

2. O Fotógrafo: Linguagem híbrida

Cuando el otro apareció al lado del tuyo casi tuviste miedo, de golpe el peligro se volvía doble, alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien como si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura. A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación; la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas.
(Julio Cortázar - Grafitti)

2.1. Sobre as histórias em quadrinhos

As histórias em quadrinhos ainda são um tema jovem no campo da teoria e, felizmente, fresco também nas possibilidades de sua execução prática. Seus contornos não são muito bem definidos - e talvez por isso mesmo as possibilidades de sua execução prática sejam tão amplas. O encontro entre diferentes linguagens, como a visual e a escrita, permite que falemos em termos de uma arte híbrida. A diversidade de maneiras como esse encontro pode ser explorado, desenvolvido e refinado é vasta e imprecisa. Será que todas elas poderiam ser chamadas de histórias em quadrinhos?

En estos cincuenta años de esporádica tradición teórica se ha avanzado lo suficiente para comprobar que el objeto de estudio es más complejo de lo que sus populares avatares permiten suponer. De hecho, el desconocimiento de algunas de sus claves, hasta de sus propios ingredientes constitutivos, motiva encendidos debates, propicia la discrepancia, a veces el sectarismo, y dificulta el asentamiento de modelos de análisis. Muchos ‘especialistas’ seguimos sin saber qué es, cómo funciona, ni siquiera dónde empieza o dónde termina. ¿Qué diferencia la historieta de un relato literario generosamente ilustrado? ¿Pueden considerarse historietas las viñetas de humor gráfico que aparecen en la prensa? ¿Y un mural compuesto por una secuencia de imágenes? ¿Y una colección de tapices que desarrolla un tema o cuenta una historia? ¿Y el retablo de una iglesia que escenifica la vida de un santo? ¿Y las muy narrativas iluminaciones de un códice medieval? ¿Y las inscripciones prehistóricas de una cueva...? De

hecho, se mantiene desde décadas una discusión, con importantes desacuerdos, acerca de sus orígenes. (ALTARRIBA, 2011, p. 9)

Como levanta Altarriba, poderiam ser as histórias ilustradas, os vitrais de igreja que contam histórias religiosas ou as inscrições na caverna HQs? É importante, antes de mais nada, deixar claro que não pretendo aqui chegar a uma definição precisa do que sejam as histórias em quadrinhos, mas apenas me aproximar, através da análise das suas características particulares, da sua linguagem.

Will Eisner utiliza os termos “arte sequencial” (EISNER, 2010) e “narrativas gráficas” (EISNER, 2008) em seus livros teóricos sobre as histórias em quadrinhos, considerando-as um meio comunicativo singular e elaborado. Adotando esses termos como ponto de partida, podemos chegar a alguns tópicos centrais para a compreensão do que sejam as histórias em quadrinhos. Trata-se, de acordo com os termos de Eisner, de uma arte que trabalha com imagens ordenadas de forma sequencial no intuito de criar uma narrativa. De fato, o uso de imagens como meio comunicativo é característica central das histórias em quadrinhos. Pode haver histórias em quadrinhos sem palavras, mas não sem imagens. Outro ponto essencial é o uso dessas imagens em organização sequencial: elas são dispostas uma em relação às outras de maneira proposital e específica no intuito de passar uma mensagem ao leitor. Mas essa sequencialidade não precisa ser construída necessariamente de forma linear e padronizada. O próprio Eisner criou inovações a esse respeito em seus trabalhos, explorando diferentes formatos de quadros e de ordenação dos mesmos ao longo da estrutura maior que normalmente é a página de um livro ou revista. Mas, ao lermos uma história com pelo menos mais de uma página, existe uma sequencialidade garantida pelo gesto de lermos primeiro uma página, depois outra. Nós, ocidentais, temos também o hábito convencionado de ler da esquerda para a direita. Na leitura de uma história em quadrinhos, tendemos a seguir de forma automática essa convenção.

No entanto, em um ponto minha compreensão do que são as histórias em quadrinhos se afasta da de Eisner: ao meu ver, as HQs não precisam ser narrativas. Os trabalhos de Eisner - que é também renomado quadrinista - são conhecidos por suas narrativas com grande ênfase nas ações e nos gestos

dramáticos dos seus personagens. O uso do termo “narrativa gráfica” é bastante apropriado se referido aos seus próprios trabalhos (e a praticamente todas as HQs), mas acredito que esse não seja um elemento indispensável à linguagem dos quadrinhos. As imagens podem ser dispostas de forma sequencial para outros fins que não contar uma história ou demonstrar a passagem do tempo através de ações. Ou, então, o autor pode optar por propor uma leitura não linear, deixando para o leitor escolher de que forma seus olhos seguem pelas páginas. Isso não implicaria uma distribuição aleatória dos quadros, mas a organização desses quadros de maneira proposital de modo a estabelecer outros movimentos de leitura, outras associações entre as imagens.

Scott McCloud (McCLOUD, 2005), que assim como Eisner é quadrinista e autor de livros de não-ficção sobre quadrinhos, se empenhou de forma mais objetiva em chegar a uma definição:

O mundo dos quadrinhos é imenso e variado. Nossa definição deve abranger todos esses tipos... Mas não pode se abranger demais pra incluir coisas que não sejam quadrinhos. ‘Quadrinhos’ é um termo que merece ser definido, porque se refere ao meio em si, não a um objeto específico como ‘revista’ ou ‘gibi’. Todos podemos visualizar um gibi. Mas o que são os quadrinhos? (McCLOUD, 2005, p. 4).

McCloud também recorre ao termo “arte sequencial” de Eisner como ponto de partida da sua discussão. Pouco a pouco, vai construindo sua definição estilo verbete de dicionário, como diz o próprio (McCLOUD, 2005, p. 7). Primeiro, afirma que se trata de uma arte visual sequencial. Mas, considerando que os desenhos animados, por exemplo, também são artes visuais em sequência, ele especifica que as imagens, nos quadrinhos, são justapostas. Enquanto no cinema os quadros são projetados em um mesmo espaço (a tela) e em uma sequência temporal, nos quadrinhos essa sequência é espacial. Os quadros se sucedem no espaço. A definição a qual McCloud chega, afinal, é a seguinte: “**Histórias em quadrinhos** s. pl., 1. Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 2005, p. 9, grifos do autor). Sua definição é bastante ampla, e dessa forma o autor engloba uma vasta variedade de casos sob o rótulo de “histórias em quadrinhos”.

McCloud busca as origens dos quadrinhos para muito além do século XIX, em imagens pré-colombianas, pinturas gregas e arabescos japoneses. Mas deixa claro para seus leitores: “eu não tenho a mínima ideia de quando as histórias em quadrinhos começaram” (McCLOUD, 2005, p. 15). O surgimento da imprensa aparece, nas páginas de McCloud, como um marco fundamental para a história das histórias em quadrinhos modernas (o adjetivo é usado pelo autor). De fato, elas encontram seus precedentes nas sátiras políticas publicadas na imprensa, que traziam caricaturas acompanhadas de textos com comentários ou diálogos entre os personagens retratados. Indo um pouco além, o autor reconhece Rodolphe Töpffer como pai dos quadrinhos modernos. Töpffer, em meados do século XIX, criou histórias com imagens satíricas e já utilizava os requadros como recurso narrativo, além de atrelar imagens e palavras de forma interdependente.

Já no final do século XIX, dois artistas começaram a utilizar novos recursos em suas histórias. Na última década do século, surgem as primeiras publicações de “The Yellow Kid”, do desenhista Richard Felton Outcault, na imprensa americana. A história, que tem como personagem principal um menino de camisolão amarelo, se diferencia da maioria das histórias ilustradas comuns aos periódicos da época, nas quais as imagens tinham como função somente ilustrar o texto. Em “The Yellow Kid”, o uso de balões e de textos em primeira pessoa iniciou toda uma tradição nos quadrinhos (imagem 3). Rudolph Dirks, no mesmo período, também começou a utilizar balões para indicar as falas de seus personagens, em “The Katzenjammer Kids” (“Sobrinhos do Capitão”, em português).

Na década de 1930, surgiram as primeiras revistas em quadrinhos, e cada vez mais as HQs foram se tornando populares. Logo as histórias de super-heróis foram criadas e, principalmente a partir da década de 1940, desenvolveu-se uma grande indústria de entretenimento com essas publicações. As revistas de guerra e terror começaram também a se popularizar. Já na década de 1960, autores Robert Crumb ficaram conhecidos por seus trabalhos autorais e sem muitos pudores, voltados para um público adulto, deixando claro que os quadrinhos eram um meio de expressão de grande potencial.



Imagem 3 - "The Yellow Kid" no New York Journal, 14 de fevereiro de 1897.

Hoje, há trabalhos em quadrinhos com os mais diversos temas, qualidades, estilos, formatos. Quadrinhos históricos, (auto)biográficos, não-ficcionais, há de tudo, para todos os públicos. Eisner contribuiu para a divulgação da expressão *graphic novel*, se referindo a um tipo de histórias em quadrinhos que, desde as últimas décadas do século XX, vem se tornando cada vez mais aceito pelo público e pelo mercado de quadrinhos. As *graphic novels* são consideradas obras mais longas e com temas sérios, sejam ficcionais ou não, em geral voltadas para o público adulto. A mais citada costuma ser *Maus*, de Art Spiegelman, quadrinho que conta de forma magistral a experiência de seu pai como sobrevivente do Holocausto. *O Fotógrafo* se encaixa nessa categoria. No entanto, opto por utilizar somente o termo "história em quadrinhos" para se

referir a este. Os quadrinhos, hoje, vão muito além do repertório do público infantil; sua linguagem é cada vez mais apurada e, apesar de muitas vezes serem vistos como uma forma de expressão menor, cada vez mais são estudados com seriedade no meio acadêmico.

Y ello a pesar de participar de muchas [disciplinas], pues guarda relación con la literatura, el dibujo, la pintura, el grabado, el periodismo y el cine, incluso, si bien se mira, con el teatro, el diseño o la arquitectura. Tan prestigiosa familia no la ha librado —más bien ha propiciado— su prolongada orfandad conceptual. Solo en los años sesenta del siglo pasado se inicia en Europa un movimiento de reivindicación, recuperación y primera catalogación de un patrimonio que se descubre vastísimo y, sobre todo, influyente, pues configura el imaginario de varias generaciones de niños y adolescentes. Independientemente de su cuestionada calidad, al menos ofrece cantidad. Así pues, el carácter masivo de su difusión justificó, condicionó y, de alguna manera, todavía condiciona el estudio de la historieta. (ALTARRIBA, 2011, p. 1)

Espero, com este trabalho, contribuir para os estudos das histórias em quadrinhos. Pretendo pensar, por ora, como uma arte híbrida como essa, na qual se encontram tantas disciplinas e linguagens, pode resultar, ela própria, em uma linguagem específica, diferente das que a compõem, mas formada por todas elas. Minha atenção se voltará principalmente para a interação entre imagem e palavra e, no caso de *O Fotógrafo*, para o encontro entre ilustração e fotografia.

2.2. Imagentexto

Ainda que o encontro entre palavra e imagem não seja elemento necessariamente constitutivo das histórias em quadrinhos - já que, como dito anteriormente, pode haver HQ sem texto -, as relações que as duas estabelecem entre si são essenciais para entendermos de que forma é construída a linguagem dos quadrinhos e como ela se comunica com seus leitores. Essa interação, da forma como é feita, é própria das HQs e construída a partir de recursos específicos desse meio. Proponho que pensemos como essa relação vem se desenvolvendo ao longo da história através de breves recortes temporais e temáticos que trazem o tema de forma mais latente.

A arte pré-histórica, os hieróglifos egípcios e a escrita ideogramática trazem uma estreita ligação entre imagem e escrita. Eisner (EISNER, 2010, p. 8),

ao se refletir sobre a proximidade entre palavras e imagens, diz que as letras são símbolos criados a partir de imagens com formas reconhecíveis. Assim, quanto mais refinada vai se tornando a letra, ainda segundo o autor, mais simplificadas e abstratas elas ficam. Nos pictogramas chineses e japoneses, há uma equivalência entre imagem visual e símbolo derivado. Esse símbolo é utilizado na expressão pictográfica, e a imagem visual acaba se tornando secundária. Eisner usa como exemplo da proximidade entre imagem e escrita o antigo hieróglifo egípcio para a ideia de devoção, seu equivalente ícone chinês e sua correspondência com o símbolo da devoção assim como poderia ser usado nos quadrinhos (imagem 4).



Imagem 4 (EISNER, 2010, p. 8)

Horácio, em sua *Arte Poética*, expõe a ideia clássica de *Ut Pictura Poiesis*, segundo a qual poesia e pintura eram Artes Irmãs: a pintura uma “poesia muda” e a poesia uma “pintura falada”. As duas formas de arte seriam equivalentes e passariam mensagens similares, só diferenciando uma da outra por serem meios expressivos distintos. As discussões teóricas atuais em torno das relações entre imagem e texto encontram na ideia das Artes Irmãs um tópico importante de estudo. De acordo com Karl Erik Schøllhammer (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 12), a teoria de Horácio abriu a discussão, até hoje relevante, sobre os elementos pitorescos, descritivos e expositivos da literatura e os elementos poéticos, retóricos e narrativos da pintura.

Ainda segundo Schøllhammer (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 13), o Renascimento, por sua vez, opera um corte na irmandade e na simetria das artes. As singularidades da pintura e da literatura são demarcadas por artistas como Alberti, que afirmam a superioridade da visão sobre os outros sentidos e elevam

as artes visuais a um outro patamar. Ainda assim, a visão precisava, para os renascentistas, ser disciplinada pela linguagem. O quadro perspectivista era, então, organizado a partir de uma narrativa, onde se via o ponto ápice da história. Maria do Carmo Veneroso (VENEROSO, 2010, p. 41/21), voltando sua atenção ao tema da escrita, afirma que, nesse contexto, a escrita vai ganhando autonomia e se desvencilhando das artes plásticas; ao mesmo tempo, passa a ser comum a construção de imagens nos textos poéticos. Poesia e pintura, agora postas em assimetria, utilizavam recursos uma da outra no interior de sua própria linguagem.

Lessing, em *Laocoonte* (LESSING *apud* SCHØLLHAMMER, 2007), publicado em 1766, distancia pintura e poesia de forma mais radical ao demarcar a diferença entre as competências das duas artes. À pintura foi limitada, por Lessing, o papel de representar o espaço, enquanto a poesia seria responsável pela expressão do tempo. A pintura seria incapaz de, por exemplo, narrar.

Já na modernidade da virada do século XIX para o XX, artistas passam a questionar a capacidade da arte de representar a realidade de forma mimética, radicalizando a ruptura entre as artes antes irmãs. Busca-se, então, aquilo que seriam, para as artes plásticas, obras totalmente visuais, puras representações plásticas, como a pintura abstrata.

Com as histórias em quadrinhos em mente, encaro a necessidade de buscar uma abordagem que leve em conta a relação porosa que texto e imagem estabelecem entre si nesse tipo de trabalho. Seria uma tarefa difícil, e talvez até improdutivo, dizer ao certo onde termina o texto e onde começa a imagem, de tal forma eles estão imbricados. Por esse motivo, ao invés de opô-los, pretendo trabalhar a proximidade entre palavra e imagem nas histórias em quadrinhos. Ao invés de compará-los, relacioná-los. Como diria W.J.T. Mitchell (MITCHELL, 2009, p. 80), a comparação é um método de “ação à distância” entre diferentes sistemas¹, e precisa ser superado.

A relação imagem/palavra estabelecida nas escritas que utilizam hieróglifos e ideogramas para comunicar ideias unifica as potências da imagem e

¹ O método comparativista é adotado, segundo Mitchell, por grande parte da academia americana, através do que o autor chama de uma “comparação interartística”, e do pensamento europeu de vertente semiótica. Essa discussão precisaria ser aprofundada em outra ocasião. A esse respeito, ver MITCHELL, 2009, pp. 80-81.

da palavra. Por esse motivo, essa abordagem limitaria a leitura das histórias em quadrinhos, reduzindo os dois elementos a um só. Além disso, a escrita ocidental é fonética, se afastando dessa forma da lógica dos hieróglifos e ideogramas. Imagem e palavra caminham juntas nas HQs, mas ao invés de se expressarem de forma harmônica e monológica, elas podem se comunicar e se relacionar de maneira complexa e polivalente. A teoria das Artes Irmãs seria igualmente problemática aqui, já que, de acordo com esta, pintura e poesia teriam a capacidade de passar exatamente as mesmas mensagens para seus espectadores/leitores. Uma seria perfeitamente capaz de traduzir a outra. Afirmar que a pintura é uma “poesia muda” e a poesia uma “pintura falada” é no mínimo reducionista. Já a teoria de Lessing transforma a irmandade das artes em inimizada irreconciliável, distanciando-as em dois extremos opostos das condições de representação das artes. Muitas das histórias em quadrinhos, pelo contrário, trazem imagem e texto em diálogo complexo: eles não caminham apenas lado a lado, mas se misturam em seu fundamento. Como aprofundarei mais adiante, imagem e palavra trabalham juntas para expressar tempo e espaço, narração e descrição.

Os estudos de literatura contemporâneos estão cada vez mais direcionando seu olhar para os meios híbridos, dialogando com áreas como os estudos da imagem e ressaltando a importância das novas tecnologias midiáticas no seu próprio campo. A ideia de uma obra puramente literária perde espaço nesse panorama para estudos de obras mistas, como as que envolvem imagem e texto. Mitchell (MITCHELL, 2009) fala em termos de uma “virada pictórica” que estaria ditando os termos da teoria cultural atual, sendo a imagem um ponto de encontro e interesse entre uma grande variedade de campos de investigação intelectual. É nessa perspectiva que este trabalho se insere.

Ao invés do puramente literário ou visual, prefiro pensar de que formas as palavras podem ser também visuais e as imagens, por sua vez, trazer características normalmente atribuídas às palavras. E isso vai além de, por exemplo, pinturas que trazem palavras na sua superfície ou textos que descrevem imagens. Em algumas obras mistas, esse encontro permeável pode ser ainda mais interessante, já que linguagem textual e imagética dialogam de forma mais ampla e direta. Pode-se evitar, assim, ler as histórias em quadrinhos como um meio no qual imagem e palavra se encontram paralelamente, sem se

misturarem. Se imagem e texto não são linguagens “puras”, as HQs são um sistema complexo, no qual seus elementos se misturam a ponto de, por vezes, se confundirem. Isso permite que a história em quadrinhos seja, além de um misto de linguagens, ela própria uma linguagem. Assim como o cinema.

Mitchell (MITCHELL, 2009), em suas investigações sobre as relações híbridas entre imagem e texto, empenhou-se na criação de um conceito que desse conta de algumas dessas questões. O teórico parte do princípio de que todos os meios são mistos e heterogêneos, se situam em diversas instituições, histórias e discursos. O termo “imagentexto”, empregado pelo autor para se referir a obras ou conceitos compostos, permite que eu pense a conjunção entre imagem e texto nas histórias em quadrinhos.

Resgatando os comentários de Eisner acima citados sobre a relação entre imagem visual e símbolo derivado no hieróglifo egípcio, no ícone chinês e nos quadrinhos, assim como mostra a imagem 2, podemos pensar nas imagens das histórias em quadrinhos através da ideia de escrita.

Em sua expressão mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e mais vezes para expressar ideias semelhantes, tornam-se uma linguagem - uma forma literária, se preferir. E é essa aplicação disciplinada que cria a ‘gramática’ da arte sequencial. (EISNER, 2010, p. 2)

Eisner defende a tese de que há códigos internos aos quadrinhos que trazem imagens facilmente reconhecidas pelo leitor e por isso associadas à ideia que o autor, desenhista e/ou escritor, deseja expressar. A forma específica com que os quadrinhos associam imagens a ideias constitui, segundo o autor, uma gramática própria das HQs. Estão em funcionamento mecanismos de escrita e leitura. Por um caminho próximo segue Veneroso, ao afirmar que “a imagem pintada, desenhada ou gravada pode ser considerada uma forma de escrita, e a escrita é também um veículo gráfico que comunica através das formas” (VENEROSO, 2010, p. 36). E continua:

Essa estreita ligação entre imagem e escrita, embora tenha se modificado ao longo dos tempos, nunca deixou de existir totalmente. Pelo termo *escrita*, entendem-se as suas várias formas, que vão desde as pinturas rupestres da Pré-História, passando pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos egípcios, pelos diferentes alfabetos e pelos caracteres da escrita ideogramática, até a narrativa

visual, presentes nas artes grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. (VENEROSO, 2010, p. 37)

Essa é uma das formas como as imagens funcionam próximas à linguagem textual. Mas é somente uma abertura possível de leitura dos quadrinhos, que pode se conjugar com outras – dependendo do escritor/artista e do leitor - e resultar numa leitura mais complexa. Outra possibilidade, bastante comum nas histórias em quadrinhos, é a utilização da imagem como recurso narrativo, capacidade essa geralmente atribuída à palavra. Às vezes, imagens pedem para serem lidas e palavras parecem querer ser objeto do nosso olhar. Existe uma grande discussão entre os estudiosos das histórias em quadrinhos sobre qual elemento seria mais importante no meio, se a palavra, a imagem ou ambos. Thierry Groensteen (GROENSTEEN, 2007) argumenta que elas são majoritariamente visuais. O autor critica a crença na igualdade entre ambos afirmando que quem é adepto dessa opinião acredita que a narrativa é própria do texto escrito. Seguindo sua lógica, a presença de narrativas construídas através de imagens torna as histórias em quadrinhos uma linguagem proeminentemente visual. Mas Grensteen parece ter se esquecido de que as palavras são também imagem, têm uma forma e ocupam um espaço gráfico, mesmo em uma escrita fonética como a ocidental.

Nas histórias em quadrinhos, a escolha da tipografia é um trabalho geralmente reservado a um artista gráfico. Além da visualidade da tipografia das palavras, os balões de falas e os quadros de legenda são alguns recursos que, se por um lado separam o texto do resto do quadro, fazem com que este seja percebido visualmente. Assim como a narrativa não é própria das palavras, aspectos visuais e gráficos não são próprios das ilustrações. Se pensarmos cada um desses elementos de forma composta, mista, a questão da preponderância de um ou de outro se esvazia e abre espaço para um estudo das HQs que não seja, mais uma vez cito Mitchell, fundado sobre métodos comparativos, sobre ações à distância.

As possibilidades de combinações entre as ilustrações e os textos nos quadrinhos são diversas. Não cabe aqui especificar essas possibilidades como faz McCloud (McCLOUD, 2005, p. 153/154), criando categorias para diferenciar momentos em que palavra e imagem estabelecem distintas relações

Há, certamente, muitas histórias em quadrinhos nas quais as relações entre imagem e texto são menos complexas, como no caso de uma separação de funções, onde a imagem seria responsável pelas ações e as descrições físicas dos ambientes, e às palavras caberiam a narração e a fala dos personagens. Mas muitas vezes os artistas gráficos superam esse padrão. São esses casos que me interessam pensar através da ideia de obra híbrida, pois é nessas situações que a interação entre imagem e palavra vai além de um simples encontro onde cada uma desempenha uma função específica e preestabelecida e caminha em direção a uma linguagem “imagentexto”.

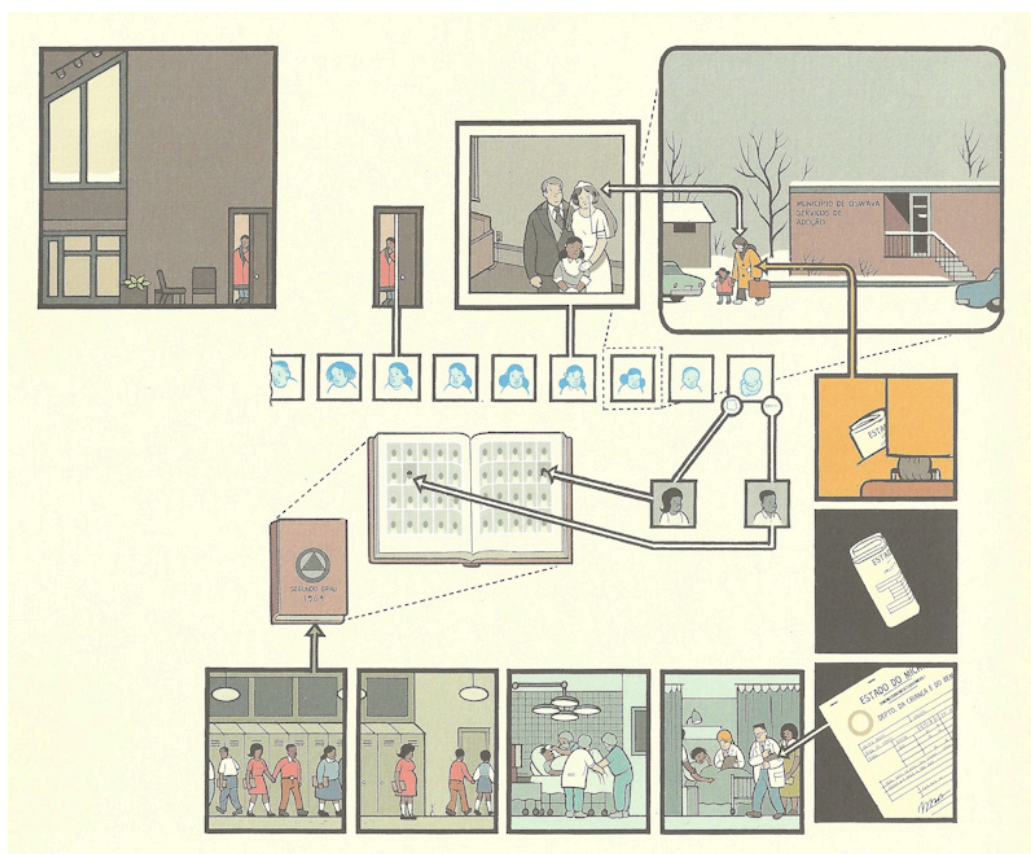


Imagem 5 - O leitor é conduzido pelas setas que associam uma imagem à outra, mas em certo momento se perde no fluxo dessas relações (WARE, s/d, s/p).

O trabalho de Chris Ware, artista conhecido principalmente pela série *Acme Novelty Library* e *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, é bastante significativo nesse sentido. O autor explora de forma única a visualidade da página, criando recursos como narrativas que fogem de uma escrita linear (imagem 5) diferentes maneiras de expressar as vozes dos personagens e narradores, ou quebrando o formato tradicional do quadro - geralmente quadrado ou retangular. Ware questiona de maneira consciente a oposição texto/imagem.

The way text is used visually in comics seems to me to be so incredibly limited. It's the one avenue in comics that seems to have been more or less completely untouched. I mean, when you have all the tools of visual art at your disposal, then why put words in balloons? (WARE apud KANNENBERG, *The Language of Comics*, p. 175)

O design das páginas de Ware é elaborado de tal forma que a estrutura da narrativa se modifica e as palavras aparecem como elementos visuais tanto quanto as ilustrações. Algumas vezes, imagem e texto estão tão integrados que é impossível separá-los. Assim como o texto se torna visual, as imagens são construídas por Ware como se fossem tipografia, para que possam ser lidas.

It [comics] involves two completely different parts of the brain. The part that reads and the part that looks. It comes down to an almost Platonic difference of the specific and the general. You've got a drawing of a car, you can't make it too specific because then it becomes too much of a drawing and then it doesn't work within a circumstance where you're 'reading' the pictures. I try to balance that by making the pictures look cold and dead, like typography. (WARE apud KANNENBERG, *The Language of Comics*, p. 178/180)

Na figura 3, de *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth*, podemos observar a forma como imagem e texto se interpenetram para passarem sua mensagem. Diferentes tipografias são usadas nessa única página. Essas diferentes tipografias podem ser utilizadas de forma sequencial, umas após as outras, para construir um único fluxo de pensamento, ou então serem lidas paralelamente a outros textos: nessas situações, enquanto nosso olhar percorre os quadros seguindo o fio de uma frase que se perpetua ao longo deles, às vezes temos que interromper ou pausar essa leitura para prestar atenção em outros textos que aparecem nesses mesmo quadros, como nos balões que representam as falas dos personagens (imagem 6).

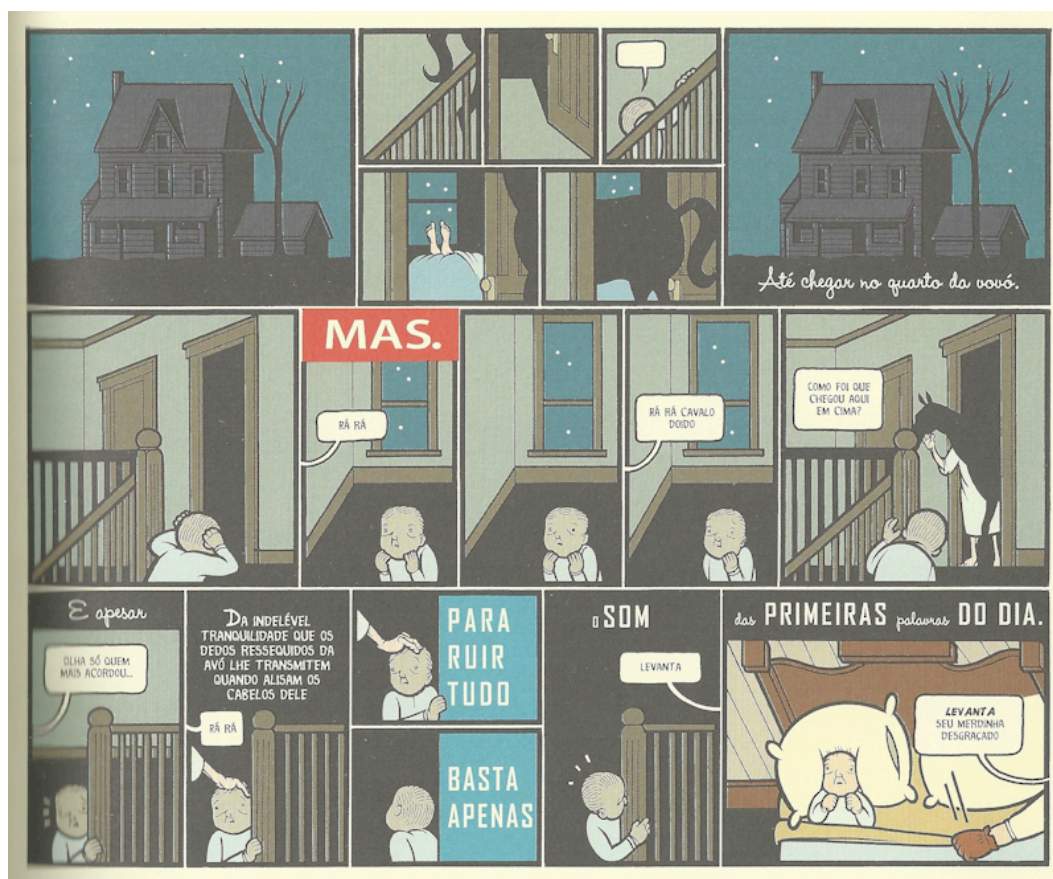


Imagem 6 (WARE, s/d, s/p)

2.3. Sobre O Fotógrafo (I)

No ano de 1986, o fotojornalista francês Didier Lefèvre, a convite da Médicos Sem Fronteiras², acompanhou uma expedição de médicos e enfermeiras rumo ao Afeganistão. O grupo tinha como missão prestar assistência aos afegãos que naquele momento estavam em meio a uma guerra contra a invasão soviética ao país³. Das milhares de fotos tiradas, seis foram publicadas na imprensa e os negativos ficaram por um bom tempo guardados nos baús e na memória do fotógrafo. Alguns anos depois, o quadrinista Emmanuel Guibert, ouvindo as

² Médicos Sem Fronteiras é uma organização médico-humanitária internacional comprometida em levar socorro médico e tornar públicas as situações enfrentadas por populações em risco. Mais informações em: <http://www.msf.org.br>

³ A invasão soviética ao Afeganistão resultou em um conflito armado entre tropas soviéticas, que apoiavam o governo comunista do Afeganistão, e insurgentes *mujahidin* afegãos, que tinham como objetivo derrubar o regime. A União Soviética apoiou o governo, enquanto os rebeldes receberam apoio dos Estados Unidos e de alguns países árabes, como o Paquistão. A invasão durou de 1979 a 1989, com a retirada do exército vermelho.

histórias que Lefèvre lhe contava enquanto usava as folhas de contato fotográficas para ilustrá-las, decidiu, junto ao fotógrafo e a Frédéric Lemerrier, fazer uma história em quadrinhos sobre a experiência de Lefèvre. “I came up with this graphic novel to make Didier’s voice heard, to fill in the gaps between the photos with story, and let him tell about events that he was unable to photograph for one reason or another”⁴, conta Guibert. O resultado é a publicação em três volumes do livro *O Fotógrafo: Uma História no Afeganistão*.

O livro parte, portanto, das fotografias e da narrativa de Lefèvre. Como em um tecido de retalhos, Guibert vai costurando peça por peça, ou melhor, quadro por quadro, criando ilustrações que se intercalam às fotografias para construir a totalidade da narrativa. Cada um dos três volumes apresenta uma parte da jornada do fotógrafo. O primeiro deles conta sobre a saída de Lefèvre da França e a travessia clandestina da caravana da MSF desde a fronteira do Paquistão até o Afeganistão, ao longo de cadeias de montanhas e em companhia de cavalos e burros de carga para levar ajuda médica aos feridos de guerra. A jornada durou quase um mês. O segundo volume, centro da série, se passa em Zaragandara, no Afeganistão, onde a equipe, durante algumas semanas, atendeu doentes e feridos em um hospital improvisado e em condições precárias. No terceiro, o fotógrafo conta sobre sua odisseia de volta à França, dessa vez já sem a companhia da MSF e passando por situações adversas que fizeram, inclusive, Lefèvre encarar de frente a possibilidade da própria morte.

O livro foi criado em coautoria. Em suas primeiras páginas, somos apresentados à HQ e aos seus três autores: “*O Fotógrafo: Uma história vivida, fotografada e contada por Didier Lefèvre; Escrita e desenhada por Emmanuel Guibert; Diagramada e colorida por Frédéric Lemerrier*” (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006, p. 12). Lefèvre, além de autor, é narrador e personagem: toda a narrativa segue os passos do fotógrafo que, com algumas câmeras na mão, nos conta algo sobre sua experiência em terras afegãs. Foram usados, ao todo, 129 filmes fotográficos desde sua partida de Paris até sua volta e o reencontro com a mãe. Aliás, são as imagens da mãe de Lefèvre que abrem o primeiro volume do livro e fecham o último deles, seguindo, assim, a lógica de um livro de viagem, no qual o reencontro com o conforto do lar e com a

⁴ <http://www.doctorswithoutborders.org/events/exhibits/thephotographer/assets/files/ThePhotographer-Sampler.pdf>

intimidade materna garantem o fim do ciclo. Mas muitas outras se seguiriam àquela primeira: ao todo, foram oito acompanhando as missões humanitárias da MSF ao Afeganistão. Guibert, em *O Fotógrafo*, segue o trabalho de escrita memorialista que havia iniciado em *A Guerra de Alan* (GUIBERT, 2010), uma história em quadrinhos no qual o autor constrói sua narrativa, também em primeira pessoa, a partir das memórias de Alan Ingram Cope, um veterano da Segunda Guerra.

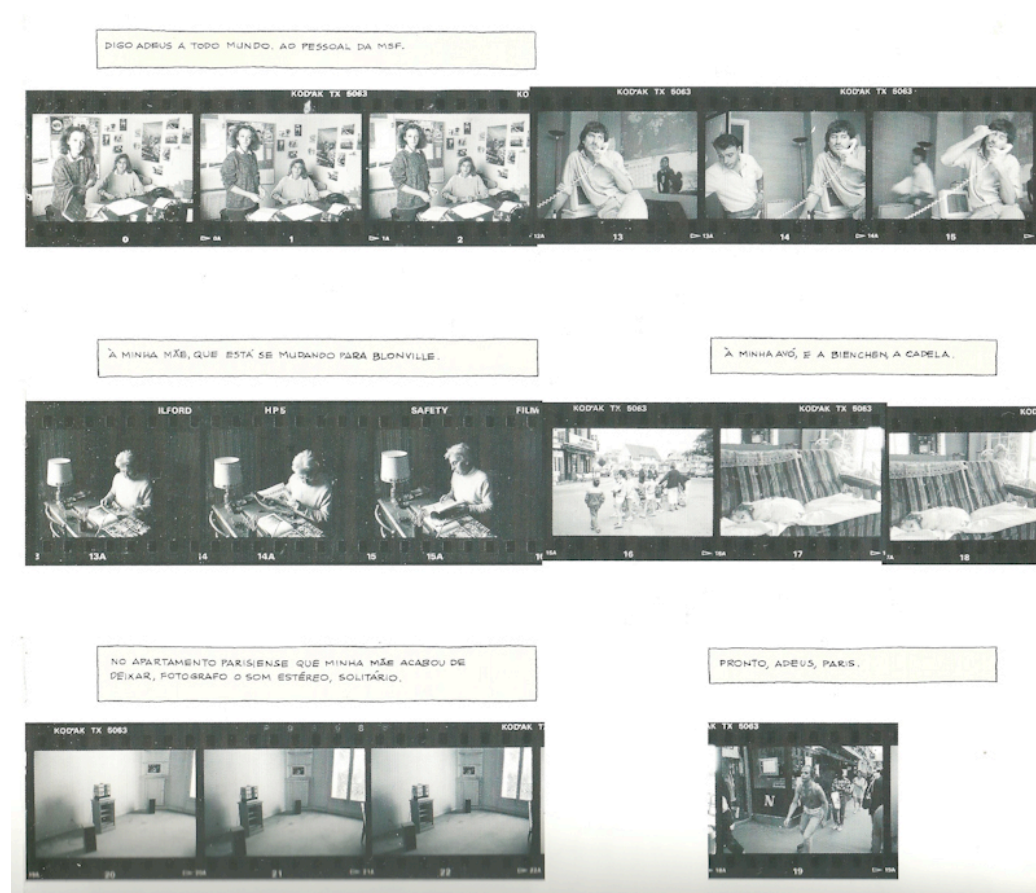


Imagem 7 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, p. 9)

As primeiras imagens do livro (imagem 7) são uma sequência de fotografias em preto e branco, exibidas, como em uma folha de contatos fotográficos, em tiras e do tamanho original do filme de 35mm. Lefèvre se despede da equipe da MSF da França, da mãe, da avó, da cadela, da casa e dos ares parisienses, fotografando-os. O narrador e fotógrafo nos conta os primeiros passos de sua jornada. Acima e abaixo das tiras de fotos, aparecem informações sobre o tipo de filme utilizado e a numeração dos fotogramas. Sequências de

imagens muito parecidas se sucedem – mesmos ângulos, mesmos objetos -, revelando a ordem original em que foram tiradas no momento dos cliques. Nenhuma delas chama especial atenção pela forma e pelo tamanho em que estão reproduzidas. Elas estão ali, junto aos textos dispostos em faixas acima dos quadros de imagens, para introduzir os leitores ao livro que têm em mãos. As fotografias mostram as pessoas e lugares dos quais Lefèvre se despede, mas somente na leitura do texto entendemos que se trata de uma despedida. Juntos, texto e imagem nos contam algo.

Às primeiras imagens fotográficas seguem ilustrações do quadrinista Emmanuel Guibert, que com traços simples e os tons pastéis do colorista Frédéric Lemerrier trata, ao longo dos três volumes do livro, de intercalar suas ilustrações às fotografias e costurar a narrativa. Um avião voa em um céu azul deixando o rastro do seu trajeto atrás de si – nos mostra a primeira ilustração de Guibert.

No meu primeiro contato com o livro, a presença desses dois tipos de imagem me causou algum estranhamento, principalmente pelo fato de as fotografias serem em preto e branco e as ilustrações coloridas e muito simples. Mas meu interesse e curiosidade em relação a esse encontro me fez encarar a estranheza e, logo que encaminhei a leitura, o desconforto foi embora.

As fotografias foram tiradas com filmes fotográficos. Comparando a imagem resultante de uma fotografia feita com filme a uma tirada com tecnologia digital, ou seja, registrada em um sensor, eu diria que a primeira apresenta um tipo de textura aparentemente menos artificial e mais orgânica. A diferença mais latente entre uma e outra está na aparência dos grãos, nas fotografias feitas com filme, e do seu equivalente na fotografia digital, quer dizer, o ruído. O granulado e o ruído formam diferentes tipos de texturas. Comparando as fotografias às ilustrações do livro, eu diria que estas últimas são mais chapadas (no que diz respeito à textura), isto é, que as fotografias chegam mais perto de simular a existência de relevos na imagem. São mais realistas, e não só porque elas trazem consigo, de forma mais clara, a imagem do seu referente. A imagem fotográfica detém nosso olhar pela riqueza de detalhes que carrega em si. Sua observação, pelo leitor, se dá de forma mais demorada, atenta. As ilustrações, por serem mais simples, limpas, nos permitem uma leitura mais passageira. Nos desenhos, é possível “arrumar” o quadro e “limpar” as

informações indesejáveis ou desimportantes para a construção da cena, deixando de fora detalhes ou escolhendo pontos de vista impossíveis à fotografia. E os desenhos de Guibert são bastante simples, têm poucos detalhes. Portanto, nosso olhar se demora mais nas imagens produzidas por Lefèvre do que as desenhadas por Guibert, que por sua vez passam uma mensagem mais limpa e clara para os leitores.

McCloud (McCLOUD, 2005, p. 28) afirma que, nos desenhos mais cartunizados, os personagens ganham feições menos específicas, mais genéricas. Eisner (EISNER, 2008, p. 21), paralelamente, diz que quanto mais simples são as imagens, mais fácil é a sua leitura. Em *O Fotógrafo*, as ilustrações fazem esse papel – em oposição às fotografias –, acelerando e facilitando a leitura. Nessas imagens, argumenta McCloud, o leitor se identifica com facilidade com o personagem, ao contrário do que ocorre quando o leitor se encontra frente a ilustrações mais realistas. As imagens mais específicas, como é o caso da fotografia, afastam o leitor da situação retratada, pois se aproxima muito do seu equivalente real. O nosso envolvimento com imagens realistas se concentra no olhar: são geralmente imagens que queremos ver, observar. É o que McCloud chama de imagens “para ver”. Já os *cartoons* seriam imagens “para ser” e chamam nossa atenção mais para as ideias que querem transmitir do que para sua existência visual (McCLOUD, 2005, p. 43). A fotografia lembra ao leitor que a história que o fotógrafo conta é real. Os autores de *O Fotógrafo*, no entanto, criam mecanismos de compensação e equilíbrio entre as tendências de leitura em relação às imagens ilustradas e às fotográficas. Enquanto as fotografias – mais realistas – nos afastam dos personagens retratados por dificultar nossa identificação com ele, essas imagens trazem, no livro, um ponto de vista em primeira pessoa, nos aproximando, dessa forma, do personagem-narrador. Nas ilustrações, onde o ponto de vista do observador (leitor) é mais afastado, o desenho é mais próximo do *cartoon* e por isso o leitor se aproxima do personagem. Com essa estratégia, nós, leitores, entramos em um movimento ambíguo, de simultâneo distanciamento e aproximação em relação ao personagem e ao ambiente que ele está inserido.

A cor também interfere na nossa sensação de leitura. Ainda de acordo com McCloud (McCLOUD, 2005, p. 192), nas imagens em preto e branco as ideias por trás da forma são comunicadas de forma mais objetiva. Figuras

coloridas, por sua vez, chamam mais atenção enquanto formas visuais do que pela mensagem que trazem. Dependendo da expressividade das cores utilizadas, transmitem-se diferentes sensações. As fotografias de *O Fotógrafo* estão em preto e branco. Mesmo que nossos olhos entendam que as imagens coloridas estão mais próximas da visão humana, a garantia que uma fotografia jornalística (voltarei a esse tema no próximo capítulo) nos traz de sua semelhança com seu referente real é maior. É difícil duvidarmos de uma fotografia tirada em um campo de batalhas, por exemplo. Além da informação passada pelos autores do livro de que aquela história é um relato de vivências reais de Lefèvre, são as fotografias que dão essa garantia ao leitor. As cores escolhidas por Lemercier para as imagens desenhadas por Guibert não parecem ser iguais às das coisas como elas realmente são no mundo. As cores do livro são quase sempre arenosas e terrosas, bastante discretas e nada vibrantes. A sensação que fica para o leitor é de que o ambiente, montanhoso, terroso, toma conta da visualidade da história.

As fotografias são utilizadas como quadros da história em quadrinhos, normalmente lado a lado às ilustrações, de forma a compor uma cadeia de imagens. Na maior parte do livro, as fotografias e as ilustrações aparecem do mesmo tamanho - cerca de um oitavo da página - e formato - retângulos na horizontal. Algumas vezes, porém, os quadros das ilustrações ganham forma de quadrados e retângulos em posição vertical. As fotografias estão sempre no mesmo formato: em nenhum momento elas são cortadas ou reenquadradas. O tamanho da sua reprodução varia desde as dimensões de um fotograma de 35mm até a exibição de uma única fotografia em folha dupla. Geralmente as fotografias são envoltas pela margem preta própria dos filmes fotográficos, algumas vezes mostrando também aqueles pequenos furos dos filmes que encaixam na bobina da câmera e as informações escritas sobre o tipo de película utilizada, além da numeração dos fotogramas. Com frequência as fotografias são reproduzidas como sequência de fotogramas, como em uma folha de contato. Essa forma de apresentação aproxima o leitor do processo de criação do trabalho e sugere outro ritmo de leitura do livro. Muitas vezes as fotografias não aparecem alinhadas umas às outras, deixando claro que se trata de uma montagem entre diferentes imagens.

Há três tipos principais de quadros em *O Fotógrafo*: de imagem, de texto e de texto e imagem juntos. Os de imagem podem ter tanto uma ilustração

quanto uma fotografia. Os tipos de textos que aparecem nos quadros de ilustração e texto juntos são o texto narrativo e o de fala – esse último em balões. Os únicos textos que aparecem junto às fotografias são os de narração; não há representação da fala dos personagens em quadros de fotos. Mesmo assim, a voz narrativa referente às imagens fotográficas é apresentada normalmente em quadros de textos dispostos ao lado dos de foto. Talvez por isso os quadros com fotografia sejam mais silenciosos. Prevalece a imagem ao invés do texto. Os quadros só de texto trazem a voz do narrador e funcionam na mesma lógica dos textos narrativos dispostos em faixas junto às imagens, só que organizados para serem lidos em momentos diferentes. Quando colocados junto às imagens, esses textos perdem ênfase, pois a leitura vai se dar em conjunto com a leitura da imagem. Quando separados em quadros só de textos, os autores indicam também que eles devem ser lidos naquela ordem específica – em relação aos quadros que vêm antes e depois. Dessa forma, vão definindo e sugerindo ritmos de leitura. Às vezes, os painéis de texto recebem uma ilustração bem simples, geralmente o contorno de uma figura na cor preta. Mesmo com a presença de alguma imagem, a ênfase desses quadros está sem dúvida no texto. É preciso ressaltar também que esses quadros têm a mesma cor dos quadros só de texto, e por isso são naturalmente entendidos pelo leitor como quadros de texto.

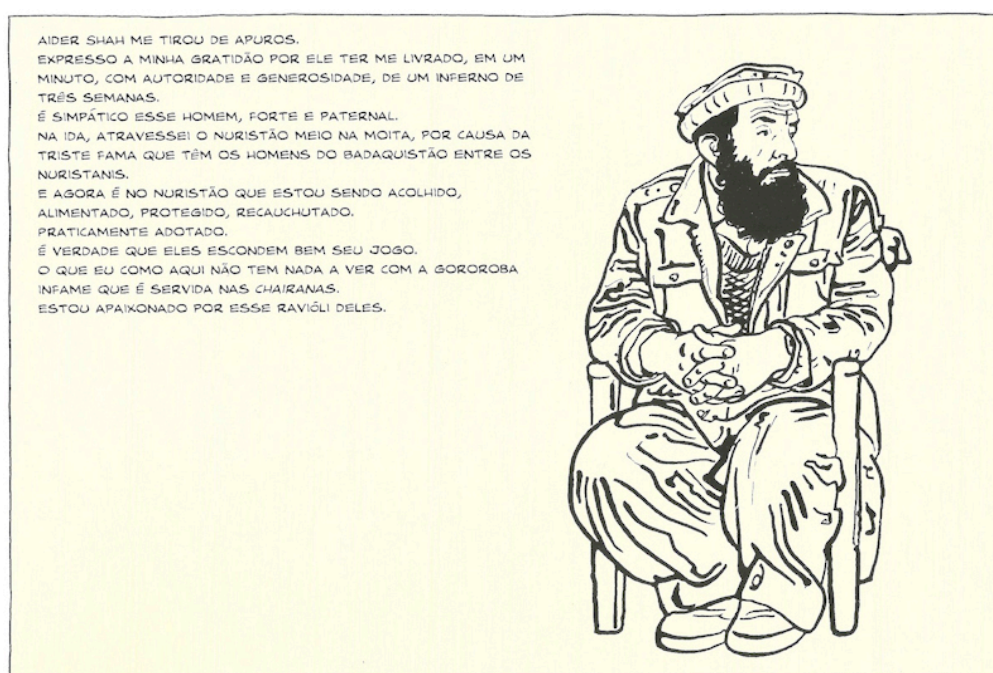


Imagem 8 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 3, 2010, p. 81)

Assim como nas faixas de texto narrativo colocadas na parte superior dos quadros de imagens - uma espécie de subquadro -, o fundo dos quadros de textos independentes ganham uma coloração amarelo claro. Os balões de fala, por sua vez, têm o fundo branco. Dessa forma, os dois principais tipos de texto nas histórias em quadrinhos, narração e fala, são diferenciados também pela cor do fundo. Esses quadros formados somente por textos são colocados lado a lado aos quadros de ilustração e fotografia. A tipografia utilizada é a mesma ao longo de toda a série e independe da função do texto na construção da história. A letra é de forma, mas não muito regular; por esse motivo, se aproxima de uma caligrafia manual, nos deixando a sensação de uma escrita um pouco mais artesanal e pessoal, ainda que saibamos que ela é digital.

Depois dessa apresentação sobre o tema e a estrutura do livro, encaminho uma reflexão sobre os possíveis movimentos de leitura do mesmo.

2.4. Movimentos de leitura / olhares

Nós, leitores/espectadores, lemos/olhamos um trabalho como *O Fotógrafo* de diversas formas. São muitas as instâncias e camadas de percepção elaboradas e despertadas ao longo dos três volumes do livro. A maioria delas é específica e propositalmente construída pelos autores, como a voz narrativa em sua elaboração linear da história, ou um nível dessa narrativa no qual a descrição toma as ordens e nos põe a observar o conjunto imagentexto dessa forma. Outras dessas camadas de percepção não dependem da intencionalidade dos autores, mas somente da subjetividade própria ao leitor/espectador. O que pretendo construir é a ideia de uma leitura/olhar múltiplo que se faz necessário ao lidarmos com um trabalho como esse. É claro que nenhuma obra é totalmente homogênea e que toda obra é minimamente plural, conversa com seus leitores em diferentes direções, requisitando e possibilitando diferentes leituras. O que será considerado aqui são as especificidades de *O Fotógrafo*, levando em conta sua linguagem plural e híbrida assim como discutida até aqui. Para isso, será necessário recorrer principalmente a estudos sobre narrativa e imagem.

Tempos

A primeira das instâncias a ser destacada é aquela, propositalmente construída pelos autores, responsável por contar uma história. Ela se divide em diversas outras instâncias. Mas vamos por partes.

A narrativa é responsável por contar uma história, ou seja, uma série de eventos conectados através de elementos comuns, como personagens, temas, lugares. O veículo privilegiado pela análise dos estudos sobre narrativa é geralmente o texto escrito. A historiadora da arte Mieke Bal, em seu livro sobre a narratologia, refletindo sobre o corpus dos textos narrativos, afirma que a inclusão da imagem é controversa entre os estudiosos da área.

But, with or without motivation, we are establishing boundaries, boundaries with which not everyone would agree. Some people, for example, argue that comic strips belong to the corpus of narrative texts, but others disagree. If these people hope to reach agreement, they will wish to explain how they have arrived at their decisions. In this case, the explanation is very simple. Those individuals who consider comic strips to be narrative texts interpret the concept *text* broadly. In their view, a text does not have to be a *language* text. In comic strips, another, non-linguistic, sign system is employed, namely the visual image. Other individuals, sharing a more restricted interpretation of what constitutes a text, reserve this term for language texts only. (BAL, 1999, p. 4).

O ponto de vista defendido aqui é o de que não apenas a palavra, seja escrita ou falada, se insere nesse corpus. A imagem é igualmente capaz de narrar, como a numerosa produção de histórias em quadrinhos atesta. A imagem é também linguagem, e por isso, quando manejada de forma adequada, pode ser utilizada para contar histórias. No que diz respeito à narrativa, a disposição das imagens em sequência, como nas histórias em quadrinhos, facilita sua expressão, em relação às imagens não-sequenciais. Mas a imagem singular, dissociada de outras, também é capaz de narrar, e imagens sequenciais não necessariamente são narrativas. As pinturas renascentistas são um exemplo de imagens narrativas. Quanto às imagens em sequência, é mais comum encontrarmos tirinhas não narrativas do que histórias em quadrinhos mais longas que se encaixem no caso. Um exemplo é a imagem 9, tirinha do artista gráfico brasileiro Rafael Sica, uma brincadeira com formas e texturas, onde é desenvolvido um jogo com opções para serem marcadas, mas nenhum critério de escolha é definido pelo artista. A tirinha faz parte de uma série maior que segue a mesma lógica – quatro quadros,

cada um com imagens abstratas e opções para marcar - e que se prolonga até a opção de letra “Z”. Nenhuma das tirinha recebe um título.

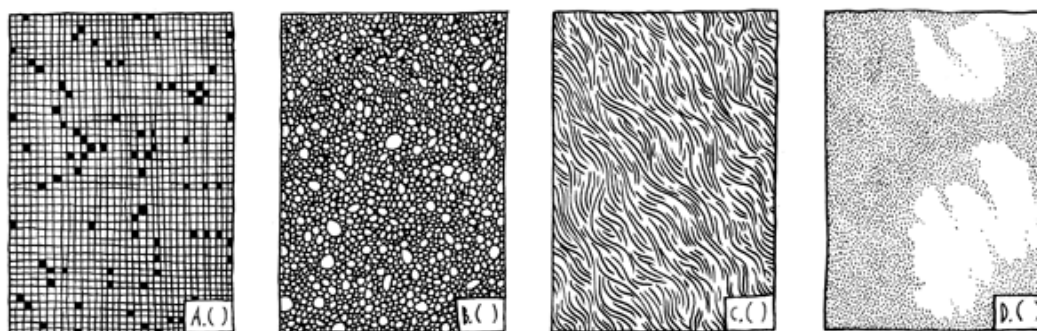


Figura 9 - Rafael Sica, publicado em 14/10/2011 no site do artista:

www.rafaelsica.zip.net

São muitos os elementos dos quais os autores, seja através da linguagem verbal, ou visual, ou ambos, lançam mão para criar uma narrativa. A forma como são utilizados recursos como a construção do espaço, a temporalidade, os personagens, a voz do narrador e a descrição influenciam e determinam o discurso narrativo como um todo. Serão ressaltados aqui alguns desses elementos, na medida em que eles nos ajudam a entender, como dito anteriormente, os vários movimentos de leitura/olhar que *O Fotógrafo* nos possibilita.

O primeiro dos movimentos a ser destacado é aquele que segue o fluxo do tempo. Esse tempo é heterogêneo. A narrativa é responsável por contar histórias, que consistem em uma série de acontecimentos, que por sua vez ocorrem no tempo. Conclui-se que a narrativa lida com a passagem do tempo. Mas como? E como, nós, leitores, nos relacionamos com o tempo, já que essa discussão foi iniciada a partir da tematização dos movimentos de leitura/olhar sobre essas obras?

Antes de mais nada, optei por diferenciar três tipos de tempo para nossa análise de *O Fotógrafo*. O primeiro deles é o tempo real dos acontecimentos que estão sendo narrados, diz respeito ao tempo em que os eventos se sucederam quando, no ano de 1986, Lefèvre fez sua viagem ao Afeganistão. A duração foi de aproximadamente três meses. O tempo de sua viagem se associa ao contexto histórico da invasão soviética ao Afeganistão. Refiro-me a um tempo objetivo,

por mais que outros estivessem em jogo no momento dos acontecimentos, como o tempo tal como percebido subjetivamente pelo fotógrafo ao longo de sua viagem. Esse tempo é inacessível a nós da forma como ele foi percebido naquele momento. Se temos algum contato com ele, é através da narrativa de nossos autores - mas esse já é outro tempo. O segundo deles é o tempo elaborado pela narrativa. Refere-se à forma como a passagem do tempo, a duração dos eventos e o ritmo do relato são construídos na narrativa através dos quadros que compõem a história. Depende dos recursos que a linguagem utilizada dispõe para indicar o tempo. O terceiro deles, não menos importante, é o tempo de leitura/olhar do livro, subjetivo. Ele depende do tempo da narrativa, mas não é pré-determinado por este. Ele nunca é o mesmo para diferentes observadores.

Como dito anteriormente, no cinema os fotogramas se sucedem no tempo e são projetados em um mesmo espaço, a tela. Já nas histórias em quadrinhos, os quadros se seguem no espaço. A sensação de passagem do tempo dos eventos narrados é construído por alguns recursos dos quadrinhos, como o rastro de movimento, as mudanças realizadas de um quadro ao outro e o tamanho dos quadros. O tempo de leitura/olhar também influencia na sensação de passagem do tempo do evento narrado. Os filmes têm uma duração específica que independem do nosso olhar. Já as histórias em quadrinhos, assim como os textos literários, não: seu tempo é mais subjetivo.

O rastro de movimento provoca a sensação de que a cena retratada no quadro se passa em uma certa duração de tempo. Esse recurso provavelmente é oriundo da fotografia: quando um objeto em movimento é fotografado em uma velocidade lenta, o movimento do objeto deixa seu rastro estampado na superfície da imagem. Imagina-se, nesse caso, que o tempo de duração da exposição não foi baixo, já que se percebe uma mudança de posição do objeto em uma única imagem. Mas a fotografia não retém o movimento; este ficou para trás. Quando vemos um rastro de movimento em uma imagem fotográfica, nós não vemos o objeto (ou melhor, a imagem do objeto) se movendo, mas em muitos lugares ao mesmo tempo. Não há movimento em si na imagem fixa. Seus objetos são necessariamente imóveis.

O segundo artifício para representar a passagem do tempo destacado, isto é, as mudanças realizadas de um quadro ao outro, é o mais comum nas histórias em quadrinhos. É também inerente a esse artifício a noção de que, quando há

movimento, há passagem de tempo. Por isso a ideia de movimento é com tanta frequência empregada nos quadrinhos para designar passagem de tempo. Quando um mesmo objeto é apresentado em quadros sequenciais com uma variação de posição, por exemplo, entende-se que o tempo passou. Na verdade, o movimento só se realiza entre os dois quadros, na imaginação do leitor/espectador⁵. Como afirma Gilles Deleuze em relação ao cinema, “por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas” (DELEUZE, 1985, p. 9). Não só a mudança de posição do objeto retratado, mas também a mudança do ponto de vista do narrador, ou seja, uma mudança de enquadramento, pode gerar a sensação de movimento e de consequente passagem do tempo.

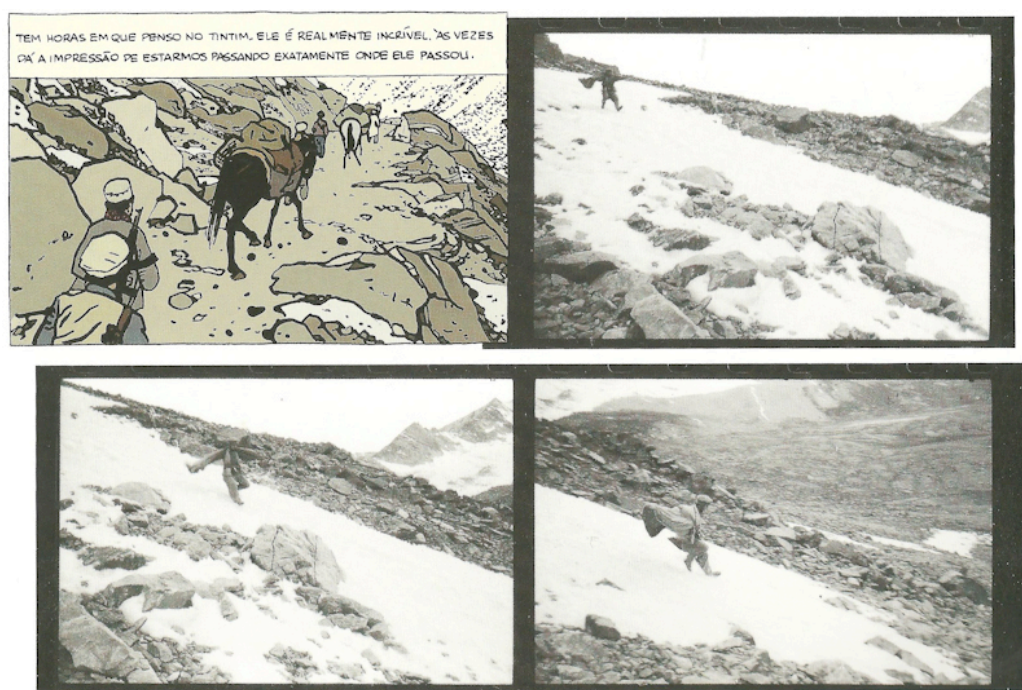


Imagem 10 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, p. 78)

Além da noção de movimento, podemos dizer que, nas imagens sequenciais, “a própria ordem da leitura das imagens uma após a outra gera o conceito de *tempo*, de sucessão de um antes e um depois (passado, presente, futuro), e a relação lógica de *causa* e *efeito*” (CAGNIN, 1975, p. 157, grifos do autor). A ordem em que os quadros se situam no espaço, quer dizer, na folha de

⁵ Scott McCloud chama o espaço entre-quadros de “sarjeta”. Ver MCCLOUD, 2005, p. 66.

papel ou mesmo na tela de um computador, indica a ordem em que eles devem ser lidos. Dessa forma, a sequencialidade espacial, assim como o movimento de leitura, se confunde com sequencialidade temporal.



Imagem 11 (MCCLOUD, 2005, p. 95)



Imagem 12 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, p. 71)

As falas também têm uma duração no tempo. Nós imaginamos que o tempo que levamos para lê-las equivale aproximadamente ao tempo que os personagens levariam para dizê-las. Entende-se, instintivamente, que cada

quadro composto por falas tem como tempo mínimo de duração o tempo exigido pelas falas para serem ditas, ou lidas. McCloud afirma que, assim como os intervalos entre as figuras criam uma ilusão de tempo, as palavras apresentam o tempo através do som (MCCLOUD, 2005, p. 95). O autor utiliza como exemplo o quadro da imagem 11, com sons de objetos, falas, ações e reações em um único espaço. Na imagem 12, de *O Fotógrafo*, o tempo de duração dos primeiros quadros da sequência é definido pelas falas. As falas são longas, logo o tempo de duração de cada quadro é equivalentemente longo. Já nos últimos quadros, o tempo é guiado pela narração. De forma geral, as palavras têm a capacidade de comunicar o tempo de forma mais objetiva.

O terceiro mecanismo utilizado para passar a sensação de duração citado é a escolha do tamanho dos quadros. O tamanho dos quadros que se sequenciam determina o ritmo de leitura da história, trabalhando com variações de velocidade e do tempo de “duração” de cada quadro. Em geral, quadros pequenos aceleram o tempo, enquanto quadros grandes alongam o tempo e chamam atenção para o seu conteúdo. Nas palavras de Eisner:

O número e o tamanho dos quadrinhos também contribuem para marcar o ritmo da história e a passagem do tempo. Por exemplo, quando é necessário comprimir o tempo, usa-se uma quantidade maior de quadrinhos. A ação se torna então mais segmentada, ao contrário da ação que ocorre nos quadrinhos maiores, mais convencionais. Ao colocar os quadrinhos mais próximos uns dos outros, lidamos com a ‘marcha’ do tempo no seu sentido mais estrito. (EISNER, 2010, p. 30)

O olhar para o detalhe

Outro sentido de leitura/olhar que empenhamos em *O Fotógrafo* é em direção aos momentos descritivos do livro. Esse olhar para o detalhe, no que interessa para a construção da narrativa, é, em geral, indicada pelos autores. Mas, como se trata de um livro formado por imagens, nosso olhar corre solto pelos seus detalhes, independente da intenção dos seus autores. Principalmente nas imagens fotográficas, que são mais detalhadas, minuciosas. A leitura pode ser indicada e encaminhada pelos autores, mas nunca totalmente controlada.

Os momentos descritivos, compostos por imagens e/ou palavras, às vezes pausam ou desaceleram o andamento do tempo da narrativa. Neste sentido está a afirmação de que “a *descrição* pode se definir como a construção de um referente (personagem, lugar, objeto...) não cronologizado (não organizado em torno de uma sucessão de acontecimentos situados no tempo)” (YVES, 2002, p. 143, grifos do autor). Mesmo inseridos em uma narrativa, os momentos de descrição levam o leitor/espectador a perceber as imagens e até mesmo os textos de forma diferente. É com outra intencionalidade que olhamos para essas imagens e recebemos suas informações. Nosso olhar vagueia livre pelas imagens, por seus detalhes; nesse momento, seguir a narrativa do tempo se torna secundário.

A não ser, é claro, que o tempo esteja sendo narrado ao mesmo tempo em que os momentos descritos estão sendo expostos. Tempo e descrição não se opõem na narrativa. Eles podem trabalhar juntos. A descrição, mesmo quando opera uma pausa no fluxo temporal, é um elemento constitutivo da narrativa e está situada dentro dela. A descrição de detalhes de personagens, lugares e objetos é importante para a formação da história que está sendo contada.

The relationship between time and space is of importance for the narrative rhythm. When a space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of the space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event. When a character enters a church to sight-see and the interior of the church is presented 'during' its tour, there is no interruption. Spatial indications are always durative (an extreme case of iteration). After all, a permanent object is always involved. In this sense, too, the chronology is always disrupted by spatial indications. (BAL, 1999, p. 139)

Mieke Bal argumenta, nesse sentido, que a descrição pode fazer parte da narrativa em sua sucessão de acontecimentos e passagem do tempo, mesmo que normalmente sua aparição resulte numa pausa da sequência do tempo.

De forma geral, imagens grandes convidam mais abertamente o nosso olhar a observar seus detalhes, enquanto as imagens pequenas abrem menos espaço para essa leitura. Na imagem 13, a descrição é construída pelo entrelaçamento entre imagem e palavra. Às vezes a descrição se concentra mais nas imagens, e outras vezes nas palavras, mas um sempre leva nosso olhar para o outro.



Imagem 13 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 22)

A construção de um clima

Algumas imagens são utilizadas nas histórias em quadrinhos não para indicar passagem de tempo, nem para descrever seus detalhes, mas para criar um clima, um senso de lugar, nos aproximar de certo “estado de espírito”. Dessa forma, os leitores/espectadores são familiarizados com o ambiente apresentado, com o estado de espírito dos personagens e acabam sendo envolvidos por aquele clima, dependendo da habilidade dos seus autores.

Em *O Fotógrafo*, esse procedimento é muito bem desenvolvido, principalmente nas sequências em que as fotos expostas são muito parecidas, normalmente com pequenas variações de posições. Ao invés de parecerem repetitivas e descartáveis, essas imagens trabalham em conjunto, construindo pouco a pouco um clima. O leitor vai mergulhando naquele ambiente. Essas sequências de fotos nos aproximam do momento em que elas foram tiradas, já que claramente foram clicadas na sequência apresentada, assim como aparecem na folha de contato.

Essas imagens raramente têm falas. No máximo, a voz da narrativa. O silêncio das imagens faz predominar seus aspectos visuais. Os quadros que estabelecem um clima tendem a ter campos visuais largos, planos abertos, ao invés de se concentrarem em detalhes – os detalhes estão mais próximos da descrição. Os quadros grandes dão a sensação de que o tempo demora a passar, estabelecem uma existência. Sentimos o clima do lugar. Dessa forma, o leitor é seduzido pelo ambiente da imagem.



Imagem 14 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 19)

McCloud analisa o que ele chama de “quadros atemporais”, aqueles que não indicam seu tempo de duração. Esses quadros, por sua natureza não-

resolvida, permaneceriam na mente do leitor e sua presença poderia ser sentida mesmo nos quadros seguintes, afirma o autor. “Essas imagens podem estabelecer o clima ou o senso de lugar em cenas inteiras pela sua presença atemporal” (MCCLOUD, 2005, p. 103). A sequência de quadros da imagem 14, tirada de *O Fotógrafo*, cumpre bem essa função de estabelecer um clima. Logo após o personagem Lefèvre falar sobre como estava envolvido com o Afeganistão, essas imagens são reproduzidas e, dessa forma, aproximam o leitor dos ares afegãos e do sentimento do fotógrafo. Nas páginas seguintes, a sensação não vai embora.

O prazer estético

Outro tipo de contato que o leitor/espectador pode ter com as imagens é através da sua força estética. A força estética não diz respeito às instâncias narrativas das quais falamos até agora (a sensação de tempo e a descrição), nem passa de forma objetiva qualquer mensagem intelectual ao leitor/espectador. Ela pode influenciar, sim, a forma como o leitor percebe a história narrada, mas de maneira indireta e subjetiva.

Depende de como nosso olhar percebe sensitivamente as linhas, os volumes, as cores, a iluminação, o enquadramento e a expressão visual dessas imagens de forma mais ampla. Normalmente é uma sensação agradável, ligada ao prazer do olhar, à beleza da superfície da imagem. Mas esse prazer não é necessariamente estimulado pela harmonia estética da imagem, ele pode também ser provocado por expressões desarmoniosas, enquadramentos desconfortáveis ou quaisquer outros elementos que provocam algum incômodo no espectador – o prazer pela estranheza. Depende de quem vê. De qualquer forma, é uma percepção sensível da superfície da imagem. Essa maneira de perceber as imagens mexe com nossos afetos, mas de forma amena, não nos fere – dessas outras falarei a seguir.

O salto do tigre

O salto do tigre, imagem de Walter Benjamin, é um ataque à possibilidade de uma história linear, homogênea, progressiva. O passado está

carregado de “agoras”, ele afirma, e eu complemento: e o agora carregado de “ontens” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Não seria a aura, segundo o próprio, “a aparição de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101)? Benjamin identifica como a magia da fotografia – em oposição à técnica e à intencionalidade do fotógrafo – uma faísca de realidade que por obra do acaso chamusca a imagem (BENJAMIN, 1994, p. 94). Talvez seja a aura essa faísca do real – do passado – que surge em certas fotografias.

E talvez seja esse traço do real aquilo que Barthes, em sua *Câmara Clara*, chama de uma aparição, na fotografia, de certas coisas “tal que em si mesmas” (BARTHES, 1984, p. 159), se referindo à comentada imagem de sua mãe em um jardim de inverno. Em termos parecidos aos de Benjamin, ele afirma que a fotografia é uma “emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte” (BARTHES, 1984, p. 132, grifos do autor). Se a fotografia traz consigo a imagem da morte, já que, segundo o autor, ela atesta a ausência de alguém que esteve lá um dia, a aparição da imagem da sua mãe “tal que em si mesma” seria “a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p. 118), simultânea ausência e presença. Essa relação entre morte e vida na fotografia se aproxima da dialética da aura de Benjamin, pois diz respeito a alguma coisa que ao mesmo tempo é distante (é passado) e próxima (está presente).

Essa é uma das formas de aparição do *punctum* para Barthes: a intensidade que surge da certeza da morte do sujeito fotografado. Era esse o fio que lhe puxava para a fotografia de sua mãe no jardim de inverno, a certeza de sua presença e de sua morte. E com a morte da mãe, sua própria morte:

O horror é isso: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único ‘pensamento’ que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte [...]. (BARTHES, 1984, p. 138)

O salto do tigre é como uma flecha que se lança de dentro da imagem em nossa direção. Por isso certas imagens nos ferem. Essa é uma outra forma de percebermos as imagens, especialmente a fotográfica (nenhuma outra tem essa força): o nosso olhar para ela se desdobra em dois, e a fotografia nos olha de volta. Se lança sobre nós. Não podemos planejar esse tipo de relação com as imagens, nem mesmo os seus criadores; elas nos pegam de surpresa.

Para Barthes, o *punctum* é essa ferida aberta. Uma picada/ferida provocada por um objeto pontudo, um buraco, um corte. A ferida aberta na imagem é a mesma ferida que se abre em nós. O *studium*, por outro lado, é caracterizado por um tipo de interesse mais intelectual, um investimento geral, que o observador tem por uma imagem em seus aspectos culturais (BARTHES, 1984, pp. 45-46). Barthes identifica o *punctum*, além da intensidade da imagem da morte, em detalhes pontuais da imagem fotográfica que não foram intencionalmente colocadas lá pelo fotógrafo e que de certa forma pungem o observador – para ele, um curativo no dedo de uma criança, os sapatos de presilha no pé de uma mulher, os dentes mal tratados de um menino. O *punctum*, de uma forma ou de outra, é subjetivo.

Voltando ao binômio morte/vida, sendo essa morte, para Barthes, tanto de sua mãe quanto de si mesmo, Georges Didi-Huberman nos oferece algumas contribuições. O filósofo cita uma passagem de *Ulisses*, de Joyce, na qual Stephen Dedalus vê os olhos da mãe morta erguerem-se para ele. É quando os olhos maternos se fecham que eles começam a olhar verdadeiramente seu filho, coloca Didi-Huberman. A partir de então, “*tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe*”, pelas “feridas abertas em seu coração” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32, grifos do autor). Esse olhar que nos devolve a mirada e mexe com nossas feridas (e nos fere) não seria aquilo que Barthes chama de *punctum*? Também para Stephen a morte se sua mãe toca a sua própria morte:

Eis porque o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38, grifos do autor)

Didi-Huberman afirma que, quando estamos diante de algo que nos devolve o olhar, estamos entre um diante e um dentro, um obstáculo e uma abertura (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234). Como estar diante de uma fotografia e ser tocado pela sua imagem. O filósofo entende a aura benjaminiana de forma parecida, situada entre a proximidade e distância. A própria aura teria

essa capacidade de levantar seu olhar para nós. Hal Foster, refletindo a respeito da aura, parece concordar: “La persona a la que miramos o que se siente que mirada, a su vez nos mira a nosotros. Percibir el aura de un objeto que miramos significa investirlo de la capacidad para mirarnos a nosotros a su vez” (FOSTER, 2001, p. 144).



Imagem 15 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 32)

Em certa medida, o objeto que nos devolve o olhar e nos toca se confunde conosco. Hal Foster, em sua teoria sobre o realismo traumático, explicação elaborada por ele para a arte de pós-guerra baseada na fotografia, apresenta a ideia de que a superfície da imagem seria uma tela de proteção para o sujeito contra os efeitos do real. Quando a imagem nos olha de volta, a tela de proteção se rompe e o que antes era objeto se confunde conosco, e assim nós deixamos também se ser sujeito (FOSTER, 2001, p. 143). Nós somos violados pela imagem.

Essa é também a lógica do abjeto. A abjeção, de acordo com Julia Kristeva, em *Powers of horror* (KRISTEVA, 1982), é uma instância anterior à formação do objeto e da diferenciação entre o sujeito e os outros, ela nega o próprio “eu”. Está relacionada com o informe, com o que não tem limite: o abjeto é o grotesco, o desprezível, o desforme. É no âmbito do corpo e da

identidade que a violação que o abjeto causa se dá. O abjeto tem a força de transgredir a preservação do corpo enquanto limite de separação do sujeito em relação ao intolerável do mundo externo.

Estas condiciones extremas son sugeridas por algunas cenas de desastre, llenas como están de significantes de sangre menstrual y descarga sexual, vómitos y mierda, decadencia y muerte. Tales imágenes evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto. (FOSTER, 2001, p. 153)

As imagens abjetas de *O Fotógrafo* são principalmente as que expõem ferimentos – não somente de guerra – e doenças das mais variadas, como é de se esperar de fotografias que cobrem o trabalho da MSF no Afeganistão em guerra. Algumas dessas imagens têm o poder de nos ferir, de devolver-nos o olhar. No entanto, não basta que seja a intenção do fotógrafo tocar o espectador, principalmente em um mundo, como o nosso, saturado de imagens de desastres. Mas talvez uma das originalidades de *O Fotógrafo* seja essa: as imagens da desgraça humana são manejadas com delicadeza por seus autores e reproduzem, no livro, a relação não tendenciosa que Lefèvre teve com o oriente visitado. Fica claro para o leitor que a intenção do fotógrafo não era expor as feridas da guerra em sua brutalidade, mas mostrar ao mundo o trabalho cuidadoso e árduo da equipe de médicos que ele acompanhava – o que incluía, é claro, imagens abjetas. Essa intenção, na minha opinião, define grande parte do efeito que as imagens vão causar nos seus leitores/espectadores. Esse manejo cuidadoso das imagens me convidou, como leitora, a uma leitura atenciosa, interessada. Fez-me crer que essa leitura me oferecia alguma coisa de nova.

As imagens de ferimentos e doenças normalmente não vêm acompanhadas por textos. Quando elas aparecem diante dos nossos olhos, as vozes parecem silenciar e tudo o que temos é a existência daquele estado de coisas, incômodo, duradouro, que pode passar por nós como a sensação de um clima, um “estado de espírito”, como vimos há pouco, ou tocar-nos de forma mais profunda, perfurante. Nesses casos, o tempo de duração das imagens (que, não podemos esquecer, são os quadros das histórias em quadrinhos) não é indicado pelo próprio livro. Nosso olhar se fixa nelas, e o tempo parece parar. Não há narrativa, não há história, não há tempo. Só esse contato. Não cabe a nós

uma leitura linear, no sentido do progresso do tempo. Essas imagens têm uma força expansiva, crescem em todas as direções, inclusive na nossa: *touché*.

Muitas das imagens de sofrimento de *O Fotógrafo* são apresentadas em uma sequência de várias imagens parecidas da mesma cena. O recurso de repetição dessas imagens é o que, por vezes, nos punge – ou, pelo menos, me punge, já que em termos de *punctum* eu só posso falar por mim, da minha própria subjetividade. Hal Foster relê Lacan e associa a repetição ao trauma, este entendido como um encontro falido com o real. Foster argumenta então que, enquanto falido, o real não pode ser representado, somente repetido (FOSTER, 2001, p. 136). Analisando a repetição no trabalho de Warhol, o crítico cita a teoria do trauma lacaniano ao afirmar que a repetição não ocorre no sentido de representação de um referente. Ao mesmo tempo em que a repetição suaviza o real entendido como efeito traumático, ela aponta para o real; é ao mesmo tempo proteção e abertura ao trauma. O aparato da tela da imagem, entendido como uma proteção contra o “salto do tigre”, através da repetição das imagens, parece rasgar. Como um objeto pontudo que, batendo repetidas vezes em uma superfície frágil, acaba furando-a, rasgando a tela que nos separava de sua força destrutiva.

Más bien, la repetición sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. En alusión a Aristóteles sobre la causalidad occidental, Lacan llama a este punto traumático de *tuché*; en *Camera Lucida* (1980), Barthes la llama el *punctum*. [...] Esta confusión sobre la ubicación de la ruptura, el *tuché* o el *punctum* es una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera. Es un aspecto del trauma: de hecho, quizá sea esta confusión lo que *es* traumático. (FOSTER, 2001, p. 136, grifos do autor)

Independente de partir de um detalhe inesperado, dos olhos da morte ou da ferida aberta de um corpo doente, o salto do tigre ataca o que o nosso corpo tem de mais sensível, ele mira no nosso ponto fraco, em nossa abertura. Se uma imagem nos devolve o olhar, é porque esse olhar já estava em nós. Didi-Huberman chama de perda e Hal Foster de trauma a dor que já existia antes de sermos feridos pelo olhar da imagem. É que prazer eu sinto, lá no fundo, em ser olhada por uma fotografia, em enxergar nela o ponto cego da linguagem. O

ponto cego, acredito, está na imagem, faz parte dela, mas nosso olhar não repousa com facilidade na sua superfície (o incômodo é grande): dele salta uma luz tão forte que acaba ferindo nossa visão.

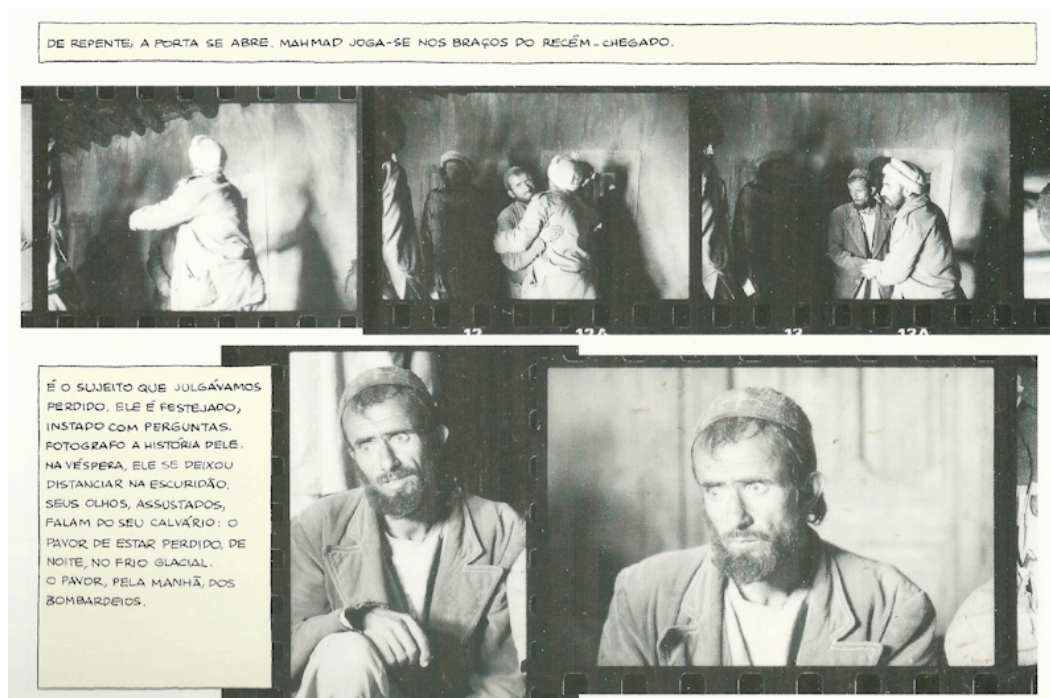


Imagem 16 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, p. 83)

Ao longo da última parte deste capítulo, fui me aproximando da subjetividade do olhar e dos efeitos que as imagens podem provocar em nós, espectadores. Se na análise dos tempos da narrativa podíamos falar em termos de uma “leitura” do livro, nossa relação com as imagens que nos devolvem o olhar não passa por esse nível de entendimento. Não há leitura, somente olhar. A afirmação de que o efeito do *punctum* é causado pelas imagens, e não pelas palavras, não contradiz minha leitura de *O Fotógrafo* enquanto linguagem imagentexto. A tese de uma linguagem imagentexto não nega que imagem e palavra têm diferentes potenciais e provocam diferentes efeitos em seus leitores/espectadores. Mas permite que eu diga que, em certo momento, de distração, inesperadamente, a imagem, e não a palavra, me fisgou.

Entreato (II) – Joe Sacco: *Palestina*

Por um acaso, no momento em que estava lendo *After the Last Sky*, de Said e Mohr, fui apresentada às histórias em quadrinhos de Joe Sacco, em especial a *Palestina: na Faixa de Gaza*. O livro dá continuidade ao seu trabalho iniciado em *Palestina: Uma nação ocupada*. Na série *Palestina*, Sacco conta sobre sua experiência nos campos de refugiados palestinos no início da década de 1990, em um duplo papel de quadrinista e jornalista. O tema deu origem a ainda um terceiro livro, intitulado *Notas sobre Gaza* (2010). Não por acaso, Said é o autor da introdução do livro de Sacco, onde ele faz uma crítica a *Palestina*.

Sacco é maltês, passou a infância na Austrália e ainda jovem se mudou para os Estados Unidos, onde se formou jornalista e começou a trabalhar como quadrinista. Said conheceu o trabalho de Sacco quando, no início da década de 1990, seu filho levou para casa o primeiro gibi da série *Palestina*. Na introdução de *Palestina: na Faixa de Gaza*, Said diz ter ficado fascinado com o trabalho extremamente original do quadrinista, tanto em questões políticas quanto estéticas, e ressalta o ponto de vista diferenciado de Sacco, distanciado dos distorcidos discursos oriundos do debate entre palestinos, israelenses e seus respectivos defensores. É interessante como Said, após refletir sobre a forma como as histórias em quadrinhos são muitas vezes desqualificados pelo universo adulto, chama atenção para a seriedade e qualidade do trabalho que tinha em mãos: “Com exceção de um ou dois romancistas e poetas, ninguém nunca descreveu esse terrível estado de coisas melhor que Joe Sacco” (SACCO, 2003, p. X).

Em *Palestina: na Faixa de Gaza*, Sacco investiga as histórias e as condições de vida dos refugiados da Faixa de Gaza. O quadrinista leva sua admiração por Said para as suas páginas, e ressalta o papel que o crítico teve em seu trabalho. Seu nome vira título de um dos subcapítulos do livro. “Gosto de

Edward Said”, diz seu personagem, “o livro dele **The Question of Palestine**, é uma das razões de eu estar aqui...” (SACCO, 2003, p. 33, grifo do autor). *Orientalismo* também é citado pelo quadrinista.



Imagem 17: Sacco cita Said (SACCO, 2003, p. 33)

O fio condutor da história é o próprio Joe Sacco, personagem de si mesmo, imagem dupla do autor, que conta sobre suas experiências nos campos de refugiados da Faixa de Gaza. No livro, tanto ele quanto os palestinos com quem conversa ou de quem ouve falar ganham voz. São narrativas fragmentadas contadas por vários personagens, incluindo ele próprio.

Sacco escreve em primeira pessoa, enquanto repórter e testemunha da situação em que os palestinos vivem nos campos de refugiados. Apesar de estar

lá enquanto jornalista, recolhendo histórias e imagens, ele assume uma posição naquele universo conflituoso e aceita a subjetividade como parte constitutiva do seu discurso.

Todas as imagens do livro estão em preto e branco, e acabam conferindo uma ideia mais “crua” do retratado. A ausência de cores também propõe um certo empobrecimento e realça a dor e a falta de graça daquela situação. Os desenhos de Sacco são feitos a partir da sua memória, das fotografias que tirou durante sua estadia na Faixa de Gaza e dos seus cadernos de anotação. Os desenhos são estilizados de acordo com a identidade visual criada pelo quadrinista em sua trajetória profissional, às vezes ganhando traços cartunizados para acentuar certas expressões, características ou acontecimentos, como é comum em histórias em quadrinhos.

Sacco inaugurou um novo estilo de fazer jornalismo: o jornalismo em quadrinhos. Partindo de anotações feitas em seus pequenos cadernos, retratados também em suas histórias, e de fotografias tiradas por ele próprio, Sacco, ao invés de produzir textos jornalísticos no formato tradicional, transforma esse material em histórias em quadrinhos. Fazendo reportagens visuais, além de verbais. Sacco se distancia tanto do relato jornalístico objetivo quanto da ficção e assume um ponto de vista subjetivo e pessoal:

Eu não ficcionalizo em cima do que vejo ou escuto. Naturalmente eu interpreto as histórias das pessoas, mas não quer dizer que invento as suas palavras. Eu prefiro a abordagem pessoal. Quero que o leitor saiba que está olhando para os palestinos através dos meus olhos. Chego à região com meus próprios preconceitos e acho honesto que o leitor saiba disso. Não pretendo ser imparcial ou sabe-tudo. Estou lá para aprender.⁶

Sacco, ao longo dos relatos do livro, se põe no papel de entrevistador que investiga as histórias palestinas. Há uma confluência entre história individual e coletiva. As histórias, que o quadrinista tenta resgatar, partem da memória de cada um dos entrevistados, mas dizem respeito à história coletiva dos palestinos refugiados. É interessante como Sacco não se prende ao papel de entrevistador nem os palestinos se portam como meros entrevistados em posição passiva. Às vezes a situação se inverte e o jornalista é questionado de diversas formas, como a imagem 18 exemplifica bem.

⁶ Entrevista disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38438.shtml>



Imagem 18 – A relação entre entrevistador e entrevistados é invertida (SACCO, 2003, p. 18)

Sacco, o entrevistador, neste trecho, é alvo das perguntas. Mas a situação dialógica vai ainda além da inversão de papéis. O quadrinista constrói a cena de forma que as perguntas feitas pelos palestinos para ele sejam direcionadas para nós, leitores, para quem um personagem certa hora olha enfurecido e inconformado. O leitor é sutilmente inserido no diálogo e levado a pensar em suas respostas.

Entrevista com Joe Sacco

Diana Sandes - Do you believe that your life story, particularly the fact that you were born in Malta, lived in Australia and only moved to the USA later on, has influenced the way in which you approach the issues featured in your works? If yes, how so?

Joe Sacco - I think living in different places exposed me to different sorts of people and viewpoints. Australia, for example, was not a homogeneous place. It was full of European immigrants, and one simply had to sit in a school class to get a taste of the great diversity in this world.

D.S. - I see some relationships between your work and the works of Edward Said, such as your mutual interest in Palestinian issues (in his case, motivated by his personal history) and the construction of nonbiased perspectives about the conflicts that are portrayed. In *Palestine*, you mention how Said influenced your work, and the Brazilian printing of this same book includes a preface by Said himself. Do you agree with my comparison? Could you please elaborate a little more on this relationship?

J.S. - Edward Said's writings were instrumental in helping to educate me about the Palestinian issue. Before I read his work – and Noam Chomsky's – I thought of Palestinians as terrorists. It seemed that in the United States, the only time the word "Palestinian" was mentioned in the media was along with some act of terror, like a hijacking or an attack on a beach. It was a long process to learn about the Palestinians as people and something about their history. Edward Said was intimately connected with the issue – he was Palestinian himself, after all – but he managed to inform his readers about it without appeals to emotion and without exaggeration. Simply put, he made the best case to me that the Palestinians had been historically wronged and that an injustice was still being perpetrated against them.

D.S. - Many of your books discuss the suffering of people, a suffering that is both psychological and physical. As I look at your work, a question that has

intrigued me for a long time comes to mind. How do you think one can talk about another person's suffering in a nonbiased manner, that is, avoiding the overexposure and the trivialization of other people's pains?

J.S. - It is impossible not to be affected by other people's anguish when you are in close proximity to it. My goal is to show what people are going through without resorting to histrionics or, especially, sentimentalism. The difficult situations people endure in conflict zones don't have to be tarted up for a reader. But I am not "nonbiased" about the suffering of others. I try to show it plainly regardless of whatever outrage I feel inside.

D.S. - In your books about wars, you choose to base your work on what happens behind the scenes in these conflicts, especially through the accounts of people who have experienced them. Why do you choose to work in this manner?

J.S. - I read a lot of books about soldiers at war when I was a boy, but the stories that made the most impact on me were those my parents told about World War Two. They lived in Malta under the heavy bombing of the Italians and the Germans. They were teenagers during that period. I suppose what sank in was the sense that people can be caught up in historical events and thrown about without much say in the matter. So perhaps that's the reason that my emphasis has been on how civilians endure the decisions of politicians and generals.

D.S. - How do you use your work tools, such as your notebooks and the photos you take, while creating your comics? How does the passage between the collected information and the books' formation happen?

J.S. - When I'm "in the field" I behave as any journalist does, taking notes and recording conversations. I take photos for reference. I seldom sketch, because I think my time is better spent talking to people. In the evenings I keep a journal in which I note everything of interest that happened during the day that wasn't an interview. When I'm back home I organize my notes, transcribe my tapes, and write a full script. After that I start drawing. At that point I really have to chain myself to a desk and keep going until I'm finished.

D.S. - In a writing of yours that opens up one of the Brazilian printings of *Palestine* (the special edition, printed by Conrad in 2011), you say you prefer some of the moments in the book where the words are silenced and the visual atmosphere takes over. Why is that? And how can one balance the relationship between words and images in comics, between the expressive power of one and the other? What do you find is the right moment to set one aside and emphasize the other?

J.S. - Words in comics certainly have their value, and there are certain things that can only be explained with words – a law, a description by an eyewitness, etc. But comics, with its multi-panel format, allows the cartoonist to create an atmosphere that builds and is emphasized by numerous consecutive drawings. And that has a very specific power. It allows the reader to soak up what a place feels like using his or her own senses. The truth is I love words and I love images, and I love the way you can juxtapose one with the other or, depending on what's needed, emphasize one over the other.

D.S. - Why do you choose to use black and white in your works?

J.S. - To be honest, because I never learned how to use color. And now I prefer black and white because I feel I know how to use it.

D.S. - In your opinion, what are the differences between the journalistic account created through comics and the traditional journalistic writing published by the media? What can be gained by an account created with the use of images, and not only words, as is more common?

J.S. - I think images allow a reader to be put inside a story right away and viscerally. I feel I can drop a reader on the streets of Gaza or in a refugee center in Bosnia. And as I suggested earlier, I think the multiple-image format allows for a thorough building up of an atmosphere, what a place feels like. Comics allow for a certain layering of information. There is the foreground story – for example, the characters are walking in a refugee camp in Gaza and talking to

each other – and then there is the background information – what the cars look like, what the houses look like, the ever-present children – that is not specifically alluded to but which gives the reader a sense of the place.

D.S. - You have made yourself present as a character in your books, from some of your earliest works, such as the ones collected in *Notes from a defeatist*, to more recent ones, which deal with conflict situations. Is the character Joe Sacco always the same as the artist Joe Sacco?

J.S. - The character is certainly me, though certain elements of my personality aren't necessarily emphasized while others are. But what I show about myself is true, I think.