos *Palestina*, baseada em experiências do autor em Jerusalém, na Cisjordânia e na Faixa de Gaza, entre os anos 1991 e 1992, resultou na publicação da *graphic novel Palestina* (1996), que incluía o material introdutório sobre a Intifada⁹, detalhes de medidas opressivas de detenção e aprisionamento de palestinos, bem como questões sobre as mulheres palestinas, casos abarcando vivências de pessoas que sobreviveram ao conflito diariamente. Desse modo, o autor investe na construção de uma realidade cotidiana dos palestinos.

O primeiro volume, intitulado *Palestina: uma nação ocupada* (2000), está, num primeiro momento, focado em conhecer quem são os palestinos, assim como há um esforço, como sugere José Arbex Júnior, no prefácio da obra, em descobrir o porquê de resistirem ao Sionismo e à ocupação israelense. É um momento em que Joe Sacco procura conhecer e entender a atmosfera na qual se encontra, e é possível ver com clareza a narrativa dividida entre o narrar a experiência vivida do próprio autor e as vivências de outras pessoas, a fim de construir o testemunho.

O segundo volume¹⁰, *Palestina: na Faixa de Gaza* (2005), trata das condições dos palestinos que vivem naquela região. Para sua elaboração, o autor passou uma semana totalmente imerso em dois campos de refugiados, Nuseirat e Jabalajaia. Sacco, a partir dessa experiência, criou relatos graficamente intensos e muito ricos, que aqui vemos como uma forma de testemunho do lado palestino da ocupação.

É interessante observar *Palestina*, pois se trata de uma obra toda construída

9 Revolta popular Palestina sobre a ocupação de territórios por israelenses.

10 No Brasil a obra é dividida em dois volumes.

por intermédio de entrevistas feitas pelo autor, desde Jerusalém até a Faixa de Gaza, em que ele está totalmente imerso na atmosfera do conflito, e, em suas imagens, mistura-se com um aglomerado de personagens, vivências singulares e histórias individuais, abordando assuntos os mais variados. Trata-se de uma espécie de *zoom* de uma câmera. Desse modo, o autor se contamina com a atmosfera progressivamente, e assume certo grau de parcialidade em relação ao que se passa.

Parcialidade que se expressa com Joe Sacco personagem de sua obra, um narrador de suas próprias histórias, que contribui primeiramente para situar o leitor em relação ao fato de que ele mesmo é também, acima de tudo, um observador dos eventos que relata. Sua escrita tem o papel, portanto, de *mediar* tais experiências, as próprias e as de tantos outros.

Ser personagem de suas histórias é uma forma, também, de ressaltar a imersão do autor em seu *fazer jornalístico*. Neste sentido, ele desenha sua própria figura em suas histórias para afirmar seu compromisso com a realidade dos palestinos ou dos Balcãs, por exemplo.

Se a figura de Joe Sacco jornalista teria a função de *informar e contextualizar*, política e culturalmente, seus leitores, pensamos sua obra, aqui, como uma possibilidade de ultrapassagem destas funções já enraizadas no fazer jornalístico, em proveito de outras maneiras de tocar o leitor, com aquilo que de alguma maneira permanece e nos intriga ao ler suas páginas.

Por outro lado, se o autor reage a estas determinações na medida em que usa os quadrinhos como suporte, é preciso ir mais adiante inclusive nesse aspecto, e pensar sua obra como uma possibilidade de ultrapassagem ao que ela parece se propor inicialmente. Joe Sacco é esta mistura de jornalista e quadrinista pelo fato de colocar ambos os campos em coexistência.

Palestina

Nesta publicação, há olhares sobre a questão das prisões palestinas, para as quais o autor dedica um capítulo da obra. Acompanhando um local chamado *Jabril*, o autor realiza uma série de entrevistas sobre a temática das prisões e observa os impactos diários sofridos pelos detentos, além da sistemática política de opressão perpetrada pelo Estado israelense em relação aos palestinos.

O ato de dar rosto aos entrevistados e, ao mesmo tempo, colocar-se como

personagem ao lado deles, ouvindo-os, num processo de *individualização* de pessoas e lugares percorridos por Sacco, faz com que sejamos gradualmente transportados para a atmosfera descrita pelo autor. Sua figura enquanto *personagem* legitima sua imersão e seu comprometimento com o relato, pois na medida em que o autor está mais e mais imerso em seu relato, faz com que nós leitores também estejamos. Sua figura como personagem é parte deste processo, pois há uma intensidade nos detalhes – investimentos num traço que seja verossímil. Ser personagem ressalta sua própria experiência vivida na narrativa, e contribui para o efeito verossímil de suas obras. Nesse sentido, a imersão do leitor na atmosfera relatada é quase proporcional àquela do autor, e está muito ligada ao fato de ele ilustrar sua imersão, sua proximidade.

É importante ressaltar que este procedimento dialoga diretamente com o investimento do autor na construção verossímil pela imagem, e *sua aposta no realismo* – procedimento no qual adentraremos mais adiante – também é atravessada por esta força extraída de sua imersão.

As prisões que aconteceram nos quatro primeiros anos da Intifada são observadas por Sacco com muito cuidado. O autor chega a concluir que são raras as pessoas jovens, entre vinte e poucos anos, que ainda não foram presas, e faz questão de representar esta angústia vivida pelos palestinos trazendo diversos casos de prisões, utilizando-se de *vozes* de pessoas que viveram este sofrimento. As entrevistas são, portanto, o *corpus* da obra.

Sacco ressalta que as histórias sobre a prisão Ansar III¹¹ resultaram de uma quantidade imensa de entrevistas com ex-detentos, mas que escolheu relatar três histórias em particular. São três testemunhos que, por sua vez, constroem o relato sobre a prisão como um todo, e falam por tantos outros. Em *Palestina*, ser personagem, portanto, é estar perto, é ouvir e ser capaz de relatar *histórias individuais*.

Nas histórias, diz o próprio autor (SACCO, 2000, p. 102), “os três homens são profissionais de meia-idade, presos em detenção administrativa... [...] um aprisionamento de seis meses imposto sem julgamento”, aprisionamento que podia ser renovado várias vezes. As entrevistas nos mostram homens que, sem cometerem crime algum, caem na armadilha da própria curiosidade em saber o que cometeram, tornando-se culpados pelas próprias suposições de crimes ou infrações; são, na

11 Chamada pelos israelenses de *Ketziote*, este presídio contava com cerca de 6 mil detentos em 1991.

verdade, inocentes e se “incriminam”. É desta forma que questões políticas e étnicas atravessam as obras do autor, por intermédio de vivências específicas dos problemas gerados por medidas como estas.

Mediando estas três vivências, Sacco também pode relatar com proximidade a situação do serviço militar israelense, cujo objetivo ideológico é visto por ele como o de expor os próprios israelenses a condições nas quais eles não veem os palestinos como seres humanos. O autor dá voz aos entrevistados que, por sua vez, entram em primeiro plano na narrativa.

Figura 1 - Dia Negro



Em Palestina, Joe Sacco também narra uma espécie de *regresso a Auschwitz*, onde pessoas são tratadas como animais e mal possuem colheres para comer; famílias oprimidas por políticas públicas criadas basicamente por critérios israelenses, que não conseguem construir suas casas, sair dos territórios ocupados e mal podem comprar comida, situações cada vez menos favoráveis aos palestinos; uma força opressora provinda de judeus que nunca viram um palestino na vida, colocados para servir em campos de detenção e nos territórios ocupados (ARBEX, 2000).

Novamente, a aproximação do autor é o que possibilita histórias tão específicas; Joe Sacco estabelece uma proximidade tão intensa com os lugares por onde passou que vemos aqui uma escrita que, em alguns momentos, dá mais margem para pensar o *testemunho* do que uma forma de relato jornalístico. A maior parte de suas histórias é construída por intermédio de histórias individuais, experiências específicas recortadas pelo autor, que num primeiro momento, eram entrevistas. Tal aproximação é sempre ressaltada por sua presença enquanto personagem, o contexto e a objetividade costumeira do jornalista ficam em segundo plano. Mas trata-se de uma aproximação construída por pessoas que de fato querem partilhar o que viveram.

O ponto é que o trabalho do autor ultrapassa o relato, vai além do informar e do fazer jornalístico tradicional, na medida em que ele se coloca como *personagem*. Nesse sentido, o autor não dá voz às suas personagens simplesmente, mas sua voz é também parte de uma única voz de resistência, de sobrevivência, que permanece nas histórias de seus personagens, nas vivências, no testemunho. *Uma pluralidade de vozes (incluindo-se a do próprio autor) colocadas num mesmo plano, o do testemunho.*

Imagem e Grafia

Não é novidade, nos quadrinhos, a liberdade temática no que diz respeito à disposição dos quadros, e a liberdade narrativa, fortemente presente na obra de Joe Sacco. Suas inovações da prática jornalística nos quadrinhos, assim como sua relevância para o tema do *jornalismo literário em quadrinhos*, ao ser tantas vezes enfatizada, já se tornou redundante nos estudos acadêmicos a seu respeito.

Nesse ínterim, o que buscamos criar, nessa dissertação, são operações de *descristalização da obra de Joe Sacco*, ou seja, possibilidades de sentir/ver a obra que vão além do que já está dado, para lidar com imagens permeadas por diversos

recursos narrativos potentes da linguagem dos quadrinhos, e que são também *parte de seus procedimentos*, uma vez que imagem e palavra são forças coexistentes na linguagem dos quadrinhos.

A disposição de quadros bastante dinâmica e sem linearidade é parte da construção do testemunho de Joe Sacco e suas imagens narrativas. Trata-se de um formato de narrativa gráfica que busca adaptar-se às necessidades que aparecem neste processo, sempre em busca de um efeito para a narrativa. Há um abandono, por parte do autor, da pressa e da linearidade pressupostas no fazer jornalístico tradicional, e isto se reflete nas imagens, na disposição dos quadros, assim como nas digressões da narrativa, que são ocupadas pela *voz testemunhal*.

Figura 2 - Israel



Presença forte de detalhes

Palestina é talvez o trabalho que possui o maior elenco de personagens e o mais dinâmico. Trata-se de uma obra que reúne, a nosso ver, a maior quantidade de entrevistas e interlocutores; além do fato de ser talvez a mais extensa. Ainda assim, o autor se detém em observar um paletó manchado, ou a ausência de um dente canino, um bigode bem feito ou a sala de um velho palestino ao entrevistá-lo. Este tipo de cuidado contribui tanto para reforçar seu investimento no realismo quanto para que nós leitores sejamos capazes de reconhecer que, na medida em que o autor se coloca como *personagem*, se coloca também na posição de *observador*.

Há esta mesma força em Primo Levi, em seu investimento na criação de imagens em *É isto um homem?* (1988), quando, dentre o horror incomensurável vivido no campo de concentração, Levi faz questão de observar uma gota que cai de um encanamento do banheiro, ressaltar o frio dos banhos e dos olhares de alguns e de outros que, segundo o autor, carregam a morte na cara.

A presença forte de detalhes, tanto em Levi quanto nas imagens produzidas por Joe Sacco, é parte do que observamos aqui como *construção de um testemunho* e, ao mesmo tempo, dialoga com outros procedimentos do autor, seja o realismo, seja a individualização. Embora não estejamos comparando as duas obras, poderíamos considerar que certa força da obra de Levi residiria justamente nesta imersão do leitor na atmosfera descrita por intermédio de recursos narrativos, igualmente presentes na narrativa de Joe Sacco. O fato de o narrador se colocar como *personagem*, grosso modo, é o que sugere este *efeito de verdade*.

“A operação foi pouco dolorosa e extraordinariamente rápida: colocaram-nos numa fila e, um por um, conforme a ordem alfabética dos nossos nomes, passamos por um hábil funcionário, munido de uma espécie de punção com uma agulha minúscula. Ao que parece, esta é a verdadeira iniciação: só 'mostrando o número' recebem-se o pão e a sopa. Necessitamos de vários dias e de muitos socos e bofetadas, até criarmos o hábito de mostrar prontamente o número, de modo a não atrapalhar as cotidianas operações de distribuição de víveres; necessitamos de semanas e meses, para acostumar-nos ao som do número em alemão. E durante muitos dias, quando o hábito da vida em liberdade me levava a olhar a hora no relógio, no pulso aparecia-me, ironicamente, meu novo nome, esse número tatuado em marcas azuladas sob a pele” (LEVI, 1988, p. 34).

Em *Palestina*, a presença forte de detalhes aparece atrelada aos atos e gestos cotidianos da cultura palestina. O chá, por exemplo, é um ritual que está presente em todas as entrevistas. O autor faz questão de trazer a rotina e a hospitalidade dos palestinos que, por sua vez, anseiam em partilhar seu sofrimento, suas histórias; dá cara e rosto às pessoas que, desprovidas deles na mídia, eram apenas recortes breves, números; mostra a miséria dos lugares ocupados, seja pela lama que suja os sapatos todo o tempo, seja na imagem das crianças que pedem dinheiro em troca de qualquer coisa, inclusive informação. Os detalhes fazem parte desta vivência, sejam eles voltados a situações bem específicas do cotidiano, como em conversas em que os próprios palestinos perguntam para estrangeiros, o que eles acham de seu país, seja em vestígios do conflito nos prédios, nas casas e nas prisões palestinas, nos campos de refugiados, na riqueza gráfica com a qual o autor se preocupa e da qual se vale para narrar as memórias de seus entrevistados.

Como personagem, ele partilha estas vivências conosco, os leitores. O que somos capazes de ver é o que os olhos do próprio autor foram capazes de registrar, observar, criar com as memórias que relaciona, de modo que os detalhes participam também da criação do autor ao se relacionar com estas vivências e histórias, que são incluídas na narrativa, sem comprometer seu fluxo. Os detalhes gráficos nas imagens são, portanto, uma forma de fazer notar que o passado permanece presente, e que pessoas que sofreram atrocidades permanecem com suas dores, partilhando-as. Ao investir nestes aspectos em suas imagens, Sacco assume, então, o papel de narrador/mediador. Mais do que um jornalista que relata e cria *contextos*, Sacco escreve uma *atmosfera*, como discutiremos em outro momento.

Suas pautas também assumem este papel detalhista no jogo entre a escuta e a narração de histórias. O uso da palavra ao narrar também é detalhista, com uma linguagem muito próxima da oralidade. Os detalhes estão na preocupação com a grafia correta dos nomes dos personagens, nas palavras que preenchem lacunas nas imagens criadas por ele. Palavra e imagem, enquanto diferentes grafias, ocupam um mesmo plano, e esta coexistência resulta num detalhismo ainda mais *gráfico*.

Figura 3 – Todos somos gente



Fonte: SACCO, 2000, p. 40.

Personagem narrador em *Palestina*

Há um crescimento significativo dos estudos acadêmicos acerca do trabalho de Joe Sacco. Em sua grande maioria, os textos se dedicam às questões de afirmação dos quadrinhos enquanto *linguagem*, às inovações propostas pelo autor em seu trabalho (uma vez que ele mistura formatos), ou se voltam para a análise isolada de suas obras, sob uma perspectiva de conteúdo e forma.

Na medida em que nos interessam as *forças* recorrentes na obra de Joe Sacco, há algumas discussões que se fazem relevantes para uma maior compreensão a respeito dos *procedimentos* envolvidos no processo criativo do autor. Marília Gomes (2011a) parte de um estudo de caso sobre a obra de Joe Sacco baseado na seguinte indagação: “seria a história em quadrinhos uma linguagem apropriada para abordar um tema complexo como o conflito entre árabes e judeus na disputa pelo território da Palestina?” (GOMES, 2011a, p. 1).

O diferencial de Joe Sacco “constitui-se no fato de que, após peregrinar por zonas de guerra e conflitos étnicos, em vez de transformar o material coletado em reportagem aos moldes tradicionais, o autor o transforma em *história em quadrinhos*” (GOMES, 2011b, grifo nosso). Destacamos, portanto, a pesquisa de Gomes por conta do modo como ela leva a sério a linguagem dos quadrinhos, destacando suas outras possibilidades na relação com o tempo e a experiência vivida.

Dessa forma, a HQ, enquanto veículo utilizado para transmitir este discurso, *permitiria um mergulho mais profundo no debate sobre a questão palestina*, se efetivando como uma linguagem que, apesar das aparências, é suficientemente séria para abordar o tema em questão (GOMES, 2011b, p. 4).

A autora defende, ainda, que “a partir das perspectivas apresentadas pela História Cultural, é possível vislumbrar novos paradigmas que podem ser agregados à pesquisa sobre o tema, de forma a introduzir o universo da HQ ao debate da historiografia contemporânea” (GOMES, 2011a, p. 1), mais do que somente afirmar os quadrinhos enquanto possibilidade de linguagem. Ao se referir à obra *Palestina* e ao trabalho do autor como um todo, Gomes (2011a) observa pontos que são característicos do investimento do *autor enquanto personagem e no dar visibilidade*

aos palestinos, expressos especificamente na preocupação com rostos e histórias pessoais.

Aqui, aqueles “invisíveis” da TV possuem rostos, nomes, famílias, hobbies, amores, frustrações. Essa reversão do olhar sobre a alteridade só se torna possível mediante a construção de uma narrativa que até então raras vezes tinha sido utilizada. (GOMES, 2011a, p. 4).

A aposta de Joe Sacco é a de que as histórias de vivência do conflito possuem muita força justamente quando estão individualizadas. No movimento transitante entre *personagem* e *narrador*, ele se apropria de uma polifonia de vozes que contribui para estas forças testemunhais emergentes em sua obra, isto é, não temos somente a voz do narrador, mas também a de seus entrevistados. Os personagens que dão corpo a sua narrativa são, na verdade, vozes que buscam se expressar. O ato de dar rosto aos árabes sem rosto é mais do que dar corpo à narrativa, é acima de tudo uma reação à invisibilidade do povo palestino para o Ocidente, é algo que não diz respeito somente ao autor e a seus leitores.

O resultado de Joe Sacco se colocar como *personagem* é poder observar de perto, mostrar coisas que viveu e viu e merecem ser vistas, ditas enfim. O autor oscila entre narrador e personagem para mostrar sua identificação com a situação dos palestinos, deixa de lado a imparcialidade para reforçar em nós, leitores, que está vendo tudo de muito perto, que está ouvindo histórias diariamente – e isto se reflete nas imagens e contribui para afirmar o seu efeito de *veracidade*.

A narrativa do autor não tem a pressa de um furo jornalístico, assume um ritmo desacelerado e digressivo. Sua parcialidade se reflete nas manifestações do autor, ao lançar mão de perguntas que não tem resposta, ao provocar o leitor.

Figura 4 – Mergulho no oceano



Fonte: SACCO, 2000, p. 69.

Apropriações, afetos e devaneios

Joe Sacco escolhe construir seu testemunho sobre a Palestina partindo do pressuposto de que não existem apresentações de “voz macia”. O autor não quer poupar seu leitor desta ou daquela história, tampouco está preocupado com narrativas melodramáticas ou espetaculares do conflito. Como observa Edward. W. Said no prefácio do segundo volume da edição brasileira de *Palestina* - intitulado no Brasil *Palestina: na Faixa de Gaza* (1996) - no trabalho de Sacco não existe a suposição preestabelecida e sempre confirmada, alheia a qualquer fonte histórica ou social e a qualquer *realidade vivida*, de palestinos como fundamentalistas cujo principal objetivo é o de infernizar a vida de israelenses. Ao invés disso, temos a perspectiva de um jovem jornalista, que se encontra em uma zona intensa de conflito, desconhecida e de ocupação militar, e que consegue trazer relatos de cidadãos que sobrevivem nestas condições.

Em *Palestina*, especificamente, Sacco deixa claro que a situação conflituosa tomou tamanha proporção no lugar em que se encontra que basta caminhar pela cidade e esperar que uma pauta apareça: alguma explosão em algum canto da cidade, outro protesto palestino no centro, o que é motivo de tensão pura. *Ser personagem*, neste sentido, é ilustrar também a figura do autor jornalista em busca de suas histórias, porém não um *jornalista do espetáculo*, mas um jornalista da experiência vivida.

But his comics about Palestine furnish his readers with a long enough sojourn among a people whose suffering and unjust fate have been scanted for far too long and with too little humanitarian and political attention. Sacco's art has the power to detain us, to keep us from impatiently wandering off in order to follow a catchphrase or a lamentably predictable narrative of triumph and fulfillment. And this is perhaps the greatest of his achievements. (SAID apud WO, 2010, p. 166).

O ensaio de Benjamin Wo (2010), por sua vez, parte da singularidade de Joe Sacco no universo dos *graphic novelists*¹² para então explorar algumas das questões levantadas pela produção de *graphic novel* de não ficção – é preciso não esquecer que *Palestina* é uma *graphic novel* –, e interrogar o conceito de jornalismo em

12 Quadrinistas que publicam no formato das *graphic-novels*, livros de quadrinhos publicados em formato livro.

quadrinhos.

Wo irá destacar as descrições feitas por Annette Hill do *media-scape* contemporâneo em que gêneros como *notícia* ou *documentário* tomam para si características comuns a outros gêneros. Para a autora, segundo Wo (2012, p. 168), nesta paisagem midiática “a realidade da TV corre solta, atravessando limites entre ficção e não ficção, levando a experimentação de gêneros ao limite”. Mas a separação e a codificação dos gêneros não deixa, também, de insistir nos hábitos de produção, de leitura e entendimento das obras. A este respeito, Wo considera que

This is arguably also the case for the burgeoning field of graphic novels, which, despite its name, has been dominated by works of non-fiction. In graphic novels, autobiography and memoir rub shoulders with the slice-of-life short story, biography, history, and travelogue. On television, this presents a problem to audiences and citizens who rely on the various kinds of non-fiction representations to co-ordinate social action and, perhaps more importantly, meaningfully understand their place in the social totality (WO, 2010, p. 168).

A televisão habitua o público com uma certa codificação da realidade e o que o ensaio de Wo sugere é que as *graphic novels* podem enfrentar o mesmo problema, uma vez que este “gênero” é pensado como uma codificação de determinada competência ou habilidade (saber “desenhar ou ler quadrinhos”) ou uma relação já instituída entre autor, obra e público que quer definir, de antemão, quais experiências, com a obra, são possíveis de serem feitas: quais significações podem ser atribuídas, de que modo as informações devem ser entendidas pelo público, como se houvesse uma comunicação direta e unilinear da experiência, entre autor, obra e público, cada qual devendo ocupar sua posição.

A postura de Joe Sacco em entrevistas – quando se propõem, por vezes, a “explicar” sua obra para o público como o fazem outros autores, por exemplo, nos eventos e feiras literárias cada vez mais comuns – expressa essa lógica dominante de “comunicação da experiência” que, por vezes, é reduzida à “transmissão de informação”.

Nesse contexto é que Wo afirma que “as *expectativas* do público podem incluir convenções formais e textuais associadas ao *gênero*, bem como os contextos institucionais que cercam a produção, distribuição e consumo da obra em questão” (WO, 2010, p. 16).

Com escritos de Steve Neale, o texto aponta, ainda, a questão dos *gêneros* que,

por sua vez “consistem também de *sistemas específicos de expectativas e hipóteses* que os espectadores trazem consigo [...] e que interagem [com as obras] durante o processo de visualização” (NEALE, 2000, p. 158).

O ponto mais destacado em Neale é que as expectativas em relação aos quadrinhos de não-ficção giram em torno de uma apresentação do real, por vezes pensada a partir de uma oposição entre o que seria verdadeiro (a realidade) e o que seria falso (a ficção). O que importa, por fim, é que tais obras devem valorizar a verossimilhança e se dedicar à produção de efeitos de realidade.

No matter how we might conceive the actual relationship between a representation and “reality,” an epistemological wager is part of the code that governs the reception of non-fiction genres: the viewer or reader expects that a work purporting to be non-fiction will be true. The challenge for the author of such a work is to encode it with recognizable signifiers of truthfulness in order that the audience might believe in it. (WO, 2010, p.169).

Guy Delisle¹³ é um outro olhar interessante para pensarmos a seguinte questão: de quais modos uma obra pode se apropriar do real? A obra de Delisle nos desafia, especificamente, a pensar esta pergunta, a partir de uma relação com *Palestina*, de Sacco.

Delisle passa um ano em Jerusalém, e então publica seu livro. Viaja para Israel para acompanhar sua mulher, funcionária do Médico sem Fronteiras, e permanece em Israel também para cuidar dos dois filhos pequenos; no tempo livre de que dispõe, desenha.

Muito citada pela crítica, sendo bem vista principalmente na França, *Crônicas de Jerusalém* (2012) também é fruto de uma imersão do autor na atmosfera do conflito e ocupação, e se trata, como *Palestina*, de uma proposta de criação de um testemunho a partir de uma experiência vivida.

A diferença mais notável em relação a Joe Sacco encontra-se justamente em seu *traço*. Em *Crônicas...*, o traço está menos compromissado com a verossimilhança, comporta uma sutileza ainda maior, porém sem se distanciar da mediação de sua realidade e da atmosfera que ocupa, inserindo-as na narrativa, relatando suas experiências e trazendo seu olhar.

Trata-se de duas expressões bastante diferentes, com autores em situações

13 Quadrinista canadense, autor de *Crônicas de Jerusalém* (2012).

diversas. Todavia, suas temáticas dialogam, assim como seu modo de operar e construir a narrativa, ou de buscar uma forma de mediar a experiência vivida. Porém, em que medida podemos cogitar uma possível diferenciação de apropriação sensível do real sem considerar as devidas diferenças temáticas?

A resposta para esta pergunta ainda não está concluída, o que percebemos, inicialmente, é que o *traço* não é capaz de determinar por completo uma diferenciação de apropriação do real nos quadrinhos, ou seja, *Crônicas de Jerusalém* não é menos ou mais real que *Palestina*, por exemplo, por possuir um traço “mais ficcional”, ou ainda, mais “digerível”. Entretanto, trata-se de uma obra que está sujeita a estes possíveis desvios de apropriação pelo esvaziamento de forças discursivas, das significações já dadas, por intermédio de diversas imbricações sobre as quais discorreremos ao longo do texto.

A pergunta que permanece nesta pesquisa é: por que há esta divergência de apropriação do real, nos testemunhos? Ou melhor, por que há diferenças de apropriação ao lidar com a temática do trauma, da morte e da violência, dos quadrinhos para outras formas nas quais o jornalismo se faz presente?

Autenticidade

“Para a maioria das pessoas, o jornalismo é a forma paradigmática de representação de não ficção, e seu regime de autenticidade é o mais familiar” (WO, 2010, p. 170). Benjamin Wo pontua que as contribuições de Bill Kovach e Tom Rosenstiel, seguem “numa tentativa de defender o jornalismo do cinismo público” (WO, 2010, p. 170), ou seja, de um jornalismo que reproduz constantemente o espetáculo.

com uma nova investigação de seus princípios, os autores desenvolveram um conjunto de práticas que constituem uma resposta jornalística para o problema da *autenticidade*. No entanto, tal problema deve ser entendido como o produto de um esforço para legitimar o jornalismo como uma instituição (e indústria) (WO, 2010, p. 170, tradução nossa).

Assim, eles expressam uma visão em que o jornalismo deve rever prioridades em sua prática, já que há “um conflito entre o discurso oficial do jornalismo e as expectativas do público da mídia” (WO, 2010, p. 170).

“O significado de *objetividade* é o campo de batalha mais importante neste

conflito, é o que continua a ser o valor mais poderoso para moldar a percepção popular sobre jornalismo” (WO, 2010, p. 170), e é sobre ele que nos atemos aqui, num esforço de perceber Joe Sacco caminhando para um sentido ambivalente.

Outro fator importante observado pelo ensaio, dentro desta perspectiva de objetividade, é que se trata de uma análise de outra forma de representação, o gênero dos documentários, onde o texto se debruça sobre “esta outra forma importante de representação de não ficção” (WO, 2010, p. 171).

Documentário e jornalismo tiveram um íntimo relacionamento ao longo de sua história, de fato uma grande quantidade de produção de documentários tem lugar sob os auspícios do noticiário da televisão e atualidades da programação, assim como o movimento do cinema direto americano ou *cinema vérité*, que detinha uma posição dominante no campo durante o período do pós-guerra, e que por sua vez também se inspirou num estilo objetivo de representação (WO, 2010, p. 171, tradução nossa).

A partir de Walter Benjamin, Wo retoma a distinção entre a “prestação da informação” e a “comunicação da experiência” para situar Joe Sacco precisamente num *continuum entre informação e experiência*. Wo (2010, p. 173) considera que “a informação, como jornalismo, é uma forma de representação que se esforça para transmitir a verdadeira forma, mais objetiva e transparente possível, enquanto a *comunicação de experiência* se baseia em um modelo de entendimento intersubjetivo”.

De acordo com o autor:

A comunicação da experiência serve não só para informar, mas também para constituir novas coletividades fora de seus públicos por intermédio da experiência que agora é compartilhada, *mediada*. A socialidade e solidariedade produzida dessa forma são o significado político e cultural maior. (WO, 2010, p. 172-173, tradução nossa).

É o que também aponta Edward Said a respeito da aproximação de Joe Sacco com a vida palestina no prefácio da edição brasileira do primeiro volume da obra *Palestina* (mencionada anteriormente).

Palestina foi produzida sem o apoio de uma agência de notícias e lançado por uma editora de quadrinhos alternativos. Além do fato de que o autor abandona todos os padrões tradicionais de *noticiabilidade*, os quadrinhos são feitos à mão e de uma forma muito mais lenta que uma obra produzida tradicionalmente nos moldes jornalísticos. Seus capítulos são organizados de forma *temática* e não *cronológica*, e,

por fim, seus personagens não são heróis e sim um povo injustiçado. Estas vidas que Joe Sacco se dedica a observar já não são mais novidade na mídia tradicional, pois são todo o tempo transformadas em estatísticas; todavia, o que não aparece na mídia tradicional são os rostos e as histórias de vida, do cotidiano dessas pessoas. A novidade, então, não se encontra na escolha temática do autor, mas na postura humana de fazer jornalismo.

Nas palavras de Said,

[t]he unhurried pace and the absence of a goal in his wanderings emphasizes that he is neither a journalist in search of a story nor an expert trying to nail down the facts in order to produce a policy. Joe is there to be in Palestine, and only that. (SAID apud WO, 2010, p. 173).

Perspectiva semelhante podemos encontrar em Wo (2010, p. 10-11), quando afirma que:

My intention is not to disparage Sacco's exceptional graphic novel, but to clarify the regime of authenticity that pertains to so-called comics journalism. In abandoning the constraints of "scientific reporting," Joe Sacco has gained the ability to share his own experiences and those of his subjects with clarity and force.

O texto observa de forma bastante relevante uma das sequências mais poderosas da obra *Palestina* intitulada *Pressão Moderada* – na edição brasileira a história se encontra no primeiro volume da obra, *Palestina: uma nação ocupada* (SACCO, p. 102-113)¹⁴.

A descrição, apresentada na nota 22, está irregularmente colocada em balões no texto original, de modo que toda a disposição da narrativa gráfica está a favor da subjetividade.

Embora eles lembrem superficialmente balões de pensamento, que não emanam de Ghassan ou de qualquer outra personagem no quadro, e Sacco não costuma usar este dispositivo em *Palestina*. Os quadros são

14 Enquanto uma de suas filhas dorme em seus braços, um homem chamado Ghassan diz a Joe Sacco a história de sua detenção pelas autoridades israelenses, (não se sabe se eles são policiais ou militares) em suspeita de pertencer a uma organização ilegal. Apesar da falta de provas, uma sucessão de juízes estende sua detenção. Neste momento, ele é interrogado, espancado fortemente, colocado muitas vezes em posições dolorosas. Em pouco tempo, Ghassan, com capuz e amarrado a uma cadeira, começa a ter alucinações sobre a filha morta, sobre seu irmão sentado ao seu lado, seu irmão morto, seu pai morto, seu tio está morto e sua mãe está doente no hospital, sua mãe está presa. Essas alucinações são vividamente ilustradas por Sacco em cada caso, sua filha deitada de barriga para baixo no chão dá seu celular, seu pai e tio envoltos em mortalhas, sua mãe deitada em uma cama de hospital, e assim por diante.

apresentados de forma simples, discreta, estas palavras, como as imagens que acompanham, assumem o que o ensaio observa como: um tipo de realidade ‘fantasma’. Eles são irrealis, e ainda assim eles *são*. O efeito aqui é extraordinário, mas essa sequência é apenas um exemplo do uso de Sacco de um truque formal [...] (WO, 2010, p. 174).

Aspecto que observamos aqui como *procedimento*, através do qual “experiências autênticas, mas não representáveis são assumidas com naturalidade e inseridas no *continuum* da narrativa” (WO, 2010, p. 174).

Pela simultaneidade do realismo, por intermédio da subjetividade e individualização, pela singularidade de ser um híbrido de narrador e personagem, ao relatar uma vivência bem específica de aprisionamento de palestinos, Joe Sacco torna estas experiências reais em seu texto. *Palestina* não é um documento de eventos, mas uma recriação deliberada dos fatos, recriação que se reflete na medida em que o autor se coloca como personagem.

O que observamos de imediato é que o autor-personagem está em dois lugares ao mesmo tempo: em suas histórias e na mídia. Em suas histórias, como observamos acima, é uma forma encontrada de se aproximar de tudo. Mas na crítica de sua obra, atualmente, podemos ver a criação de outro personagem: o grande Joe Sacco, criador do jornalismo literário em quadrinhos, exemplo de criatividade e ousadia, autor de obras que relatam como poucas — um personagem rotulado pela mídia, por um olhar que pode comprometer a apropriação sensível de suas obras por parte de seus leitores, na medida em que elas se fixam nas significações correntes, que já circulam na mídia, nas entrevistas dadas pelo autor, etc.

A imersão do autor, da qual falamos com recorrência nesta pesquisa, é mais subjetiva do que aparenta, pois, com este investimento em Joe Sacco-personagem, o leitor é uma espécie de seu seguidor por Sarajevo ou pela Faixa de Gaza: o personagem-narrador torna-se nosso guia na medida em que somos agora afetados por sua imersão de uma outra forma que não a conduzida, premeditada pelo *espetáculo*, resta saber em que medida de fato nos afetamos por sua obra. Somos afetados pelo teor testemunhal de suas obras, ou pelo que permanece em outra dimensão subjetiva de compreensão da obra do autor?

Este paradoxo se estabelece quando consideramos a espetacularização que envolve a obra do autor: com suas imagens, podemos ao mesmo tempo estar em Sarajevo ou na Palestina, e permanecer distantes, sentados no sofá da sala.

Efeitos realistas e verossimilhança

Joe Sacco viajou para o Oriente Médio pela primeira vez em 1991, e partiu de Israel e dos territórios ocupados com o material que deu origem à série *Palestina* (2002), e que em 1996, ainda lhe rendeu o American Book Award. Porém, em 1995, pouco antes do fim da Guerra da Bósnia, ele chega a Sarajevo. É lá que tem início o livro *Área de Segurança: Gorazde. A guerra na Bósnia Ocidental* (2001), e sucessivamente *Uma História de Sarajevo* (2005).

Joe Sacco constrói seu testemunho sobre a Guerra da Bósnia e sua capital Sarajevo ao inserir-se progressivamente na cidade, em sua história, seu passado, e ao incorporar esta imersão em seus quadrinhos. O autor chega a Sarajevo com poucas possibilidades de se relacionar com a cidade. Sem pauta e sem conhecidos, a voz testemunhal de Nevem¹⁵ é crucial para a construção de *Uma história de Sarajevo* (2005), pois possui uma memória real já que vivenciou o conflito e foi parte dele, portanto uma voz *pulsante* a respeito do conflito na cidade. Uma memória viva que permanece no limite entre lembrar e esquecer.

Construída por esta mediação e escolhida pelo autor, *Uma História de Sarajevo* (2005) é uma obra de múltiplas vozes, porém não se iguala a *Palestina*. A voz do personagem Nevem, aqui, ocupa a maior parte do relato do autor em Sarajevo. Com poucas exceções, as histórias presentes em Sarajevo estão, primeiramente, na memória de Nevem, nos vestígios presentes nas casas, nos buracos de tiros nos muros da cidade que podemos ver nos quadrinhos.

Escolhemos esta obra para adentrar com mais intensidade outro procedimento recorrente na obra do autor, o *realismo*, pois se trata de uma obra onde há um trabalho de construção *memorialística*, em que ele busca tornar esta verdade que é transmitida pela memória de Nevem e de outros entrevistados o mais tangível e verossímil possível em suas imagens; histórias que só se fazem tangíveis para o autor por intermédio de seu compromisso com a verdade ao narrar. Histórias que só tiveram voz nas imagens do autor, ilustrações de memórias que ainda persistem, que se fazem reais nas lembranças de Nevem e que permanecem nos vestígios das construções, nos detalhes.

15 Principal interlocutor de Joe Sacco na obra, e de onde saem a maior quantidade de entrevistas, conversas, memórias e informações sobre a Bósnia e sobre Sarajevo.

No que diz respeito à narrativa de Joe Sacco, *Sarajevo* é uma obra densa e que relata o conflito na Bósnia de uma forma peculiar e intensa, muito ligada à realidade da cidade; uma narrativa sem pressa de entrar de fato no conflito, e também mediada por entrevistas, porém num número menor que em outras obras.

É então a vivência/memória de Nevein no passado de Sarajevo e do conflito — um passado que já foi enterrado pela própria mídia, e de modo geral constitui uma temática que gera uma nuvem turva na *memória coletiva*, em razão de certo grau de *espetacularização midiática*, mas que se mantém viva na *memória individual* de Nevein — o ponto de partida desta obra; a aproximação de Joe Sacco da temática da Bósnia é devidamente proporcional ao seu contato com Nevein.

Este movimento do olhar para histórias pequenas, experiências específicas de pessoas que viveram/lembra/esquecem as atrocidades em Sarajevo, exemplo de Nevein em *Uma História de Sarajevo* (2005) e tantos outros em *Palestina* (1996), *Gorazde* (2000), é o ponto inicial de Joe Sacco para construir seus relatos. Esta perspectiva do micro para o macro subverte nosso olhar na medida em que buscamos extrair forças testemunhais de suas obras, construídas por meio desta forma *outra* de fazer e mediar suas reportagens.

É a partir desta perspectiva outra de pensar o fazer jornalístico que destacamos o *realismo* e sua força provinda da junção de *imagem* e *palavra*, parte orgânica das narrativas do autor.

O efeito realista está muito manifesto nos detalhes descritivos do autor em suas imagens, assim como na densidade da escrita. Na medida em que acessa a memória de Nevein, por exemplo, Joe Sacco nos mostra pernas quebradas, pessoas em choque, ensanguentadas, mortes e tiros, furos nos corpos e bombas nas casas, indo até cenas bem específicas dos conflitos. Muitas destas imagens que, sob uma hipótese, apresentadas sob outra plataforma, seja televisiva ou cinematográfica, por exemplo, até mesmo uma fotografia impressa, seriam possivelmente *imagens chocantes*. Susan Sontag (2003) diz que se tratam de imagens que, na mesma proporção em que constroem, em sua partilha do sensível, nosso conhecimento sobre estas atrocidades, também fazem com que evitemos, troquemos o canal da TV, desviemos os olhos, nos mantendo passivos. Enfim, nos chocam, mas o próprio choque é banalizado pela repetição e excesso de imagens constantemente veiculadas.

Como parte do investimento numa descrição detalhista e exaustiva, em Joe Sacco há um cuidado em se retratar a arquitetura de Sarajevo, ruas, praças, casas,

vestígios que permanecem. Através destes detalhes, Sacco aproxima os leitores progressivamente da *atmosfera* que descreve. A solidificação desta verossimilhança na qual o autor aposta seu traço está também diretamente ligada ao seu investimento em rostos, biótipos, e sua insistência no cotidiano das pessoas que vivem em Sarajevo.

Este procedimento será analisado, aqui, como uma forma de inter-relação com a narrativa do autor. Uma vez que discorremos acima a respeito de Joe Sacco enquanto *personagem*, nos atemos neste momento em um outro procedimento que também atravessa toda sua obra, e é o mais notável em suas imagens. O autor de fato investe num tipo de *desenho* que claramente está empenhado em ser verossímil, ainda que Joe Sacco tenha raízes no estilo *underground*¹⁶ de publicar quadrinhos. Ele investe no *realismo*, pois o testemunho pressupõe uma *ética de escrita*, no sentido de que a criação caminha sempre buscando tornar a realidade testemunhada o mais tangível possível. E uma vez que a narrativa se abre a esta possibilidade, como observamos nesta pesquisa, este procedimento torna-se muito relevante.

O conflito dos Bálcãs

A obra *Uma História de Sarajevo* (2003) é um dos trabalhos de Joe Sacco de relevância para esta pesquisa, pois quando a tensionamos como uma *obra testemunhal* buscamos adentrá-la de outra forma, com um olhar que possibilite a criação pela relação, experimentando o testemunho e outras possibilidades sensíveis, isto é, com um olhar descristalizado, que torne possível a invenção com a obra de Sacco, na relação com outros autores, obras e conceitos. Pensar o *realismo* parte deste esforço, de compreender de fato qual é o compromisso que Joe Sacco assume numa escrita verossímil.

A escolha por tomar a obra *Uma História de Sarajevo* (2003), originalmente chamada *Fax from Sarajevo* (1996), como uma das obras a serem aprofundadas nesta pesquisa, deve-se primeiramente a dúvidas em relação ao que ainda permanece numa

16 Por estilo *underground*, nos referimos ao estilo de Robert Crumb, autor canônico da linguagem dos quadrinhos e influência direta de Joe Sacco. O autor menciona, em diversas entrevistas, que considera Crumb como uma de suas maiores influências, e isto está diretamente refletido em seu traço. Robert Crumb investe muito em questões autobiográficas. Crumb se coloca também como personagem, e está muito ligado ao relato de situações do cotidiano, exemplo da obra *Meu problema com as mulheres*, ou *Mr. Natural*. Crumb possui um traço mais agressivo, o retrato de rostos e fisionomias em sua obra é muito similar ao de Joe Sacco, e ambos trabalham com a ausência de cores de forma similar. É importante ressaltar que este estilo de desenho fortalece aspectos realistas dentro da narrativa e se trata de um traço carregado de intensidade.

cidade que foi palco de um dos maiores conflitos da contemporaneidade, palco de mortes e massacres, de um sofrimento diário de seus habitantes, e que inevitavelmente carrega consigo marcas que persistem, ao mesmo tempo em que são apagadas, esquecidas.

Assim como Joe Sacco se aproxima de Sarajevo para conviver com estes vestígios, nos colocamos aqui a adentrar nessa obra com o intuito de extrair possibilidades que vão além da *retórica* e do *relato*. Qual a intensidade das imagens produzidas pelo autor?

Ainda que sua história exija constantemente sua presença, o fato de o autor se colocar também enquanto personagem é uma forma de abrir sua obra ao testemunho, escutando outras vozes. Contudo, na medida em que se constrói um testemunho, pressupõem-se uma *ética da escrita* e certo *compromisso com a verdade* dos fatos, diante dos quais as questões de autenticidade da voz que testemunha já não estão no centro destes questionamentos, na medida em que esta voz é pensada como uma força de resistência, como algo que reage à sua impossibilidade. Ainda que aberta à *ficcionalização*, como em Joe Sacco, a criação, ao se relacionar com a realidade, é uma forma outra de atingir o real. O que nos interessa aqui é justamente este caminho para atingi-lo, mais do que os caminhos de uma imagem que se faz mais ou menos real.

Em diversos momentos, em *Uma História de Sarajevo* (2003), há a presença de recortes da narrativa para que a voz *testemunhal* ocupe então o primeiro plano. Voz testemunhal, pois, se trata, aqui, de momentos em que o autor abre espaço para histórias singulares, manifestações pessoais dos personagens; é o momento em que o autor entra na memória de Nevem. É através de movimentos sutis deste tipo que buscamos extrair a força testemunhal de sua obra, em que a voz de seus personagens, suas histórias, são parte orgânica da construção do relato.

Nevem

O personagem Nevem é de certa forma a expressão de uma crítica feita por Joe Sacco em *Uma História de Sarajevo* (2003): se, a princípio, a posição da mídia e sua cobertura dos conflitos na cidade eram repletos de cenas de massacre e mortes, a cidade terminou por ser esquecida e invisibilizada pela imprensa. A partir de certa produção de imagens e narrativas produziu-se, portanto, o desaparecimento e a

invisibilidade da guerra.

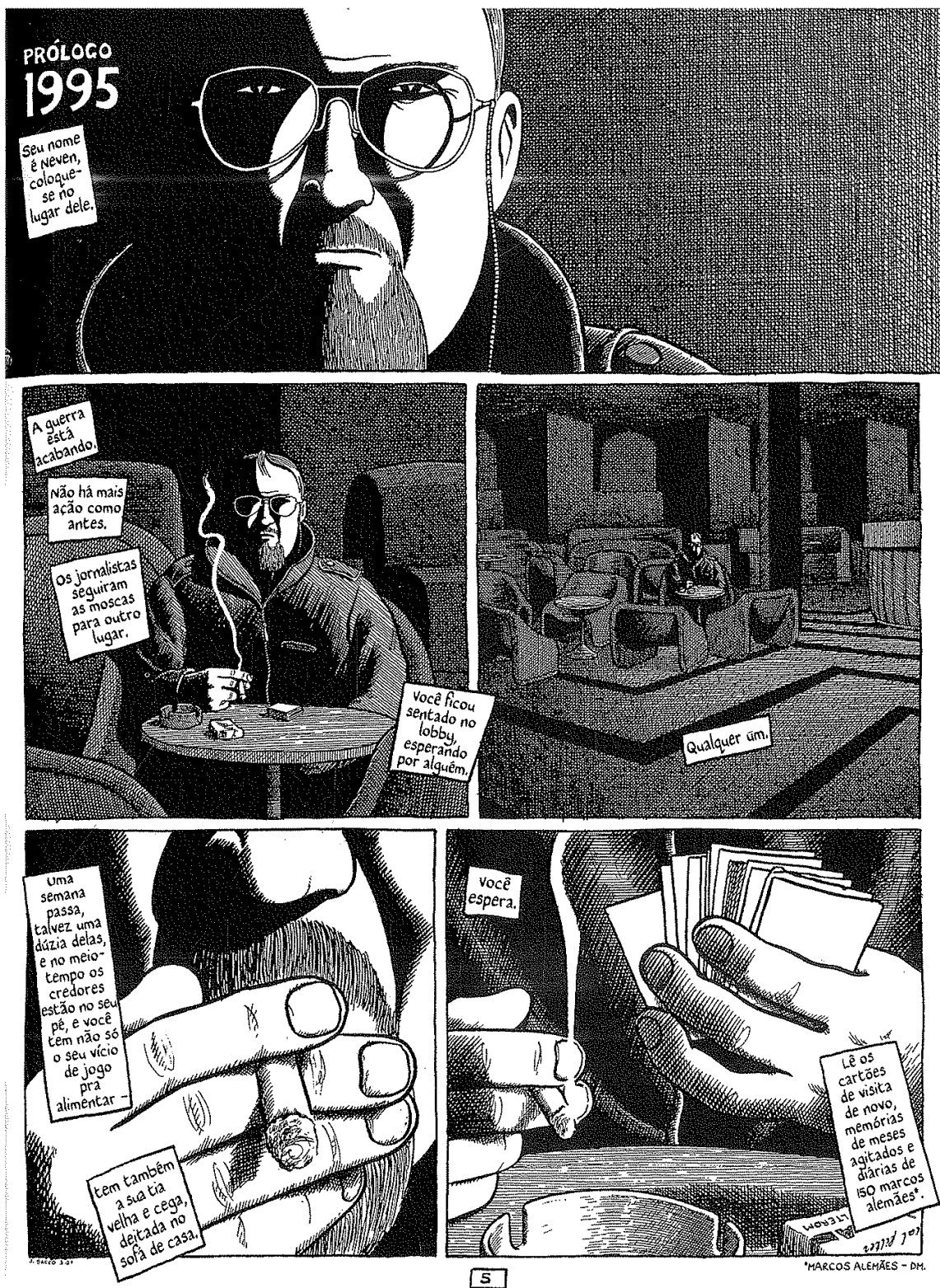
Seu personagem, paradoxalmente, integra o circuito de produção desse esquecimento da cidade: em tempos de guerra, Nevem tinha emprego garantido como guia para jornalistas, tudo o que tinha de fazer era conduzi-los até a *ação*. No momento pós-conflito, o que lhe restou foi extorquir jornalistas como Joe Sacco e dividir suas vivências, vender as histórias que lhe sobraram para contar.

Ele carrega as piores lembranças de Sarajevo consigo. Vivenciou a guerra diariamente, e agora que ela acabou também acabara o interesse da mídia. A força testemunhal de *Uma História de Sarajevo* (2003) encontra-se *simplesmente* no fato de se tratar de uma obra que se abre a esta possibilidade, e com “simplesmente” queremos dizer que, a partir de um movimento muitas vezes simples da narrativa, a obra permite que a *voz testemunhal* arraste, com sua força, o relato e o próprio leitor. Quando adentramos um de seus livros, seja *Uma História de Sarajevo* (2003) ou até mesmo *Área de Segurança Gorazde* (2000) ou, ainda, *Palestina* (1993), há um momento da narrativa em que somos transportados para a atmosfera que o autor retrata. Nesse momento, o fato de sua obra ser um relato jornalístico fica em segundo plano, e nos esquecemos da figura do próprio autor ao narrar. A construção de um *efeito realista* em sua narrativa por intermédio de uma relação de forças discursivas, subvertidas pela linguagem dos quadrinhos, passa despercebido, são forças simultâneas que constroem estes efeitos.

Sob esta perspectiva, a presença da verossimilhança é relevante para o processo criativo de Joe Sacco, pois ele busca *atingir* o real em suas imagens de diversas maneiras. Nele, as palavras não têm sua função separada da imagem, ambas funcionam como uma única força, ao mesmo tempo, e as imagens não possuem a função primária de ilustrar o texto escrito, mas também de *narrar*.

Dar voz aos personagens é ao mesmo tempo apropriar-se de histórias particulares e, assim atingir, o real, tocar o real por intermédio de outras vivências, pelo acesso ao passado, e sua atuação no presente e, ao fazê-lo, não é a veracidade do relato que nos importa, mas sim – é o que propomos – a sua *abertura ao testemunho*, quando Sacco permite-se a *invenção*. Este movimento de fazer seu jornalismo em quadrinhos e, ao mesmo tempo, de ficcionalizá-lo pelo *desenho* e pela *narrativa* é o movimento que *permite criar a realidade da atmosfera* em Sarajevo.

Figura 5 – Prólogo 1995



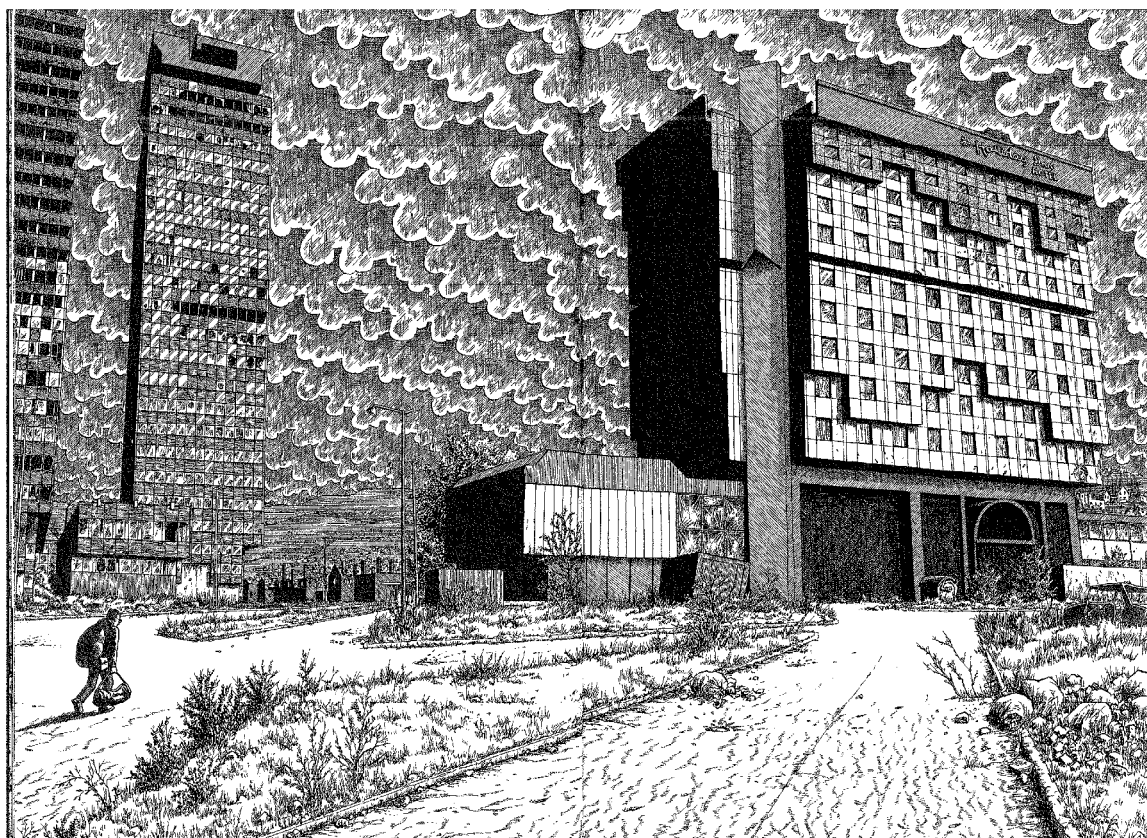
Fonte: SACCO, 2005, p. 5.

Nas primeiras páginas de *Uma História de Sarajevo* (2003), o autor ilustra sua chegada a cidade, especificamente ao hotel *Holliday Inn*. Ao entrar no quarto, olha a janela, lava o rosto, deita na cama e respira. Logo nas páginas iniciais, o autor mostra a nós, leitores, atos cotidianos que estamos acostumados a fazer. É neste sentido que observamos a aproximação com a realidade, pela narrativa gráfica sem o uso da palavra - por exemplo, temos uma sucessão de ações que consistem em atos cotidianos muito próximos da realidade e contribuem para este realismo que apontamos aqui, uma aproximação da realidade em sua forma mais simples, cotidiana.

O Hotel Holliday Inn é uma construção muito marcante da cidade, e que foi alvo de ataques durante o conflito. É interessante observar que Sacco escolhe mostrar o hotel em duas páginas completas, repletas de detalhes e janelas quebradas – parece estar preocupado com os vestígios do conflito que ainda permanecem ali. Trata-se de outro exemplo em que Joe Sacco investe para construir o que tensionamos aqui por *efeito realista*: desenhar prédios, monumentos, as cidades e as casas que habitam a geografia já conhecida dos lugares, para que possam ser reconhecidos e identificados¹⁷.

17 Há um filme interessante sobre esta temática, e que de certa forma atravessa o *corpus* desta pesquisa, *Welcometo Sarajevo* (1997), onde o diretor Michael Winterbottom escolhe também trazer imagens do hotel. Ao fazermos uma comparação breve das duas imagens, podemos ver claramente o compromisso de Joe Sacco ao construir imagens ligadas à realidade, especialmente no plano descritivo, são imagens muito próximas. Outro filme a se mencionar é originalmente chamado de *Djeca*, ou *Children of Sarajevo* (2012), escrito e dirigido por Aida Begic.

Figura 6 – Chegada à Sarajevo



Fonte: SACCO, 2005, p. 12-13.

Ao transitar constantemente entre a posição de jornalista e ser humano comum na cidade, entrando em contato simultaneamente com o passado e o presente em diversos momentos da narrativa de Sacco, observamos digressões que por sua vez são *preenchidas pela voz testemunhal de Nevem e daqueles que compartilham da sua memória*, personagens que de certa forma tem mais espaço na narrativa e recebem maior atenção do autor, além *de outras pessoas*. É desta forma que o realismo emerge como força em seu trabalho e seu relato reage ao *espetáculo*. Histórias reais de pessoas que viveram o conflito são reconstruídas pelo autor ao longo da narrativa.

Este espaço que Sacco dá para as histórias de outras pessoas/personagens, para nos permite observar a *força testemunhal da narrativa*, e o fato de termos manifestações pessoais dos personagens é tanto uma estratégia quanto parte também da *construção do teor testemunhal* da obra¹⁸.

18 Trata-se de uma forma de operar e construir a obra muito parecida com o documentário *Shoah*

Nesta construção do relato de Sarajevo, outro ponto importante que o autor nos mostra é a implantação da Defesa Territorial da Bósnia, que entregou suas armas para o Exército Popular da Iugoslávia (JNA), que por sua vez, com o início da guerra, fornece centenas de tanques e artilharias aos rebeldes sérvios. O governo da Bósnia tem, então, de construir um exército praticamente do nada para combater este poder de fogo assombroso. É uma situação que de certa forma dialoga com questões bastante atuais a respeito da situação de Gaza e Israel.

Cidadãos de Sarajevo juntam-se com as armas que tem, por conjuntos de prédios e bairros; a polícia fragmentou-se em duas partes, pois muitos policiais sérvios passaram para o outro lado; a situação então fica a cargo dos paramilitares, aos já organizados e intitulados Boinas Verdes preencherem os muitos buracos que sobram na defesa da cidade. A gangue de Celo a qual o personagem Nevem se juntara, se torna então Unidade Especial Antiterrorista da Polícia Militar.

Estas situações abordadas por ele na narrativa são também parte deste investimento no *realismo*, uma vez que se tratam de histórias marcantes do conflito, onde vivências específicas são relatadas pelo autor e, portanto, possuem traços reais na história/memória do conflito. O autor não abandona esta questão e ilustra sua transição entre *jornalista* e *turista* em Sarajevo, transição resultante de uma imersão, uma experiência.

Memória, passado e presente

É então em abril de 1992 que a cidade de Sarajevo é atacada e a guerra tem seu início. *Nevem* era franco atirador, e durante este tempo só matou soldados, nunca civis, somente homens portando armas de fogo, uma espécie de código de conduta pessoal. Este acesso ao início da guerra só foi possível para Joe Sacco por intermédio do acesso à memória de *Nevem*.

Dentre os vários passeios pela cidade, o autor relata a sensação de *Nevem* ao reconhecer diversos lugares da cidade no momento em que se encontram, como grandes estúdios de cinema em que passou boas cenas de guerra, lugares onde o próprio *Nevem* esteve entre a vida e a morte, e lugares onde só o que teve foi a morte ao seu redor. Joe Sacco traz algumas destas cenas em uma estética/ritmo bastante

cinematográficos, o que nos mostra a riqueza narrativa de suas obras.

A presença da voz de Nevem, mesclada à narrativa gráfica, ajuda a construir um efeito cinematográfico que já é presente na linguagem dos quadrinhos, atos comuns divididos em quadros narrados por intermédio da narrativa gráfica, ou seja, pela passagem/disposição dos quadros na narrativa, especificamente pela imagem, portanto, recurso comumente usado também pelo cinema.

Para efeito desta discussão, uma “imagem” é a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho). Nos quadrinhos, as imagens são geralmente impressionistas. Normalmente, elas são representadas de maneira simplista com o intuito de facilitar sua utilidade como uma linguagem. *Como a experiência precede a análise*, o processo digestivo intelectual é acelerado pela imagem fornecida pelos quadrinhos (EISNER, 2005, p. 19).

Neste processo de construção de um testemunho que analisamos aqui, estamos em contato também com a posição do autor. Ao *narrar*, ele faz perguntas que estão no limite do sensível, e se aproxima de Primo Levi ao se perguntar coisas que não podem ser respondidas, tampouco sentidas de fato. Quem irá salvar Sarajevo? Quem se preocupa de fato? A diferença é que Levi aposta em construções pictóricas pela palavra, e Joe Sacco aposta em imagens permeadas por palavras, porém o efeito para os leitores é similar: se questionar sobre *os lugares* destas memórias. Até que ponto são reais? E ainda, o quão tais construções são absorvidas?

A importância de Primo Levi para pensar a questão do testemunho é vital. E se trata de uma obra central neste estudo, especialmente o investimento de Levi, em *É isto um homem?* (1988), na construção de cenas pictóricas, às quais já nos referimos, uma busca portanto por levar o leitor para a atmosfera que descreve, numa narrativa que investe em detalhes sutis, observações sensíveis.

É neste sentido que o realismo, em Joe Sacco, coexiste também com outro procedimento: o da construção de uma *atmosfera* ao invés de um *contexto*.

São os *vestígios* de humanidade que sobram numa atmosfera inumana narrada por Levi que dão a força testemunhal de sua obra. Em Joe Sacco, isto se reflete tanto nas imagens quanto nas palavras, pois os quadrinhos constituem este híbrido; em diversos momentos nos perdemos entre a voz de Joe Sacco e a voz de seus personagens.

Realismo por histórias individuais em Sarajevo

Joe Sacco faz questão de observar a questão delicada da presença de organizações paramilitares em Sarajevo, pois se trata de organizações lideradas, de modo geral, por figuras como *Celo*, outro personagem que é apresentado com maior complexidade em *Uma História de Sarajevo* (2003).

Neste sentido, o autor se atém a observar três figuras que deixaram uma impressão duradoura em Sarajevo, o primeiro chama-se Jusuf Prazinaaka *Juka* (pronuncia-se *Iuka*)¹⁹, Musan Topalovicaka *Caco*²⁰, e Ramiz Delalicaka *Celo*²¹, mesmo nome de guerra de Ismet Barjramovic. São figuras que tiveram impacto na cidade: seus rostos e suas vidas constituem as histórias particulares que se entrecruzam na guerra em Sarajevo. São pessoas que estavam presentes nas histórias populares e nas conversas das cafeterias e bares de Sarajevo, tornando-se importantes para o investimento do autor em uma atmosfera que seja real.

O investimento em histórias individuais é um procedimento de criação de um efeito realista que ganha força, portanto, em *Uma História de Sarajevo*. Este procedimento também se faz presente na obra *Palestina* (1993), com a construção de um testemunho mediado por vozes que não são sempre a do narrador em primeiro plano. Esta obra em grande parte, por sinal, é construída por esta mediação, a partir da qual o autor se constitui puramente como um observador.

Em *Uma História de Sarajevo* (2003) a mediação é conduzida pelo acesso à memória de Nevem, principalmente. Já em *Palestina*, a polifonia é maior, são muitas vozes e entrevistas, um aglomerado de historietas. *Sarajevo* está mais focado na memória individual, portanto, enquanto *Palestina* busca ressaltar uma angústia

19 Nascido em 1967, estudou medicina até se encontrar do lado oposto da lei, preso cinco vezes e já com histórico criminoso antes da guerra, sua tropa em conflito era conhecida como *Os Lobos*, e possuía mais de três mil pessoas, um número considerável em qualquer guerra.

20 Pronuncia-se *Tsa-Tso*, antes da guerra, uma exceção à regra, não era criminoso e sim músico folclórico. Quando em conflito com Sérvios, organizou uma elite de Boinas Verdes chamada Bósnia 10. Sua unidade, com o nome de 10ª Brigada da Montanha, foi responsável por uma das linhas de frente mais estratégicas na montanha Trebevic em Sarajevo, seus feitos em batalha se tornaram mitos.

21 Nascido em 1963, em Sanjak, região fortemente muçulmana da Sérvia, mudou-se para Sarajevo aos 22 anos e tinha também um passado criminoso, Nevem o conhecia pouco e também não fazia questão de conhecer um ladrão de lojas, um homem que lavava dinheiro, sua tropa era grande, porém considerada fraca em tempos de conflito.

palestina, ser a voz dos gritos contidos de um povo. Esta unificação de vozes encerra forças testemunhais que, por sua vez, configuram-se como um afeto que alcança seu fim na medida em que se relaciona com o leitor.

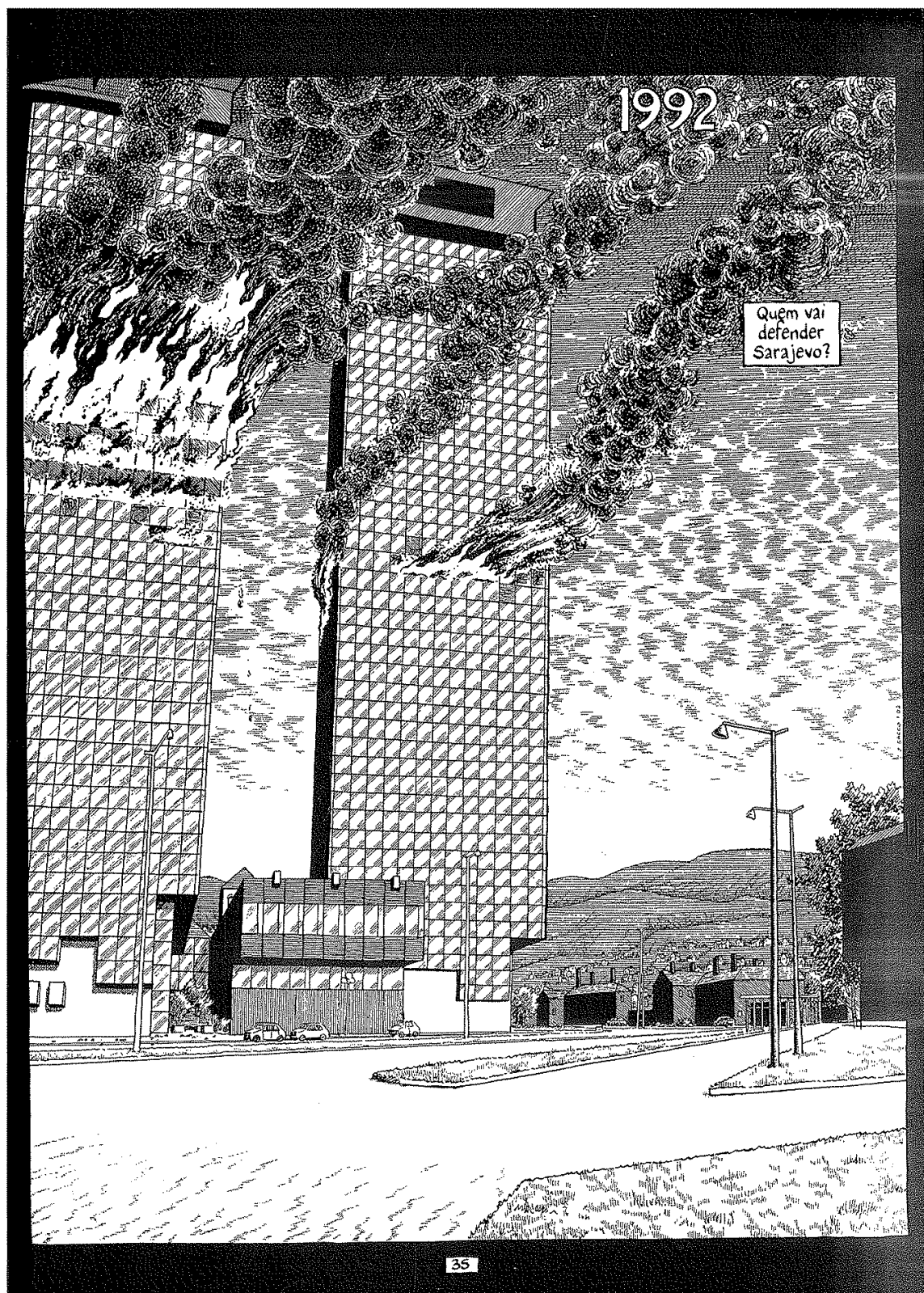
É importante observar este movimento de personagem e narrador no relato de Sacco em *Sarajevo*, pois na medida em que buscamos tensionar esta obra com a questão do testemunho, é necessário reconhecermos também uma característica que é cerne nestes estudos, a respeito da reação à sua impossibilidade e seu compromisso com a realidade. A relevância de fazer com que a voz se sobreponha à barreira da impossibilidade de narrar é uma questão central no estudo do testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2008).

Seu investimento no *realismo* aparece não para afirmar o que a linguagem dos quadrinhos já não precisa mais afirmar nos dias atuais - que se trata de uma forma digna de retratar a guerra, por exemplo - mas para mostrar sua preocupação real com seus entrevistados, e utilizar as possibilidades gráficas dos quadrinhos para canalizar este sentimento.

Há momentos em que as histórias de Nevem são colocadas em xeque por outras pessoas com quem o autor conversa em Sarajevo, inclusive militares que estavam na unidade de Nevem e questionam a veracidade de suas histórias.

É justamente essa *indeterminação entre a realidade factual e a invenção artística* que encontramos nas relações sensoriais engendradas pelo autor, e que se fortalece na ultrapassagem do relato para algo que buscamos pensar como um *testemunho*.

Figura 7 – 1992



Fonte: SACCO, 2005, p. 35.

Graphic-Novels e as noções de verdade na narrativa

O formato de *graphic novel* escolhido por Joe Sacco - seja o caso de coletâneas de tiras e histórias, como *Derrotista* (2003), ou das histórias sobre as quais estamos mais focados, cujas narrativas são mais longas, como *Uma História de Sarajevo* (2003), *Área de Segurança: Gorazde* (2000) e *Palestina* (1996) - é uma aposta ainda recente das editoras brasileiras de Histórias em Quadrinhos²².

O investimento de Joe Sacco nos quadrinhos, tal como ele se configura a partir de seus procedimentos e numa possível interface com o testemunho, é um investimento ousado no contexto do jornalismo atual, já que não se trata simplesmente de uma narrativa, mas um relato jornalístico em HQ que, por ser parcial, nos revela o lado humano e muitas vezes inumano de pessoas que vivenciam a situação de conflito em seus cotidianos. Relato que se torna capaz, portanto, de trazer aos seus leitores o que a mídia considerada imparcial e objetiva não é capaz de trazer: todas as nuances do conflito, fornecidas pela multifacetada origem étnica e religiosa de Sarajevo, e que encontram um *catalisador* nas histórias individuais e personagens como Neven.

Há diversos estudos acerca do trabalho de Joe Sacco. Rodrigo Ferreira (2014), segue uma perspectiva em que percorre a dimensão da guerra da Bósnia pensada como experiência estética, e a maneira como a *realidade* dos Balcãs da década de 1990 foi partilhada no Ocidente.

A contribuição deste artigo para esta pesquisa diz respeito às questões sobre as quais nos debruçamos relativas à *experiência estética*, que aqui observamos inicialmente como *experiência vivida*.

Para desenvolver o pensamento sobre *percepção estética*, Ferreira (2014, p. 3-4) se atém às “Imagens Balcãs, que nascem no regime de imagens privadas, e não são necessariamente históricas, despertando o caminho da *história da guerra como história de experiências durante a guerra*”, uma mudança de olhar acerca da obra de Sacco que, por sua vez, se aproxima do olhar que lançamos nesta pesquisa.

Segundo o autor, “Na Bósnia, existem vários registros que confundem a

22 A Editora Conrad, que publicou a maioria dos trabalhos de Joe Sacco no Brasil, aposta bastante neste tipo de formato, publicando quadrinistas como Robert Crumb e Gilbert Shelton. Trata-se de uma das possibilidades de expansão deste formato no Brasil. Há outras editoras a serem mencionadas: Companhia das Letras, Zarabatana, Ediouro.

dimensão da *experiência* e da *narração*, um dos mais marcantes com um cinegrafista levando um tiro no braço em que segurava a câmera” (FERREIRA, 2014, p. 7) no momento em que *registra*. A conclusão antecipada a que se chega, segundo Ferreira (2014, p. 7, grifo meu), é a de que “essa proximidade de quem filma, apesar de impressionar por critérios físicos, pelo risco real de morte real, não garante, obrigatoriamente uma credibilidade das imagens”, tampouco sua veracidade. Nas palavras do autor, “A narração neste caso está justamente no que a imersão procura esconder” (FERREIRA, 2014, p. 7) – o filme *Welcome to Sarajevo* (1997), dirigido por Michael Winterbottom, ilustra de forma interessante esta lógica e é mencionado por Ferreira (2014).

Ao pensar com Jean-Marie Gagnebin, para discorrer a respeito da *tradicionalidade* sobre a qual se baseia o discurso histórico, um discurso que “repousa não só num princípio trivial de *causalidade*, mas também numa ideia de continuidade temporal infinita e regular” (GAGNEBIN, 2011, p. 98 apud FERREIRA, 2014, p. 5), o autor contribui para pensar as noções de verdade.

O resultado, portanto, é uma “narrativa falsamente épica, como se todos os acontecimentos pudessem encadear-se uns aos outros, no fluxo sem obstáculos da história universal [...] uma narração que pretende traduzir na sucessão de palavras (e imagens), o encadeamento do real” (GAGNEBIN, 2011, p. 98 apud FERREIRA, 2014, p. 5).

Ainda nas palavras de Gagnebin, retomando, por sua vez, Walter Benjamin, trata-se de uma narração que “remete à dominação de uma classe e às suas estratégias discursivas”, e que deve, portanto, ser combatida, esvaziada, pois é importante buscar tensionar estas formas vigentes de narração. Ao debruçar-se sobre a temática da Guerra da Bósnia, valendo-se do conceito de *experiência estética*, Ferreira (2014, p. 5) investiga “como a realidade dos Balcãs [...] foi compartilhada sob o horizonte da descontinuidade”. Sua relevância para esta pesquisa reside na possibilidade de pensarmos justamente um *continuum* de forças que atravessa o trabalho de Sacco. Também importamos apontamentos deste texto a respeito do resultado desta forma de mediar histórias vista por Gagnebin como problemática e cristalizada.

A formação de “um imaginário imersivo, íntimo, confuso e antimonumental (comum aos registros de conflito [...] atualmente)”, (FERREIRA, 2014, p. 5) são ressaltados pelo texto ao perpassar coberturas televisivas do conflito, assim como os filmes *Bem Vindo a Sarajevo* (1997) de Michael Winterbottom, e *Terra de Ninguém*

(2001) de Danis Tanovic, ambos paralelos às duas HQs de Joe Sacco, *Área de Segurança: Gorazde* (2000) e *Uma História de Sarajevo* (2003), constituindo, por fim, um olhar bastante dinâmico na busca de maior compreensão sobre a *experiência estética* de Joe Sacco com os conflitos que relata.

Conforme Ferreira (2014, p. 5) “As formas de narração procuram reconstruir determinada experiência que não foi vivida diretamente pelo outro, graças a distância ou ausência de alguns dos sentidos”. Assim, a narração, ao abrir mão de palavras, gestos e imagens, torna-se uma forma de transmitir estas experiências e imagens.

As relações entre experiência e narração são vistas sob duas perspectivas, não totalizantes, passíveis de flertes entre si, capazes de produzir nuances gradativas, de acordo com os projetos estéticos (e notáveis na obra de Sacco)

A primeira perspectiva ocorre quando a narração monumentaliza uma experiência vista como impessoal por vezes encoberta pela estrutura do melodrama, como se o corpo que conta não estivesse no mesmo espaço / tempo do corpo que vive, além de se afastar gradativamente a partir do corpo que recebe. Essa experiência é sempre colocada como coletiva, mesmo quando surge das tensões entre um indivíduo e o seu ambiente. A segunda perspectiva não diferencia no tempo o corpo que experimenta do que narra, gerando, quase, uma impossibilidade de distinção entre experiência e narração (FERREIRA, 2014, p. 5-6).

Seguir em direção a “uma nova escrita *descontínua*”, tal como pontuada por Ferreira (2014, p. 6), é o que buscamos identificar aqui como força. O trabalho de Joe Sacco como um todo está imerso nessa perspectiva de descontinuidade, e ganha força justamente por meio desta *descontinuidade híbrida e testemunhal* de sua narrativa. O texto ressalta a importância de procurarmos novas formas de contar histórias a partir de um desvencilhamento do historicismo clássico que pressupõe continuidade, universalidade, causalidade (FERREIRA, 2014). Existem possibilidades outras de tratar a realidade e a experiência.

Nesse sentido, tensionar o *realismo* das imagens produzidas por Joe Sacco é também considerar a mídia em Sarajevo,

quando os registros e relatos problematizam noções de verdade, realidade e história, abrindo para o leitor/espectador o campo da interpretação, a narrativa assume um duplo estado: o *relato da experiência*, também funciona como uma *ficção controlada*, não apenas refletindo sobre as formas de memória, mas constituindo essa memória através de uma visualidade do período, materializando então em imagens e palavras, esse passado [...] não de forma rígida, mas aberta para interferências e diálogos de quem assiste / lê. (FERREIRA, 2014, p. 7).

Os jornalistas são então parte orgânica do conflito e Joe Sacco ilustra isso ao se colocar como personagem, sua presença se reflete em sua narrativa e é também parte deste *realismo*, lembrando-nos do

[...] perigo de uma história *apenas* monumental, oficial, celebrativa, que ignora o embate entre maneiras de querer contar, maneiras de traduzir a experiência dos outros. São duas relações com a imanência e coletividade: *na Bósnia não se consegue narrar o que vai durar, mas o que está fadado a morrer*; o coletivo não aparece como um espelho refletido de todos, mas um espelho em pedaços. (FERREIRA, 2014, p. 7, grifo do autor).

Dentre os outros tipos de mídia, como a televisiva e a cinematográfica, Ferreira (2014) destaca o trabalho de Sacco como o mais sofisticado, justamente “pela variação de conexões que consegue traçar entre experiência e narração” (FERREIRA, 2014, p. 15).

Num relato atemporal, que transita entre passado, presente e futuro, que mistura o extraordinário com o tradicional e aposta no poder da proximidade pelo olhar do cotidiano, preenchido então pela subjetividade do desenho, o autor traça seu relato sobre a Guerra da Bósnia. Nele, segundo Ferreira (2014, p. 15),

[d]uas experiências se destacam: *a experiência passada da guerra e a experiência presente do pós-guerra*, a primeira, lembrada com desespero e intensidade; a segunda levada pela melancolia e desorientação. Para algumas figuras que estiveram diretamente envolvidas na guerra, tal antagonismo é avassalador [...].

Alguns “grandes nomes” no conflito, como o personagem *Nevem, Celo*, enfim, não se conformavam com acostumarem-se novamente a uma espécie de anonimato. A visão mítica construída sobre si mesmos foi a força encontrada em tempos de guerra, e que agora só é possível pelo acesso à memória e pela transmissão destas experiências. Esta mediação é a força testemunhal das obras de Joe Sacco. O autor se mostra “extremamente preciso, sobre a capacidade de criarmos mitologias sobre nós mesmos, desmontando essa estrutura com ‘impressões’ de terceiros, que não só desmistificam *Nevem*, como muitas vezes apontam para um retrato disjuntivo que beira o impossível” (FERREIRA, 2014, p. 15). Em suas histórias, esta indeterminação é também parte orgânica do testemunho.

Contexto, atmosfera, microcosmos

Para abordar o segundo procedimento, utilizaremos uma outra publicação do autor, ainda sobre a temática da guerra da Bósnia, *Área de Segurança: Gorazde* (2000), que será nosso *corpus* para pensarmos sobre o investimento do Sacco na construção de uma *atmosfera* mais do que um *contexto*. Um trabalho onde o autor, consegue combinar uma visão rara sobre o conflito dos Balcãs com uma compreensão política e histórica madura e nuançada sobre ele, porém sem esquecer da *força motriz* de suas obras, a preocupação real com pessoas e vivências reais que povoaram o conflito.

O autor dedica quase quatro anos à publicação de *Área de Segurança Gorazde* (2000), também este um livro de suas experiências na Bósnia. O que fica claro em grande parte da crítica a respeito desta obra é que se trata de uma das melhores evocações dramáticas a respeito da guerra da Bósnia. E é fruto da subversão dos quadrinhos de Joe Sacco, publicados em formato livro, escrito por este americano de origem maltesa, que chegou aos Balcãs apenas no final de 1995, e inicia seus trabalhos em 1996, onde passa cinco meses na Bósnia, mergulhado num olhar sobre o lado humano da vida durante a guerra, sempre buscando histórias raramente encontradas nas coberturas convencionais.

Adentrar nesta obra, pelo menos para quem passou um tempo na Bósnia durante a guerra, é a experiência de um choque quase inquietante de reconhecimento. A Bósnia construída pelo autor provém de um olhar imerso, próximo, como grande parte do jornalismo tradicional, porém, ao mesmo tempo, diferente.

Olhares sobre a alta política, o vaivém de negociadores internacionais, promessas vazias das Nações Unidas, o movimento de linha de frente, são alguns dos ruídos de fundo da obra de Joe Sacco que são parte do processo de *contextualização* do leitor. Entretanto, o que buscaremos observar com mais apuro, aqui, é outra camada de sua obra: seus olhares para bósnios comuns ao longo dos quatro anos de luta. O objetivo do autor parece ser, então, evocar uma realidade diferente e muito mais visceral, atingi-la de outra forma, construir também uma *atmosfera* do relato, inserindo nela o leitor, contaminando-o e subvertendo as formas de apropriação do relato e, desse modo, ultrapassando o exercício de contextualizar.

O tema central de sua preocupação é como civis bósnios foram afetados pelo conflito. Ao longo do período em que permaneceu de fato imerso, ele viajou para a Gorazde, a única área controlada pelo governo bósnio na parte oriental do país, para relatar o que os habitantes do enclave tinham a dizer. Pode-se convir que, como pontua David Rieff (2000, [s.p.]), “é fato que nada do que ele relata é novidade, e que a situação de lugares como Gorazde, Cerska, Zepa, Srebrenica, já ecoam nos relatos de correspondência, de figuras marcantes como Roy Gutman, John Burns, Roger Cohen, Allen Little”, porém o modo como Joe Sacco o faz está muito mais preocupado em manter a dimensão humana do relato por intermédio desta aproximação.

A *graphic-novel Área de Segurança: Gorazde* (2000) assemelha-se a outras publicações do autor, no sentido de constituir “uma combinação familiar de reportagem e narrativa em primeira pessoa” (RIEFF, 2000, [s.p.]) de sua presença próxima em uma zona de guerra; a diferença, portanto, está na inovação do autor na escolha do formato/linguagem. Esta obra não só tem força dramática, como é muito vista como um romance político (RIEFF, 2000).

De certa forma, o traço de Joe Sacco nos quadrinhos reafirma vantagens e possibilidades narrativas que “nem os romances nem a prosa de *não ficção* podem comandar. Há um imediatismo cinematográfico aqui [em seus quadrinhos]” (RIEFF, 2000, [s.p.]).

Joe Sacco investe no procedimento da *individualização*, ou seja, seus personagens possuem vozes e histórias particulares dentro de suas narrativas, ainda que muitas vezes trate de coisas bastante triviais. No entanto, o autor faz isso sem nos entediar ou perder o fio de sua narrativa. Neste sentido é que buscamos observar aqui este outro procedimento recorrente em sua obra, a construção de uma *atmosfera*. Procedimento que é pensado aqui como uma forma de ultrapassagem do fazer jornalístico convencional.

Atentar para este procedimento é, mais uma vez, lançar um olhar para a obra do autor como um todo, pensando, então, a questão da *atmosfera* também como uma força em seu trabalho. O que fica desta primeira aproximação com este procedimento, é a presença do afeto e da parcialidade ao relatar. Ele se apropria do ambiente que relata com outras pretensões sensíveis: de fato está contaminado, preocupado com as vítimas e sensibilizado pela *atmosfera* que busca construir para os leitores.

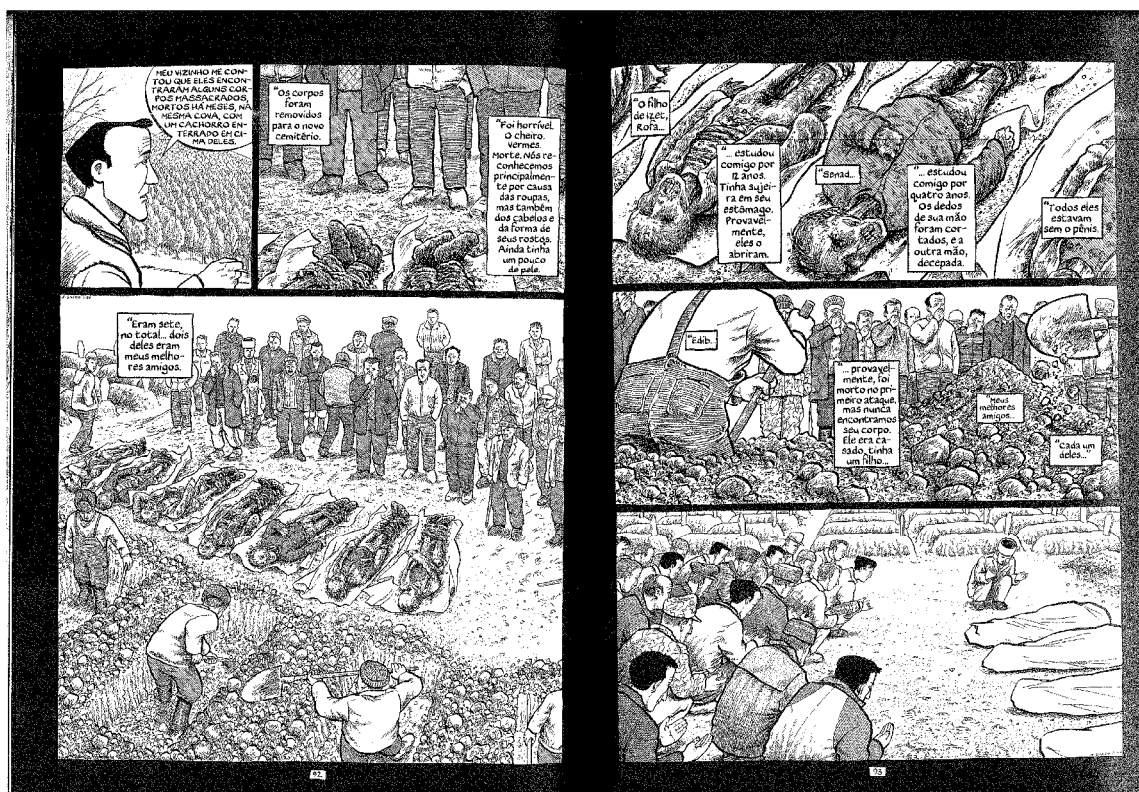
Gorazde

Após seis semanas em Sarajevo, capital da Bósnia, Joe Sacco pegou uma carona em um comboio das Nações Unidas para Gorazde, um dos locais de bombardeios e ataques intensos na Bósnia. *Área de Segurança: Gorazde* (2000) possui título paradoxal, porque inicialmente se tratava de uma área declarada como um porto seguro pela Organização das Nações Unidas, e que se tornou uma prioridade na lista de alvos sérvios, transformando-se em um dos lugares mais mortais durante a guerra.

O autor visitou Gorazde, no início de 1996, depois que o pior já tinha passado, teve tempo para relatar o cotidiano, os civis e seus contos, suas lutas, seus sonhos e, em última instância, a sobrevivência cotidiana. Ao ocupar a *atmosfera* do lugar, convivendo com os habitantes, o autor “partilha a dor dos habitantes de Gorazde, assim como seu bom humor, sua camaradagem calorosa e suas fraquezas egoístas” (LALUMIÈRE, 2000, [s.p.], tradução minha), e é capaz de mostra-los e desenha-los em sua fragilidade. Ao fazê-lo, não perde de vista o fato de que as pessoas que conheceu em Gorazde não foram apenas vítimas ou heróis (em sua narrativa considera-os de ambas as maneiras), mas são sobretudo pessoas comuns, para quem a guerra era assustadora. Desse modo, nós, leitores, somos capazes de nos identificar com as vidas relatadas: de pessoas que iam a escola, iam a clubes e confraternizações, e em poucos meses, estavam congelando até a morte, tentando sobreviver em busca de comida.

Gorazde não é uma obra agradável, uma vez que grande parte da preocupação do autor na narrativa diz respeito à morte e à privação, que emergem nos relatos dos massacres de Sérvios e Muçulmanos no início da guerra, ou das pequenas histórias que ouviu de sobreviventes dos estupros sistemáticos, trazendo a terrível realidade da vida em estado de sítio. E vai mais além: nesta obra, ele cria uma espécie de *microcosmo* ao relatar Gorazde, e é a partir deste movimento que buscamos pensar o procedimento de *construção de uma atmosfera*.

Figura 8 – Melhores amigos



Fonte: SACCO, 2005, p. 92- 93.

Esta obra, longe de possuir uma narrativa linear, apresenta-se como um mosaico de *experiências e testemunhos* (LALUMIÈRE, 2000). Nela, há também uma polifonia grande, uma vez que Joe Sacco escolhe mediá-la por uma quantidade razoável de entrevistas feitas por ele em Gorazde. Há aqueles que foram quebrados pela guerra, assim como aqueles sobre os quais, estranhamente, a guerra parece ter produzido pouca impressão, há ainda os que querem sair de Gorazde logo que possível, e nunca olhar para trás, e aqueles para quem sair seria psicologicamente inconcebível. Por intermédio destas histórias particulares, o que aparece, então, a nós leitores é *a atmosfera* do lugar.

Todas estas vozes são parte orgânica da *atmosfera* construída por Joe Sacco, que se inclui como um *personagem*, mas, apropriadamente, atribui-se um papel decididamente secundário, para assumir o papel, simultaneamente, de narrador.

Esta possibilidade outra de descrever como se sentia a Bósnia no rescaldo da guerra, escolhida pelo autor, não é capaz de esvaziar as decepções do período posterior à guerra, das pessoas que viveram o conflito, seja em Gorazde ou Sarajevo.

Porém, é importante reconhecermos que ele foi capaz de capturar esta *atmosfera* como nenhum outro estrangeiro havia feito antes.

Esta obra do autor é permeada pela memória de Gorazde, na medida em que traz testemunhos de muçulmanos bósnios que se lembram de anos de convivência multiétnica, pacífica em Gorazde e em outros lugares (LALUMIÈRE, 2000). Assim como não dispensa questionar o que de fato aconteceu, a força narrativa da obra está no investimento nestes questionamentos que Lalumière formulará: por que os sérvios, que durante anos tinham vivido pacificamente com muçulmanos, de repente começam a atirar neles, torturá-los, executá-los? Queimam suas casas e estupram suas mulheres, por quê? Por que a violência ao invés da paz? Estas perguntas dolorosas, são também uma forma de o autor permear a atmosfera do lugar, ultrapassar o contexto e a abordagem tradicional.

A limpeza étnica, a tortura e o estupro, parecem ser assuntos difíceis para uma *graphic novel*, mas, valendo-se dos que aqui denominamos *procedimentos*, Joe Sacco é capaz de fazer o relato funcionar. Ao retratar os rostos das vítimas, ele coloca a nós, leitores, numa posição em que não apenas lemos sobre eles, mas também os vemos.

Neste processo de habitar a *atmosfera* de seu relato, ao mesmo tempo em que a constrói para seus leitores, o autor assume um estilo muito similar ao do *foto-jornalismo*, contando vivências de uma zona de segurança, que provou ser tudo menos seguro para seus habitantes.

O que concluímos inicialmente, portanto, é que os procedimentos de Joe Sacco em seu trabalho estão interligados si e são simultâneos. A narrativa do autor não tem pressa em produzir um furo jornalístico, assumindo um ritmo desacelerado e digressivo que contribui para que ele não seja simplesmente um observador. Sua parcialidade e contaminação podem ser observadas em manifestações sutis, e sua identificação com o povo perseguido e aprisionado fica clara em meio a uma cadeia de informações apresentadas por ele no decorrer da narrativa.

Uma vez que nesta pesquisa investimos nos procedimentos, partimos do pressuposto de que o autor reage ao olhar acostumado da *sociedade do espetáculo*, que, por sua vez, privilegia experiências rápidas e associadas ao consumo de massa. Ao invés disso, ele investe na descontinuidade, na digressão e no testemunho, numa forma de narrar a experiência que não é permeada de artificialidades. Ao dar voz a estas vidas, o autor busca reagir ao relato de experiências cada vez menos providas de *duração*.

Desse modo, ele tanto se mostra capaz de se aproximar da realidade existencial vivenciada pelo palestino, ao ponto de vivê-la por alguns dias, como sua descrição da vida em Gaza apresenta a inter-relação de forças (procedimentos) que findam sua escrita e seu fazer jornalístico. A ociosidade do tempo e a pobreza que se solidificou na vida cotidiana e nos campos de refugiados, a presença das redes de trabalhadores voluntários e a desolação de inúmeras famílias, assim como a presença do chá em suas entrevistas, da lama que cobre cada vez mais os sapatos, são os elementos que descrevem a verdadeira situação do lugar, na qual o leitor é progressivamente inserido. Os detalhes preenchem e também narram, e as lacunas deixadas pela palavra são ocupadas pela imagem ao narrar e vice-versa.

Seu olhar atento e cuidadoso solidifica, então, a criação de seu *testemunho visual singular*. Sua genialidade está não apenas na subversão do fazer jornalístico, ou em todas as inovações formais discutidas a seu respeito nos últimos anos, e sim em sua preocupação real com as vítimas em suas histórias. E é nesse sentido que observamos a presença vital do conceito de *testemunho* em sua obra.

Para esta pesquisa, é grande a relevância dada ao esvaziamento de possibilidades de espetacularização ao lidar com as imagens do autor, pois quando pensamos por esta perspectiva, seus personagens não são heróis, mas sim “perdedores” da história, sem opção exceto seguir em frente. Os quadrinhos de Sacco não estão a propor soluções aos temas que relata, mas oferecem possibilidades de emancipação a nós, leitores, enquanto espectadores, de suas imagens e de todo o sofrimento ignorado pela mídia tradicional; eles lidam com zonas limite, no que diz respeito à narratividade da morte e da dor.

Distanciando-se de uma abordagem jornalística tradicional ao relatar, sua obra exige também que nos distancieemos de uma experiência premeditada pelo espetáculo, como observa Debord. Desse modo, para Joe Sacco, não basta que em seu trabalho sejamos contextualizados a respeito do que aconteceu na Palestina ou na Guerra da Bósnia, por exemplo, pois a ele interessa também que partilhemos esta atmosfera e nos coloquemos enquanto *espectadores ativos* de suas imagens. Interessa a proximidade, seja de seu objeto de relato, seja de seus leitores, e não exclusivamente por questões de legitimidade, e sim de humanidade. Os *procedimentos* são, assim, a chave para que este efeito seja possível em sua obra.

É importante ressaltar que esta análise, feita a partir dos procedimentos, não se

configura como um movimento que caminha na direção de uma análise do processo criativo do autor, pelo contrário, o olhar para os procedimentos segue um rumo divergente ao da espetacularização do autor. Buscamos observar a recorrência destes fatores em sua obra para que possamos *criar* ao nos relacionarmos com sua escrita. Para isso é preciso deixar-se afetar pelas forças que permeiam sua obra, cuja potencialidade emergente é inicialmente extraída destas conexões.

Findamos esta primeira entrada na obra de Joe Sacco nos conectando também pelo afeto. Nesse sentido, o artigo de Muller, *Paisagens afetivas* (2012), oferece-nos um *insight* interessante, pois afirma que a importância daquilo que tomamos como *corpus* não escaparia às características de gênero, mas justamente os novos matizes éticos e estéticos que a obra acrescenta a uma determinada tradição. Este olhar é muito contaminador para pensar o testemunho no autor, uma vez que a subversão proposta pelo texto possa também ser pensada sob o olhar de uma *ética* do testemunho, assim como de uma *estética* nos quadrinhos.

Também em Sacco, “questões [...] relativas a trânsito, deslocamento, fronteiras, identidade, nomadismo – que transcendem campos disciplinares como cinema ou literatura” (MULLER, 2012, p. 180) são apontadas como forças que atravessam o texto, permeiam as obras do autor, principalmente as que se debruçam sobre a Palestina e a Bósnia. As misturas propiciadas por estes elementos, e acionadas pelos procedimentos do autor, é o que tomamos nesta pesquisa por *hibridismo*, muito relevante para pensar Joe Sacco. Por outro lado, tomar os deslocamentos e as fronteiras, os trânsitos, contribui com esta pesquisa também para pensar sobre as fronteiras entre realidade e ficção, presentes no testemunho epõe uma questão: em que medida os *procedimentos* analisados aqui possibilitam e são uma forma de articular o relato/testemunho?

A seguir, buscaremos ao menos adentrar um pouco mais nesta e nas outras perguntas que viemos fazendo no percurso até aqui. Os diálogos sobre o testemunho serão esta ponte.

4. REALISMO QUE DESREALIZA

O capitalismo contemporâneo tem constituído, de diversas maneiras, uma espécie de regime do intolerável nas imagens, de modo a mobilizar “a *vida ordinária* e a *dimensão estética* da experiência dos sujeitos” (FELDMAN, 2000, p. 68). Em razão de sua busca constante pela lucratividade, “o capitalismo pós-industrial operaria então *esteticamente*, no seio de um regime de visibilidade e de verdade em que a vida e as imagens tanto escapam às dominações quanto demandam ser por elas reativadas” (FELDMAN, 2000, p. 68). Neste sentido, Guy Debord, em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* (1997), observa as condições modernas de produção como uma imensa acumulação de espetáculos: o que era então vivido diretamente, tornou-se agora representação.

O capitalismo, ao operar *esteticamente* num regime de exposição de imagens, cujo valor central é a própria experimentação estética do mundo, reafirma ainda mais “as linhas de poder hegemônicas por meio das quais atuam as estratégias narrativas e as operações de linguagem de grande parte da produção audiovisual contemporânea” (FELDMAN, 2000, p. 61).

O apelo cada vez mais constante “à produção e dramatização da realidade, [...] a intensificação dos *efeitos de real*” (FELDMAN, 2000, p. 61), que permeiam grande parte da produção audiovisual a que estamos acostumados - seja nos *reality shows*, nas imagens clichês do telejornalismo, nos acontecimentos não ficcionais incorporados pela teledramaturgia e também nos vídeos na internet - diz respeito às narrativas de modo geral marcadas por um *apelo realista*, que reduz muitas vezes a imagem à sua indicialidade.

É importante problematizar este regime de visibilidade marcado por paradoxos e indiscernibilidades em que o capitalismo, por meio das imagens, opera sempre apelando à *vida real*, à realidade e à autenticidade. Trata-se sobretudo de “operações narrativas, marcadas, sobremaneira, por um apelo realista”, nas palavras de Feldman (2000, p. 62), e que nos interessa pensar desde os quadrinhos de Joe Sacco como um procedimento a partir do qual ele subverte as lógicas já cristalizadas de apropriação de imagens.

Por outro lado, o artigo de Ilana Feldman será utilizado, aqui, também como parte deste esforço de *experimental* relações outras com a obra do autor e o conceito

de *testemunho*. Imersões na obra de Guy Debord, *Sociedade do Espetáculo* (1997), permearão também esta discussão, neste momento em que observamos o investimento de Sacco no *realismo* e na *verossimilhança*.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível* (DEBORD, 1997, p. 16).

Como pontua Feldman (2000, p. 62), vivemos “em um momento histórico marcado pela saturação midiática e pela hipertrofia dos campos da comunicação e do audiovisual”. Há, agora, a indistinção das “fronteiras que [...] demarcavam os âmbitos do [...] real e do ficcional, da pessoa e do personagem, [...] e o *apelo realista* destas cada vez mais hibridizadas narrativas do espetáculo – compreendido aqui como uma forma de mediação (DEBORD, 2000)” (FELDMAN, 2000, p. 62), esta hipertrofia analisada aqui, simultaneamente nos distancia de uma real experimentação enquanto dela nos aproxima. É a noção de uma *mediatização da experiência*, carregada de uma valorização que a desconstrói enquanto experiência real e a coloca dentro do regime de visibilidade que busca a indicialidade das imagens; é importante portanto compreender as implicações estéticas e políticas, dessas práticas audiovisuais.

Neste ponto, cabe observar que toda e qualquer experimentação é sempre mediada. A diferença, portanto, entre uma real experimentação e aquela mediada pelos meios de comunicação e informação, é de grau e não de natureza/origem. (FELDMAN, 2008, p. 62).

O problema é quando esta mediação realizada pelas tecnologias da comunicação deixa de ser mediadora para tornar-se parte orgânica daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída pelo que a autora chama de *códigos estéticos historicamente configurados* (FELDMAN, 2008, p. 62), que por sua vez são parte daquilo que Debord (1997) e Rancière (2012) descrevem como *espetáculo*.

Códigos que operam por intermédio de estéticas culturalmente engendradas, exemplo da *estética realista* citada que, já em meados do século XIX, transformou-se em uma linguagem hegemônica para retratar o cotidiano moderno, e que ainda

persiste e marca o surgimento de uma *cultura visual das sensações* na contemporaneidade.

Buscamos observar o movimento desta mediação ao se transformar em espetáculo, quando este regime de imagens passa a conduzir o que Debord (1997) denominou *monopólio da aparência* e, ainda, a atitude que, por princípio, o espetáculo exige: a *aceitação passiva*.

Neste sentido, quanto mais a realidade construída através das imagens ocupa o campo da indicialidade e da própria espetacularização, mais estamos imersos neste regime intolerável de *imagens clichês*, como pontua Susan Sontag (2003); de certa forma, o problema deste regime é a exposição constante, o número, o aglomerado de imagens que diariamente produz o impacto, o espetáculo, o intolerável.

Efeito de verdade

Segundo Feldman (2008), enquanto a realidade é organizada e engendrada por *artifícios narrativos ficcionais*, que buscam mediar a experiência e construir efeitos de crença, e nossa experiência integra este regime de visibilidade e mediação, somos configurados conforme este modo de subjetivação, em que as já naturalizadas convenções realistas oferecem uma organização intensiva da realidade e da experiência diante do fluxo naturalmente amorfo da vida cotidiana, e passam a reformular o modo como reagimos a tais imagens, que por sua vez constroem *efeitos de crença*.

Este *apelo realista* de tais narrativas não se restringe ao cinema e à televisão. Atualmente a internet subverteu as fronteiras do audiovisual, e as possibilidades são quase infinitas, o que nos permitiria observar que esse desenvolvimento tecnológico está historicamente atrelado ao desenvolvimento de “gêneros do real”. Em relação a eles, Feldman observa que a criação das câmeras 35 mm possibilitou, “em fins dos anos 50, que as imagens do pós-guerra se libertassem dos grandes esquemas de produção e fossem às ruas” (FELDMAN, 2008, p. 65), ao *encontro da realidade* e da vida cotidiana, de homens e mulheres *reais*, assim como ressalta as produções audiovisuais amadoras, presentes em *videologs* e no Youtube na atualidade.

Estes processos de intensificação, paradoxalmente, buscam uma experiência que seja tomada por real e verdadeira, porém nem a realidade nem a subjetividade podem oferecer tais garantias. O paradoxo do realismo, portanto, *engendra um efeito*

de verdade, resultado de uma *construção* destes regimes de exposição.

Assim se a “vontade de verdade” torna-se vontade de artifício, na medida em que a verdade é efeito de uma construção, de uma perspectiva, de uma avaliação, o apelo realista, do mesmo modo, não seria pautado por um apelo ao real tão-somente, mas por um apelo ao real como um efeito, como um semblante ficcional, porque agora minimamente organizado e intensificado. (FELDMAN, 2008, p.63).

Essas renovadas narrativas do espetáculo pautadas pelos *efeitos de adesão e identificação* apontados por Feldman (2008) e, ainda, por uma função de mediação social, não dizem respeito a uma organização formal da imagem pelo espetáculo, mas à afirmação de tais valores por intermédio da precariedade das imagens, da exposição do gesto amador e da produção de novas transparências, novos *efeitos de real*. Na medida em que são produzidas cada vez mais *imagens objetos*, o espetáculo se torna então a produção principal. Como ou o que é uma obra que reage a este regime?

A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculoísta. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo (DEBORD, 1997, p.17).

Atualmente, as inventividades estéticas neste sentido são capturadas pela lógica do espetáculo, fascinada pela ilusão de uma inaudita e irrestrita visibilidade total. Existe hoje a tentativa do cinema e da televisão de incorporar uma produção menos domesticada, justamente pelo valor de mercado que um tipo de *realismo naturalista* tem adquirido, segundo coloca Feldman (2008).

Diante deste regime dominante das produções audiovisuais contemporâneas, poderíamos pensar e analisar a obra de Sacco a partir deste regime de visibilidade dominante. Mas este gesto se deteria simplesmente numa primeira escala de compreensão que, de certa forma, esvaziaria as forças dos quadrinhos de Joe Sacco. Com eles, podemos seguir além, explorando outras possibilidades.

Joe Sacco busca a expressão de um *significado crítico da realidade*. Ao investir no *realismo*, ocupa o real na medida em que reage à espetacularização das imagens. A cisão produzida pelo impacto das imagens *desenhadas* por ele é o que provoca esta subversão, ou seja, ao tempo em que o desenho é, de alguma maneira que ainda não compreendemos, mais *digerível* que uma fotografia, ou comumente é

apropriado de uma forma outra, põe-se uma questão importante: qual é a força de fato do desenho, para tratar dos temas que o autor elege? Como é reagir ao espetáculo com imagens que, ao mesmo tempo em que ocupam o plano do real, abrandam seu impacto e simultaneamente são parte da sua voz testemunhal?

Observar a produção do autor é necessariamente tensionar as relações entre sua produção de objetos visuais em contraponto às narrativas pautadas no alto grau de *efeitos de verdade*, narrativas do espetáculo que não dizem respeito a uma organização formal da imagem e que produzem novas transparências, não mais as transparências através das imagens, mas por outras forças discursivas já encrustadas na contemporaneidade, que por sua vez ocupam o plano da indicialidade ao mediar estas relações, e que não fazem mais que simular a própria não simulação.

Joe Sacco busca atingir o real justamente pela exigência reflexiva de seus desenhos, assim como pela subversão a este regime de visibilidade que problematizamos aqui. O autor reage às categorias pré-determinadas do *ver*, e faz com que nos questionemos se é de fato real tudo isto ou se é simplesmente ficção, quadrinho, gibi...

Porém, quando observamos de modo geral a temática com a qual o autor opera, vemos que há, indiscutivelmente, uma subversão a este modo de apreciação *espetaculosa*.

Percorrer o procedimento do *realismo* em Joe Sacco se deu como uma tentativa de distanciamento em relação a um modelo tradicional de lidar com a narrativa. É fato que não buscamos aqui revolucionar a academia com uma nova metodologia de análise das obras, o que buscamos é a *sutileza da digressão*, algo muito presente na escrita de Joe Sacco. Na medida em que nos relacionamos com a obra, esta relação considera também outras forças em devir que contribuem para sua apropriação; permitimos-nos então seguir estas linhas, que nem sempre são retas.

Figura 9 – 1992



Fonte: SACCO, 2005, p. 51.

O testemunho como uma manifestação real

Marcio Seligmann-Silva inicia um de seus trabalhos sobre o conceito de testemunho definindo o termo *ironia*, para questionar um tipo de literatura antiirônica, a chamada literatura do “real” representada pela literatura do testemunho. A definição inicial traçada por Seligmann-Silva a respeito da ironia é a de uma grande máquina de *desleitura*, isto é, o leitor não sabe direito como se comportar quando a ironia aparece na narrativa. “Podemos dizer, portanto, que a ironia implode a leitura na medida em que obscurece e desarticula as funções referenciais e comunicativas do discurso” (Seligmann-Silva, 2003, p. 372).

É o que o autor chama de uma *zona de não-sentido* muito atrativa ao leitor, criada pela presença da ironia, algo que, por sua vez, pode a princípio soar antagônico aos preceitos da literatura de testemunho, pelo menos de imediato. Na medida em que o autor se debruça em traçar sentidos mais claros para a palavra *testemunho*, Seligmann-Silva busca neste artigo — mesmo que de forma breve, pensando na densidade deste campo empírico — trazer elementos que são centrais para teorizar esta chamada literatura do “real”. Partindo desta perspectiva (de se tratar de uma literatura antiirônica e antimimética²³), a guinada se inicia a partir de dois pontos:

- (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura — após 200 anos de auto-referência — seja revista à partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.
- (b) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373).

A presença do *trauma* é indispensável para pensar o testemunho, porém um ponto importante para esta pesquisa citado acima, é o olhar que o autor lança para possibilidades de reconfiguração ou reformulação de conceitos ou formas de apropriar/ interpretar a literatura: uma vez que a linguagem passa por reformulações para sua relação com o real, como o autor aponta, nos sentimos mais seguros de considerar nesta pesquisa as possibilidades de subversão ao pensar os quadrinhos de Joe Sacco.

23 No sentido de imitação.

Dando continuidade à leitura do artigo, Seligmann-Silva segue um ritmo no texto que dialoga com as análises etimológicas de Agamben. Ainda que não concordando inteiramente com a forma pela qual Agamben separa acepções do conceito de testemunho, Seligmann-Silva se atém também nas raízes da palavra testemunho, buscando no latim a partir de duas formas: *testis* e *superstes*.

Testis quer dizer, segundo o autor, o depoimento de um terceiro em processo (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373), *superstes* é mais próximo do nosso conceito, pois permeia a presente escrita analisada por Seligmann-Silva e perpassa também o trabalho de Joe Sacco já que a palavra latina *superstes* indica *aquela que passou por uma provação, o sobrevivente*.

Se a noção de testemunho mais básica é estabelecida a partir desta zona de indeterminação do real e do ficcional, o fato de o testemunho existir sobre o território do sobrevivente, da dúvida de ter ocorrido de fato, é o que Seligmann-Silva observa como uma tensão que já se faz presente na própria relação da literatura com o real, e, portanto, atravessa e se reflete na literatura do testemunho; uma tensão a partir do embate de forças, uma relação dupla de negação e afirmação. “A verdade é que esse limite entre a ficção e a 'realidade' não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no 'real' para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375).

Afirmar o fato de que a leitura determina o texto não é, segundo o autor, o que irá resolver a relação complexa entre literatura e realidade. Aquele chamado “sobrevivente” que já passou o suficiente e mais, em sua vida, viu a morte, massacres, conheceu a fome, aquele que carrega consigo os traumas do passado, esta figura é capaz de despertar o que o autor chama de *desmedida de recepção* em seus leitores, ou seja, é capaz de mobilizar empatia na mesma proporção em que desarma completamente a incredulidade; de alguma maneira o leitor fica numa posição de não se sentir muito no direito de questionar esta voz. Nesse sentido, o autor pontua que “Um texto totalmente ficcional de testemunho, mas que é apresentado como autêntico, mobiliza os leitores como se não tratasse de um texto apócrifo. Não importa, nesse caso, se o autor agiu de boa ou má-fé visando iludir seus leitores” (SELIGMANN-SILVA, p. 376).

O autor aponta que as próprias modalidades de recepção desta prática de literatura, portanto, podem oscilar entre o reconhecimento/aceitação até a possível investigação apurada. Nesse sentido, ele resgata uma obra relevante para esta

discussão, *Fragmentos*, do autor Benjamin Wilkomisski, publicada em 1995, onde o escritor suíço se apresenta como um legítimo *sobrevivente* do Holocausto. Num relato denominado autobiográfico, Wilkomisski circulou o mundo ministrando palestras afirmando esta identidade falsa, pois o autor não somente não era judeu, como sempre ocupou os campos de concentração na posição de pesquisador entusiasmado, turista.

Um ponto importante é ressaltado por Seligmann a partir do olhar para esta obra:

A recepção espetacular que esse livro teve — em pouco tempo ele se torna uma referência obrigatória nos Holocaust studies — só pode ser justificada pela conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens mais fortes descritas pelos verdadeiros sobreviventes (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377).

O que é relevante para esta pesquisa é a afirmação de Seligmann-Silva de que, nesta obra, a força advém justamente da ficção, pelo fato de que os verdadeiros sobreviventes, os que realmente passaram por situações similares, são incapazes de narrar com esta intensidade e precisão de detalhes. Era necessário então que um estudioso entusiasmado pela temática da Shoah, um ser privilegiado acima de tudo pela liberdade e ausência desta quase não-vida experimentada pelos sobreviventes dos campos de concentração, para que fosse possível a construção de uma obra como *Fragmentos*. Seligmann-Silva aponta que a força e a presença da ficção para narrar eventos do Holocausto não é novidade e já foi comprovada em obras que antecedem a de Wilkomisski.

[...] Jorge Semprún, um sobrevivente de Buchenwald, redigiu seu testemunho sob a forma de romances, nos quais a sua experiência é narrada em meio a um enredo que mistura ficção e realidade, como em *A grande viagem*, e *Um belo domingo...* Aí ele insiste várias vezes na *necessidade do registro ficcional* para apresentação dos eventos no campo de concentração. Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

Esta afirmação é muito rica para pensar os quadrinhos, pois as HQs indispensavelmente necessitam da imaginação do leitor para dar vida às imagens inertes, inicialmente imóveis. Quem dá o movimento é a imaginação e a interpretação do leitor, o que o quadrinista faz é fornecer elementos que criem condições de possibilidade para o leitor fazê-lo. O que permanece em questão aqui é a imaginação do leitor para que a coisa aconteça. Ainda que a afirmação de Seligmann-Silva, citada acima, esteja mais centrada na imaginação criadora de Semprún, é também algo que

atravessa as reflexões desta pesquisa.

Para pensar o testemunho a partir destes diversos pontos trazidos pelo autor, é preciso reconhecer que se trata de fato de uma força que ultrapassa a verossimilhança, por isso é uma força que passa por reformulações artísticas para sua representação. A propósito da imaginação, Seligmann-Silva dirá: “Mas a imaginação não deve ser confundida com a 'imagem', o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380).

Esta afirmação é o que buscamos, agora, compreender melhor, pois conferimos à imagem certa relevância nesta pesquisa. A alternativa que o próprio Seligmann-Silva aponta é a escolha de Claude Lanzmann em seu filme *Shoah*, por exemplo, onde o autor observa que as imagens surgem através da evocação das palavras, e por algumas poucas imagens de ruínas. Há no filme uma proibição de imagens integrais do Holocausto quando se defende o seu caráter *irrepresentável*, o que também não é unanimidade na prática do testemunho. Como enfrentar essa barreira do *irrepresentável*?

O que é importante colher desta questão é que não há comensurabilidade quando se fala de temas como o Holocausto ou outras catástrofes radicais. É importante ressaltarmos que não buscamos comparar ou equivaler a questão da Shoah com os lugares percorridos por Joe Sacco. O que buscamos é fazer ver a força testemunhal de uma escrita que de alguma maneira se lança neste campo. Buscamos observar o autor, aqui, como uma forma de dar seguimento ao olhar que Seligmann-Silva lança para os quadrinhos.

É interessante lembrar nesse contexto uma carta que Art Spiegelman enviou à redação do *The New York Times Book Review*. Nessa carta, ele reclamou o fato de sua obra *Maus* (uma história em quadrinhos que relata tanto a vida do seu pai — um sobrevivente da Shoah — como a história do seu relacionamento com ele) ter sido classificada na lista de *best sellers* na coluna de ficção: Spiegelman aceita o teor literário da sua obra, mas, como ele escreve com toda razão, isso não implica em afirmar o teor “fictício” da mesma: “fiction” indicates that work isn't factual”, ele afirmou na carta. É claro que a ficção, por outro lado, não pode ser equacionada como “mentira”: no campo da estética só existe a “verdade estética” (para falar com Baumgarten). (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 381).

É interessante observar que o próprio Spiegelman coloca sua obra como testemunhal, ou seja, remetendo a algo que ocorreu. Diz ele que não se trata de invenção e sim de narração, construção do real:

[...] o autor de *Maus*, uma história em quadrinhos, reivindica o seu teor de verdade e exige uma “terceira coluna” que conjugue “ficção” e “testemunho”. Optar pela distinção “literatura/não literatura” como Spiegelman aventa na mesma carta, não resolveria a questão, pois, como é bem conhecido “também” a possibilidade da literatura não pode ser derivada. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382).

O comprometimento com o real – com a vida - é maior que a própria forma ou estética, é uma força capaz de exigir um redimensionamento do conceito de literatura, assim como a relação com o passado. Por isso Seligmann-Silva diz tratar-se de um compromisso acima de tudo *ético*.

Neste íterim e como já mencionado anteriormente, a perspectiva a partir da qual Seligmann-Silva reflete sobre o conceito de testemunho está mais preocupada em olhá-lo como uma manifestação real do que uma possível imitação, razão pela qual o autor chama este ato de antimimético²⁴.

É verdade que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo “real” que resiste à simbolização. Se compreendermos o “real” como trauma — como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha — então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do encontro da literatura de testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 383.)

24 Aqui Seligmann-Silva refere-se ao sentido primeiro de imitação, ao pensar mimesis. O testemunho não trata de imitar a realidade.

5. NO CAMINHO DE CONTORNAR O INCONTORNÁVEL

Anything that encourages the growth of emotional ties
between men must operate against war.

(FREUD apud FUNK, 2000).

Para seguirmos explorando o conceito de testemunho aqui, é primordial esclarecer, antes de tudo, que é uma dificuldade para esta pesquisa pensar um *testemunho homogêneo* em Joe Sacco. Ou seja, como algo que percorre a obra de forma uniforme, uma vez que há, em suas publicações, diferentes modos de lidar com esta força²⁵.

Esta força que buscamos conectar com a obra do autor é a de um conceito que emerge por intermédio, por sua vez, de uma cadeia de forças: o que buscamos extrair no trabalho de Sacco é o testemunho, e não um *testimônio*: é o *de vir* na voz testemunhal.

As modalidades literárias do testemunho e do *testimônio* tomam contornos diferentes, a busca do denominador comum entre ambas as práticas é observada por Seligmann-Silva, a partir do que o autor chama de *teor testemunhal*.

Segundo Seligmann-Silva (2003, p.31), “A narrativa testemunhal é marcada pelo *gap* entre evento e discurso. O universal e o simbólico não são capazes de dar conta do real”, a diferença aparece justamente quando o teor testemunhal sai do foco principal.

No *testimonio*, por exemplo, há “uma forte influência da tradição de gêneros 'clássicos' da representação, tais como reportagens, biografias [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 31); o testemunho por sua vez, ao lidar com o inteligível, com o ato

25 Quando expomos a dificuldade de lidar com um testemunho homogêneo, não queremos dizer que a obra de Joe Sacco não é atravessada por completa, por forças testemunhais. O que há, é uma diferença de lidar com esta força testemunhal, em *Derrotista* (2003), por exemplo, podemos pensar um testemunho do próprio autor, de uma adolescência de um jovem quadrinista que está a desbravar o estilo *underground* de fazer quadrinhos, e desbravando os prazeres da vida, um testemunho de uma juventude. Em obras como *Palestina* (1996), *Uma História de Sarajevo* (2005), *Área de Segurança: Gorazde* (2000) temos Joe Sacco homem, jornalista e quadrinista, porém, sua imersão aqui dialoga com outras vozes, memórias que não as suas exclusivamente, ou de seus amigos adolescentes, mas de pessoas desconhecidas e traumatizadas, que vivem situações de guerra e conflito diariamente, e que a mídia pouco tinha mostrado. Eram desconhecidos num turbilhão de notícias e imagens. São obras que encerram seu testemunho sobre a Intifada e a Guerra da Bósnia. O que buscamos ressaltar é esta diferença de intensidade de forças testemunhais em suas obras, o que nos mostra inicialmente que o discurso de liberdade formal e temática, tão presente nas discussões sobre quadrinhos, aqui não é suficiente para nos deixar afetar pelas imagens de Joe Sacco.

de transcrever, de passar esta realidade para a cultura da escrita, tem primeiramente de lidar com a própria impossibilidade de representação, este movimento de forças necessárias para sua solidificação é igualmente capaz de comprometer a voz pensante, reduzi-la. O que buscamos pensar neste primeiro contato é como esta voz pensante opera em Joe Sacco. Como podemos pensá-la nos quadrinhos de Sacco, na medida em que suas obras são, como vimos anteriormente, um híbrido entre autor e personagem, e seu trabalho um híbrido de palavra e imagem?

O que vemos inicialmente é que a função testemunhal pode coexistir com diversos gêneros, cinema, literatura, histórias em quadrinhos — especificamente as HQs constituem uma possibilidade de coexistência entre eles: os quadrinhos são cinematográficos por excelência, sua narratividade gráfica em quadros é muito similar ao cinema; o formato de publicação em *graphic-novel* é inevitavelmente atravessado pelo campo da literatura, e atualmente temos um enfoque grande nas questões empíricas geradas pelo aparecimento do *jornalismo literário em quadrinhos...*

Não cabe, portanto, separar tais formas e forças, tal separação é justamente o que Seligmann-Silva traz como o *testimonio*. Já como testemunho, abrem-se outras possibilidades: os quadrinhos trazem o frescor de outro campo a ser explorado nesta pesquisa com as conexões citadas acima, e possibilitam uma subversão do olhar tradicional.

Num primeiro momento, o que fica claro é que testemunho e *testimonio* divergem ao tempo em que coincidem em diversos aspectos, diferenciá-los aqui é também compreender, é reconhecer que há uma semelhança central que permeia ambos, a questão da *impossibilidade*, do indizível que está na base da língua, do sobrevivente como aquele que reencena a própria criação da língua. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 52). O sobrevivente reage à morte na medida em que reage ao indizível. Joe Sacco é um sobrevivente? De que modo? Ao usar da narrativa que lembra ao mesmo tempo em que se esquece, em suas imagens Joe Sacco é capaz então de trazer o dissenso?

Ao mediar seus *procedimentos* de narrar, é também inventor, criador; a linguagem dos quadrinhos é subversiva em muitos sentidos — é fato que se trata de uma linguagem autônoma e que carrega seus próprios pressupostos — porém Joe Sacco ao utilizar-se desta linguagem para seu *fazer jornalístico*, seja pelo compromisso que a literatura de quadrinhos tem com a oralidade, seja pelo estilo

estético das imagens de Sacco, ou pela possível presença de uma literatura de testemunho que, de um modo geral, desconstrói a historiografia tradicional, assim como gêneros literários tradicionais ao usar elementos anteriormente reservados ao campo da ficção, o autor é capaz de *reconstruir o real por intermédio destas mediações* e isto está refletido em suas imagens.

Emancipa

esta pesquisa é procurar observar imagens produzidas por Joe Sacco, imagens que rompem com as relações já dadas com o "real", imagens em relação com palavras e formas, enquadramentos e desencontros capazes de reconfigurar a experiência vivida, imagens que, como Rancière observa, não se encerram na ação passiva do espetáculo.

É este tipo de emancipação que a obra de Joe Sacco anseia de nós: que sejamos espectadores ativos de *imagens ação*, uma ação como resposta ao mal da imagem e seu regime de visibilidade: regime que opera com a culpabilidade de nós espectadores, que torna as imagens da realidade *suspeitas* por serem reais demais, intoleravelmente reais e inaptas a criticar a realidade por estarem no mesmo regime que ela. Joe Sacco busca reagir a este regime de visibilidade e seu fluxo de imagens intoleráveis.

Ao observarmos com mais apuro a obra de Sacco, nota-se a presença de um caráter instrutivo em suas histórias, pela atmosfera dos lugares que percorre, onde o autor está preocupado em relatar também o contexto social e histórico, ou de vidas, pessoas, sensações, ambientes, os detalhes narram. Porém, enxergá-las simplesmente como necessidade estética, ou escolha narrativa, é de certa forma colocar-se num *status* de *passividade*, buscamos tensionar o que constitui esta força narrativa presente nas obras do autor, porém, além dos *procedimentos*.

Os quadrinhos são uma forma de reação a esta relação passiva do fazer jornalístico ao se relacionar com o *espectador*, nos mostrando que não precisamos simplesmente de repórteres correspondentes espalhados pelo mundo, acompanhados de um cinegrafista hora a hora, entrando diariamente em nossas casas e nos dizendo, pela TV, ao vivo, o caos e o terror destas guerras e situações de conflito distantes. Não está resolvida a questão quando atrocidades aparecem na capa de um grande veículo ou num emaranhado de caracteres publicados diariamente por supostas "autoridades no assunto" ou "donos da verdade", que no fim das contas estão normalmente sem tempo, sem espaço, dividindo este espaço-tempo com uma propaganda de *shampoo*, por exemplo. Pelo contrário, a questão se agrava na medida

em que nos acostumamos a estes regimes, em virtude do que Rancière (2012) chama de *passividade* do espectador, este estado pressuposto pelo espetáculo que reafirma e reforça estes regimes. Qual é de fato a preocupação que os veículos midiáticos que tratam estas imagens como parte de um *espetáculo* dão para imagens choque/clichê que retratam a realidade?

O ponto aqui não é que os jornais diários e os veículos midiáticos tradicionais não sejam capazes de retratar situações como as que Joe Sacco trata. Porém, com a imersão do repórter e com a liberdade temática e estética da linguagem dos quadrinhos, atrelado a uma aproximação forte com a oralidade, uma vez que os quadrinhos possibilitam esta aproximação, o efeito passa a ser então o de reavivar o que discutimos aqui a propósito da *emancipação do espectador*: exigir de nós leitores algo a mais que o próprio autor busca encontrar, na medida em que produz uma escrita que transborda, ultrapassa, dialoga e questiona, ele aproxima o leitor.

Esta pesquisa busca observar os quadrinhos de Joe Sacco como uma proposta onde a visão não seja simplesmente contemplativa, mas como uma oportunidade de distanciamento radical, dos pressupostos teóricos e políticos de fazer reportagens já estabelecidos. A consciência do sofrimento que se acumula em um elenco seletivo de guerras travadas em terras distantes é algo construído. Sobretudo na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista. Ao contrário de um relato escrito - que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário é oferecido a um número maior ou menor de leitores -, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos (SONTAG, 2003, p.21). Como ficam os quadrinhos ao pensar sobre a tangibilidade destas imagens?

Na introdução do trabalho de Joe Sacco intitulado no Brasil *Área de Segurança Gorazde - A Guerra na Bósnia Oriental (1992-1995)*, feita por Christopher Hitchens, observamos um olhar que reafirma a ideia de que Gorazde está retratada nas páginas do autor de forma muito mais próxima do que a mídia simplesmente contemplativa, de que o autor se emancipa pela imersão e de que seu testemunho lida com uma espécie de *Auschwitz* do século XX.

Eu percebi que de vez em quando eles falavam de um lugar que talvez fosse ainda mais assustador que Sarajevo. Uma cidade que antes não era tão longe, mas agora, com as barricadas, tinha um acesso difícil e inimaginável, como Dubrovnik na costa, ou a distante Zagreb. (Assim, a

"balcanização" da mente era aos poucos condicionada na linguagem corrente por meio de "áreas", "distritos" e as ainda mais estranhas "zonas"...Quando se falava dele, em fracas e raras transmissões de rádio, histórias sobre tumultos, estupros, fome e até canibalismo, os *hacks* estrangeiros divulgavam o nome com pronúncias diferentes a cada vez. Gore-aj-dei, Gorr-as-dee. De qualquer forma, o nome vagamente familiar designava um lugar muito mais ferrado que Sarajevo. Por isso devia ser investigado ou deixado de lado, dependendo da vontade ou do humor. (HITCHENS, 2005, Introdução).

Ainda introduzindo, Christopher Hitchens olha para Joe Sacco como um autor que dá um passo a frente e ilumina nossa visão, traz à luz a inacessível *Gorazde*, ao invés de um campo de batalha mais chique e famoso, mais digerível e contemplativo, mais objetivo e pontual. O autor esclarece que Gorazde não é um local de conflito qualquer, e que sua atmosfera é pesada, turva e contaminadora, e os detalhes e a forma de mediar estes procedimentos, são capazes de trazer estas sensações para a obra.

Joe Sacco não é, obviamente, um internacionalista deslumbrado, muito menos o membro fundamentalista de uma guerrilha islâmica. Também não é - embora se represente em seus quadrinhos como se quisesse que nós o perdoássemos - algum tipo de Zelig insensível e indiferente. Os bósnios são feitos de matéria humana e, por isso, são temas difíceis para romantizações. Ainda assim, ele descobriu por meio de observações cuidadosas, com clareza, que eles não tinham intenções hostis em relações aos seus vizinhos. "Vizinhos" significa tanto as ex-repúblicas iugoslavas quanto as pessoas que moram na casa ao lado. A Bósnia não ameaçava mais ninguém. (HITCHENS, 2005, Introdução).

Joe Sacco aproxima-se da literatura de testemunho ao criar um microcosmo. Ao falar de Gorazde, por exemplo, teve o trabalho de contextualizar esta criação percorrendo diversos campos da sociedade e da área Gorazde como um todo, tratou da política, porém a partir do olhar dos sobreviventes desta zona de conflito e não de um lugar do jornalista tradicional, deu voz a pessoas que vivem nesta atmosfera, o tecido histórico e geográfico de seu trabalho não abre mão de ser íntegro.

Ninguém que tenha testemunhado este espetáculo miserável vai esquecê-lo nem vai deixar de se perguntar como algumas das piores ações conscientes da história vieram a ser realizadas à vista de todos, e sem pudor. Tornou-se essencial para os patrulheiros Pós-Guerra Fria definir os chetniks e os civis bósnios como equivalentes - repetindo a propaganda de Milosevic, seu "parceiro para a paz" até 1999 - porque, de outra forma a vergonha podia ser insuportável... Mas mesmo no limite daquelas pinturas medievais de destruição, pânico e loucura, quando as pessoas ainda consideravam que os céus podiam socorrê-las, havia com frequência a figura discreta no canto da cena, que desejava registrar e sobreviver à carnificina e, talvez reconstruir a comunidade. Chame-a de artesão moral, ao menos por

enquanto, e sinta-se agradecido por essa pequena graça. (HITCHENS, 2005, Introdução).

Rancière e as questões sobre o espectador

Os escritos de Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2012), a respeito do *intolerável*, nos instigam a pensar a obra de Joe Sacco. Rancière, por diversos caminhos, nos mostra que o intolerável de fato são as lógicas e os pressupostos que atravessam as imagens que sucessivamente constituem *dispositivos*, imagens que por sua vez são suspeitas por serem demasiado reais, intoleravelmente reais, imagens pertencentes ao mesmo regime de visibilidade que a realidade e, portanto, imagens que compõem novamente um espetáculo.

Há também um uso militante de imagens intoleráveis, um movimento que transforma imagens choque em imagens clichê em razão da sua exposição desenfreada, descontrolada e sem tempo, desprovida de duração, imagens que são o ópio do espectador, viciam o olhar para a realidade dentro deste regime de visibilidade.

Uma das obras cerne nos estudos sobre o testemunho – e que já mencionamos anteriormente - é a obra de Primo Levi *É isto um homem?* (1988). Trata-se de uma obra testemunhal que tem grande parte de sua força no compromisso com a *oralidade*, a aposta em construções *pictóricas* de fatos, situações e sensações do campo de concentração; uma força extraída do dissenso em relação ao funcionamento dominante das imagens enquanto dispositivo. O empenho em aproximar o máximo possível o leitor daquilo que Levi narra, ocorre por intermédio de diversos efeitos discursivos, uma situação similar à de Joe Sacco, e que buscamos adentrar com mais apuro nesta pesquisa.

O testemunho de Levi ressalta a própria impossibilidade de narrar. Uma escrita que narra pela palavra, mas que cria imagens detalhadas, narra também por estas imagens construídas pela palavra. O plano descritivo de sua obra transborda. Levi produz algo capaz de reconfigurar seu mundo vivenciado e ocupar o plano do real na medida em que nós espectadores sofremos o impacto daquilo que nos é narrado.

Essa, então, é a vida ambígua do Campo. Desse modo brutal, oprimidos até o fundo, viveram muitos homens de nosso tempo; todos, porém durante um período relativamente curto. Poderíamos então perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultural e hábitos, e ali submetem-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida. (LEVI, 1988, p. 127).

O compromisso com a oralidade é também um pressuposto da linguagem dos quadrinhos, Joe Sacco não abre mão de mostrar em sua obra que seu testemunho é vivenciado e o que é narrado é a sua experiência vivida, as palavras nas imagens produzidas por ele aparecem, portanto não somente como mediadoras da narrativa como um todo, mas também como agentes da literatura que reforçam o teor testemunhal das obras de Joe Sacco, reagem ao que Rancière traz como o regime do intolerável, a formas já dadas de apropriação e expressão das situações em que relata e do tratamento dado às imagens, reage justamente por intermédio desta subversão entre palavra e imagem que permeia a linguagem dos quadrinhos.

As abordagens de Rancière, Sontag e Seligmann-Silva, que atravessam essa pesquisa são distintas, porém vemos como parte do processo de emancipação desta pesquisa criar tais conexões, na medida em que pensamos as imagens de Sacco com o intuito de ocupar outra escala de compreensão de sua obra, as conexões aparecem com muita força quando a busca é então compreender *como a imagem é capaz de afetar o espectador?*

É fato que a *política* é algo que permeia todo o trabalho de Joe Sacco e o autor inclusive faz questão de direcionar seu olhar para esta temática. Rancière, ao pensar sobre *arte política*, direciona sua discussão para uma das tensões caras a esta discussão: o deslocamento do intolerável *na* imagem para o intolerável *da* imagem. Não há uma realidade intolerável que a imagem pudesse opor ao regime das aparências; há, portanto, um único e mesmo fluxo de imagens, um único e mesmo regime de exibição universal que constitui então o intolerável, imagens que instituem um certo regime de visibilidade – o que pode e o que não poder ser mostrado – e que

compõem uma máquina do espetáculo como diz Debord. Como agir diante dessa máquina do espetáculo?

A questão do intolerável deve então ser deslocada. O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo atenção que merecem. A questão é saber que atenção que este ou aquele dispositivo provocam. (RANCIÈRE, 2012, p. 96).

O autor deixa claro ainda que o ponto não é opor as palavras à forma visível da imagem, a partir do rico trabalho do artista Alfredo Jaar e sua criação de um dispositivo de visibilidade cujo objeto é o de despertar a atenção do espectador, atenção entendida como um *afeto de efeito indeterminado* que cabe a esse dispositivo, politicamente, suscitar. Rancière traz a busca, portanto, por se construir uma imagem-dispositivo onde exista conexão entre o verbal e o visual.

Nesse dispositivo, a imagem, por sua vez, não é o duplo de algo, mas um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o dito e o não dito. A voz pensante, portanto, emerge não da manifestação do invisível que se opõe à forma visível da imagem, a voz é parte do processo construtivo da imagem, nos faz ver o que foi dito e não dito.

A escrita de Rancière ressalta, portanto, a importância de questionarmos essas identificações do uso das imagens com a idolatria, a ignorância ou a passividade. Se a busca é por um olhar novo sobre o que são as imagens, suas funções e efeitos, o autor analisa obras que operam dentro desta perspectiva de emancipação, imagens que indagam de modo diferente a representação de traumas históricos. Esta visão apresentada pelo autor pretende ser crítica aos regimes de apropriação e exposição às imagens quando se trata deste tipo de situação, uma visão onde o mal das imagens está justamente no seu número.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos apresentar ao longo desta pesquisa foi uma discussão permeada por um embate de forças, forças que mobilizaram sua realização: nos *esforçamos* em apresentar uma nova possibilidade de leitura e trabalho tanto com o conceito de testemunho quanto com as obras de Joe Sacco, através da invenção de conexões entre eles.

Nesse contexto, a dissertação deixou-se afetar pela força da digressão presente na própria obra de Joe Sacco: permitimos-nos seguir suas linhas, que nem sempre são retas.

Há diversos aspectos presentes neste trabalho que não foram aprofundados como mereceriam. Por exemplo, a temática do testemunho e da *Shoah*, um campo que se mostrou para nós muito maior do que pensávamos de início. Trata-se de uma força de leitura que permanece em movimento após todos estes anos desde a Segunda Guerra Mundial, e não cessa de se ampliar, se intensificar e abrir-se em inúmeros caminhos nesta busca de diálogos, seja com a literatura, seja com a historiografia.

Foi um grande esforço adentrar neste campo. Por isso, talvez, o leitor tenha sentido que em alguns momentos a escrita poderia se lançar mais neste ou naquele ponto, seja no âmbito das histórias em quadrinhos, da literatura ou da historiografia, até possivelmente da etnografia, porém escolhas difíceis foram feitas neste trajeto, e em razão da intensidade e amplitude dos estudos do testemunho, a pesquisa experimentou fortes mudanças até chegar à elaboração que apresentamos, cuja base central busca problematizar o testemunho na linguagem das HQs de Joe Sacco, através da escolha metodológica que fizemos.

A questão que acreditamos aqui ter trabalhado de maneira mais diligente, por intermédio desta escolha metodológica, é a possibilidade de multiplicar os olhares sobre o testemunho na linguagem dos quadrinhos. Em sua grande maioria, as discussões tomam como ponto de partida *Maus* de Art Spiegelman para dar sequência nestes estudos do testemunho.

A linguagem dos quadrinhos se mostrou para esta pesquisa uma linguagem fascinante e há todo um campo de estudos específicos dedicados a ela, que ressaltam como Joe Sacco é uma espécie de fruto colhido da árvore plantada por autores como Spiegelmann e Robert Crumb. Entretanto, em vez destas filiações, arriscamos tecer

alianças inusitadas entre Sacco, Primo Levi, Claude Lanzmann, dentre outros autores, buscando sair das discussões específicas sobre quadrinhos, que correspondem a uma boa parcela dos trabalhos existentes.

O testemunho aparece nesta pesquisa como uma singularidade, isto é, como uma maneira de pensar e ver a obra capaz de levar o leitor além. Marcio Seligmann-Silva é uma espécie de propagador do conceito de testemunho, e buscamos aqui dar seguimento ao seu trabalho pelo menos no que diz respeito aos quadrinhos.

Os procedimentos que buscamos destacar no trabalho de Sacco funcionaram como uma espécie de estrutura da pesquisa. Nesse sentido, eles tomaram muito do tempo, pois aparecem para fornecer elementos ao leitor para refletir sobre Joe Sacco, além de terem subvertido a própria pesquisa. O que buscamos ao investir no mapeamento dos procedimentos utilizados por Joe Sacco em suas obras, foi ir além de uma apresentação do autor e suas obras somente, possibilitando a reflexão sobre os embates políticos que estas obras portam e produzem – Jacques Rancière e Tim Ingold foram cruciais para isso.

Por fim, encerramos reconhecendo que diversas questões lançadas ao longo do texto permanecem em aberto, indeterminadas, sem resposta ou resolução, uma forma de dar prosseguimento àquele “algo” inapreensível que constitui uma das forças da imensidão de papel e nanquim produzida por Joe Sacco.

Penso que seus traços dizem muito mais do que aparentam dizer, e sua força ultrapassa a celebração espetaculosa da mídia e da crítica; mostrar isso foi o nosso esforço, assim como fazer ver as possíveis contribuições do autor no âmbito das reflexões sobre o testemunho e no campo da Divulgação Científica e Cultural.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, J. Prefácio de Palestina – uma nação ocupada. In: SACCO, J. **Palestina – uma nação ocupada**. São Paulo: Conrad, 2000.
- CÂMARA, A. G. T. da. **Clichê, Ficção e Riso: uma escrita-pesquisa por entre jornalismo e literatura**. 2012. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2012.
- DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997 [1993].
- DELISLE, G. **Crônicas de Jerusalém**. Trad. Claudio Martini. Campinas: Zarabatana Books, 2012.
- DIAS, S. O. **Papelar o Pedagógico – Escrita, Tempo e Vida por entre Imprensas e Ciências**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- DUTRA CORRÊA, A. A. 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.
- EISNER, W. **Narrativas gráficas – princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- _____. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FELDMAN, L. O apelo realista. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36. p. 61-68, 2008.
- FERREIRA, R. A. **A experiência da Guerra como experiência estética: visões ocidentais da guerra da Bósnia 1992-1995**. 2014. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará, Belém.
- FUNK, R. **Erich Fromm: His Life and Ideas**. New York: Continuum, 2000.
- GOMES, M. N. Quadrinhos e suas possibilidades enquanto fonte histórica: um estudo sobre Palestina, de Joe Sacco. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Anpuh, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1301247062_ARQUIVO_Quadri nhosesuaspossibilidadesenquantofontehistoria_OK.pdf>. Acesso em: 17

abr. 2010.

_____. **O quadrinho enquanto fonte histórica:** um estudo sobre Palestina, de Joe Sacco. In: CONGRESSO DE PESQUISA E EXTENSÃO (Conpeex), realizado durante a 63ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2011. Disponível em: <<http://www.sbpcnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-marilia-noleto.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

HAMBURGUER, E. Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: *Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico*. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.51, n. 2, p. 547-574, 2008.

HITCHENS, C. Prefácio. In: SACCO, J. **Área de segurança Gorazde** - a guerra na Bósnia Oriental. Trad. Sérgio Augusto Miranda. 2. ed. rev. São Paulo: Conrad, 2005.

INGOLD, T. **Being Alive**. Essays on Movement, Knowledge and Description. London / New York: Routledge, 2011.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Trad. Leticia Cesarino. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, junho 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a02v18n37.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2013.

LALUMIÈRE, C. The Not-So-Comic Question of Ethnic Nationalism. **January Magazine** [online], sept. 2000. Disponível em: <<http://januarymagazine.com/nonfiction/sacco.html>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

LEVI, P. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MCCLLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos:** história, criação, desenho, animação, roteiro. São Paulo: M. Books, 2005.

MERENCIO, F.T. A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas: a inserção de elementos inanimados na teoria social. Discussão inserida no trabalho final apresentado à disciplina de Teoria Antropológica II, ministrada pela professora Dra. Laura Pérez Gil, no segundo semestre de 2012.

MULLER, A. Paisagens afetivas em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”. **Revista Colóquio/ Letras**. Notas e Comentários, n. 181, p. 180-189, set. 2012.

NEALE, S. Question of genre. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and Theory** – an anthology. Blackwell, 2000. p. 157-178.

PENA, F. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2008.

RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIEFF, D. Bosnia Beyond Words. **The New York Times** [online], 24 dec. 2000. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/24/reviews/001224.24riefft.html>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

SACCO, Joe. **Área de segurança Gorazde**: a guerra na Bósnia Oriental. Trad. Sérgio Augusto Miranda. 2. ed. rev. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. **Derrotista**. Trad. Janaína Silvia Félix. São Paulo: Conrad, 2006.

_____. **Journalism**. London: Jonatan Cape Random House, 2012.

_____. **Palestina**: na faixa de Gaza. Pref. Edward W. Said. Trad. Cris Siqueira. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. **Palestina**: uma nação ocupada. Pref. José Arbex. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 2000.

_____. **Uma História de Sarajevo**. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, Memória, Literatura**. O Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

_____. Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2010. Acesso em: 17 abr. 2010.

_____. A literatura do trauma. **Cult**, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, ano II n. 23, p. 40-47, 1999.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA JÚNIOR, J. N. de. **Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco**. 2010. 158p. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Ed. comp. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **À sombra das torres ausentes**. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Os quadrinhos depois da bomba. In: NAKAZAWA, Keiji. **Gen** – Pés Descalços: o recomeço. Trad. Sofia Valtas. São Paulo: Conrad, 2001. p. vii-x.

VILELA, E. Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória. **Enrahonar**, n. 31, p. 35-52, 2000. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/31977/31811>>. Acesso em:

17 abr. 2012.

WO, B. Reconsidering comics journalism: information and experience in Joe Saccos's Palestine. In: GOGGIN, J.; HASSLER-FROST, D. (org.). **The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature**: critical essays on the form. Jefferson, NC: McFarland, 2010. p. 166-77.

Filmes

WELCOME to Sarajevo. Dir. Michael Winterbottom, 1997.

DJECA, ou Children of Sarajevo. Dir. Aida Begic, 2012.

SHOAH. Dir. Claude Lanzmann, 1985.