

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO**

Juscelino Neco de Souza Júnior

**IMAGEM, NARRATIVA E DISCURSO DA REPORTAGEM EM
QUADRINHOS DE JOE SACCO**

Florianópolis
2010

Juscelino Neco de Souza Júnior

**IMAGEM, NARRATIVA E DISCURSO DA REPORTAGEM EM
QUADRINHOS DE JOE SACCO**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Jornalismo da
Universidade Federal de Santa Catarina
para obtenção do grau de Mestre em
Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Gislene da
Silva

Florianópolis
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

S729i Souza Júnior, Juscelino Neco de
Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos
de Joe Sacco [dissertação] / Juscelino Neco de Souza Júnior
; orientadora, Gislene da Silva. - Florianópolis, SC, 2010.
158 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Sacco, Joe. 2. Foucault, Michel, 1926-1984. 3.
Jornalismo - Histórias em quadrinhos. 4. Análise do
discurso. I. Silva, Gislene da. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo.
III. Título.

CDU 07.01

Juscelino Neco de Souza Júnior

**IMAGEM, NARRATIVA E DISCURSO DA REPORTAGEM EM
QUADRINHOS DE JOE SACCO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Jornalismo”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo.

Florianópolis, 08 de outubro de 2010

Profa. Gislene da Silva, Dra.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profa. Gislene da Silva, Dra.
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Rosana de Lima Soares, Dra.
Examinadora
Universidade de São Paulo

Prof. Mauro César Silveira, Dr.
Examinador
Universidade Federal de Santa Catarina

A minha mãe, que até hoje não jogou fora meus gibis.

AGRADECIMENTOS

A Gislene, pela amizade e infinita paciência.

A Camila, pelo amor e outras coisas inumeráveis.

Ao Érico, pela ajuda com a hipocondria.

E, principalmente, a minha mãe, por me alfabetizar com os quadrinhos.

*Palavras e imagens são como
cadeira e mesa: se você quiser se
sentar à mesa, precisa de ambas.*

Jean-Luc Godard

RESUMO

Investigação sobre o discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco, compreendida como uma manifestação particular que vincula uma prática jornalística tradicional a uma forma de expressão artística. Concentrando-se no caráter jornalístico desse objeto empírico, empreendemos uma descrição arqueológica deste discurso, utilizando o aparato teórico e metodológico de Michel Foucault. A filiação deste estudo à análise do discurso, multidisciplinar por excelência, permite que aliemos as diferentes proposições teóricas do campo do jornalismo, da arte, da teoria dos quadrinhos e do cinema para ampliar a compreensão das características formais desse estilo de reportagem.

Palavras-chave: Jornalismo. Reportagem em quadrinhos. Joe Sacco. Análise do discurso. Michel Foucault.

ABSTRACT

Research about Joe Sacco's discourse on comics report, understood as a specific manifestation which binds a traditional journalistic practice to an artistic expression. Focusing on the journalistic character of this empirical study, we engaged an archaeological description of this discourse, using the theories and methodologies of Michel Foucault. The association to the discourse analysis which is multidisciplinary by itself, gives us the opportunity to ally the different theoretical propositions in the journalism field, art, comics and cinema theories to wide the understanding of the formal characteristics of this report style.

Key-words: Journalism. Comics report. Joe Sacco. Discourse analyses. Michel Foucault.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – O pato-coelho33
- Figura 2 – Leão ao natural, de Villard de Honnecourt36**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 3 – O ataque de uma nuvem de gafanhos na Europa..... **Erro! Indicador não definido.**36
- Figura 4 – O horror no Brooklyn! (*The Standard*) . **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 5 – **Palestina**, de Joe Sacco..... **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 6 – **Tintin e a Lótus Azul**, de Hergé 59**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 7 – Liga da Justiça, de Alex Ross..... **Erro! Indicador não definido.**63
- Figura 8 – **Crônicas Birmanesas**, de Guy Delisle64**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 9 – **Jimmy Corrigan**, de Chris Ware70
- Figura 10 – **A história do nome Harvey Pekar**, de Pekar e Crumb72
- Figura 11 – **American Splendor ataca a mídia**, de Pekar e Crumb73
- Figura 12 – **Akira**, de Katsuhiro Otomo80
- Figura 13 – **Shin-Takarajima** (A nova ilha do tesouro), de Osamu Tezuka **Erro! Indicador não definido.**82
- Figura 14 – Talking Head (**Gorazde**, de Joe Sacco) 106
- Figura 15 – **Viciado em Guerra**, de Joe Sacco..... **Erro! Indicador não definido.**118
- Figura 16 – Temática escatológica em **Como Amei a Guerra**, de Joe Sacco..... 126
- Figura 17 – Caricatura extrema em **Como Amei a Guerra**, de Joe Sacco **1Erro! Indicador não definido.**
- Figura 18 – Caricatura mais discreta e realista em **Palestina**, de Joe Sacco 128**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 19 – Pictografia realista em **Gorazde**, de Joe Sacco..... **Erro! Indicador não definido.**131
- Figura 20 – Diagramação experimental em **Palestina**, de Joe Sacco**Erro! Indicador não definido.**
- Figura 21 – Diagramação formal em **Gorazde**, de Joe Sacco..... **Erro! Indicador não definido.**134
- Figura 22 – Diagramação comparada entre **Palestina** (esquerda) e **Gorazde** 135**Erro! Indicador não definido.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 A IMAGEM	Erro!
Indicador não definido.	
1.1 A imagem pictográfica como representação da realidade visual. Erro!	
Indicador não definido.	
1.2 Os gêneros pictográficos do jornalismo	39
1.3 O jornalismo em quadrinhos	Erro!
Indicador não definido.	
2 A NARRATIVA	61
2.1 Linguagem, realismo e a narrativa naturalista dos quadrinhos	61
2.2 Realismo social e não-ficção nos quadrinhos.....	75
2.3 A reportagem em quadrinhos e as narrativas literária e fílmica do jornalismo	93
3 O DISCURSO	109
3.1 A condição histórica de possibilidade da reportagem em quadrinhos	109
3.2 Os enunciados da reportagem em quadrinhos.....	119
3.3 A formação discursiva e o dispositivo do jornalismo.....	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS.....	151

INTRODUÇÃO

O surgimento da construção imagética discursiva que se convencionou chamar jornalismo em quadrinhos¹ dá-se com a publicação da minissérie **Palestina**², realizada pelo quadrinhista e repórter Joe Sacco. Essa obra inaugural abre espaço para um novo espectro de significações quanto ao estatuto do jornalismo e suas relações com o campo artístico. Como se sabe, as histórias em quadrinhos (doravante HQ's) são uma mídia tradicionalmente associada a postulados de escapismo e fantasia, já que suas primeiras histórias e séries vinculavam-se principalmente a temas como o culto ao herói, a ficção científica, a aventura e o humor. Assim, é natural que a tentativa de transportar os gêneros e as práticas tradicionais do jornalismo para um meio aparentemente tão inadequado provoque uma sensação de estranhamento e suscite a questão óbvia: como uma série de vinhetas desenhadas, que remetem facilmente àquelas primeiras histórias lidas na infância, podem almejar constituir uma narrativa verossimilhante e ancorada na realidade?

Lendo as primeiras histórias autobiográficas publicadas por Sacco na revista **Yahoo**, percebemos como sua experiência como editor e autor de quadrinhos molda de maneira bem peculiar sua compreensão das características da mídia e, principalmente, no que se refere a sua recepção

¹Do inglês *comics journalism*, termo que pode se referir tanto ao jornalismo em quadrinhos propriamente dito, como ao jornalismo especializado em quadrinhos.

² Usaremos negrito para as publicações de quadrinhos.

e aceitação social. Sua formação acadêmica em jornalismo³ e experiência na indústria de quadrinhos estadunidense permitem que ele compreenda e antecipe boa parte das críticas que necessariamente seriam destinadas aos seus quadrinhos, de maneira a desenvolver uma estratégia para medir e direcionar a aceitação de seu trabalho: ao invés de iniciar seu projeto jornalístico transportando um de seus gêneros para os quadrinhos (no caso a reportagem), ele introduz pouco a pouco a temática da mídia e, particularmente, do jornalismo, em suas narrativas. Desse modo, acontece um deslocamento de foco de interesse: das pequenas neuroses, obsessões e empregos estressantes que constituem a parcela mais significativa da autobiografia quadrinizada, ele começa a enfatizar sua relação particular com o jornalismo. Depois desse período de transição, Sacco concretiza seu projeto jornalístico com a grande reportagem em quadrinhos **Palestina**, publicada originalmente como uma minissérie em nove edições entre 1993 e 1995. Nessa obra vemos a reiteração constante da possibilidade de utilização da mídia quadrinhos como um veículo de expressão sério.

A aceitação de **Palestina** por parte da crítica especializada e do grande público foi bastante positiva. Frente à consistência do trabalho jornalístico e da abordagem eficiente feita pelo autor, os leitores consideraram que realmente se tratava de uma reportagem em quadrinhos. É certo que o gosto e percepção do público já haviam sido moldados por obras anteriores como **Maus** ou **American Splendor**, mas o sucesso do projeto de Sacco marca um novo patamar no nível respeitabilidade social dos quadrinhos. Por seu caráter quase que artesanal de produção, esse discurso impõe-se como um anacronismo frente ao atual contexto de forte convergência midiática.

Com a ruptura do preconceito que estigmatiza as HQ's como um meio de expressão menor e a respeitabilidade que a obra de Joe Sacco adquiriu enquanto prática jornalística formalmente aceita, inúmeros autores decidiram aventurar-se nessa mídia. O jornal contracultural *Village Voice*, por exemplo, veiculou uma série de resenhas no formato de quadrinhos⁴, e a revista *New Yorker* publicou uma aclamada resenha feita por Art Spiegelman sobre o romance *As Aventuras de Kavalier e Clay*, de Michael Chabon. No Brasil, podemos destacar as colunas e pequenas reportagens feitas por Allan Sieber para a revista *Trip e Playboy*

³ Joe Sacco nasceu em Malta em 1960 mas passou a maior parte da infância e adolescência na Austrália e nos EUA. Formou-se jornalista pela Universidade do Oregon e atualmente reside em Los Angeles.

⁴ Destacamos como exemplo de qualidade as resenhas publicadas por Harvey Peakar.

e algumas resenhas em quadrinhos publicadas recentemente na revista *Bravo!*.

Essa segmentação do jornalismo em quadrinhos deixa claro que o estilo de reportagem realizado por Sacco não é o único gênero dessa manifestação. A falta de clareza teórica acerca da linguagem dos quadrinhos permite que, em análises superficiais e descontextualizadas, denomine-se a reportagem em quadrinhos de Sacco como um novo gênero ou ainda com esse conceito amplo de “jornalismo em quadrinhos”. A percepção dos quadrinhos como uma mídia e forma artística autônoma nos permite inferir que a introdução da prática jornalística não cria novos gêneros e, ainda menos, uma nova forma de expressão. As HQ’s simplesmente conseguem comportar alguns gêneros tradicionais do jornalismo impresso (notícia, reportagem, coluna, entrevista, editorial, artigo e resenha, até o momento) adaptando-os à nova mídia e utilizando-se de sua linguagem e potencialidades. Um caso análogo ao que acontece com o audiovisual.

A transposição de um gênero jornalístico para um novo formato é por si mesmo um evento sintomático no que se refere ao funcionamento da mídia na atualidade. A superficialidade da cobertura jornalística feita na TV, imprensa e internet impulsionam a emergência de formatos menos vinculados às novas tecnologias, que preconizam uma cobertura apurada e que privilegie temáticas que se encontram fora da agenda midiática, como ocorre, por exemplo, com os livros-reportagem. O estudo da reportagem em quadrinhos é estratégico quando se tenta decifrar o funcionamento dos meios jornalísticos e da prática profissional, de modo que somos levados a problematizar como esse produto é aceito socialmente e como atende a demandas do público.

Dada a complexidade que envolve o objeto material da reportagem em quadrinhos, nos propomos a utilizar a análise do discurso como pressupostos teóricos e metodológicos. A análise do discurso, surgida no interior da linguística, vem contribuindo para o campo da comunicação alargando a noção de linguagem para além do simples instrumento de transmissão de informação, introduzindo-a também como um modo de produção social. Elegemos, portanto, o discurso da reportagem em quadrinhos como objeto de investigação. Esse discurso da reportagem não deve ser confundido com a oratória nem um sentido oculto que uma análise criteriosa poderia trazer à tona. Foucault concebe o discurso fundamentalmente como uma série limitada de enunciados dispersos que remetem a uma formação discursiva dada. Esses enunciados também não devem ser percebidos em termos gramaticais, mas constituídos em diferentes âmbitos enquanto elementos visuais,

decisões narrativas, estilo de linguagem e incorporação de elementos da prática jornalística.

Quanto à decisão de utilizar nessa pesquisa a análise do discurso como um aparato teórico e metodológico, torna-se necessário alguns esclarecimentos. A banalização conceitual dos termos relacionados à análise do discurso, que provoca equívocos como a confusão entre discurso e oratória e a percepção de sua teoria como um método de análise textual, aliado ao elevado número de correntes em que esse campo de estudos vem se fragmentando, cria um vácuo em relação à filiação de determinadas pesquisas. Utilizamos nesse estudo a análise do discurso aproximada fundamentalmente do pensamento de Michel Foucault e do método arqueológico por ele desenvolvido.

A análise do discurso, conforme desenvolvida por Foucault, não se constitui em uma análise linguística. Percebendo o discurso como um modo de produção social, ponto de articulação entre os processos ideológicos e os fenômenos linguísticos, a análise do discurso seria antes um processo multidisciplinar que analisa o discurso tentando perceber as condições que o determinam. Essa opção teórica marca profundamente a organização da pesquisa no momento em que, tentando-se definir as condições de produção do discurso, buscamos uma contextualização histórica e social. Assim, dissertamos acerca do contexto em que os quadrinhos são produzidos e como se inserem no mercado como objeto midiático de entretenimento e informação jornalística.

O método arqueológico e os conceitos desenvolvidos por Foucault (discurso, enunciado, formação discursiva, práticas discursivas e não-discursivas), ao estabelecerem diretrizes para uma análise do discurso, são pertinentes pela articulação que promovem entre o objeto empírico e a teoria. Tomando por base esse aparato para analisar **Palestina**, a obra em que é iniciado o projeto de construir um estilo de reportagem adaptado para os quadrinhos, e **Área de segurança Gorazde**⁵, onde seu estilo se reafirma e a estrutura da reportagem é consolidada, percebemos que a reportagem em quadrinhos é constituída por uma série de enunciados que promovem uma articulação entre a linguagem dos quadrinhos e a prática jornalística propriamente dita.

Tendo em vista o caráter multidisciplinar da análise do discurso, além de utilizarmos seus pressupostos teóricos efetuando uma descrição arqueológica do discurso da reportagem em quadrinhos, também incorporaremos à sua estrutura metodológica outros referenciais, na

⁵ Reportagem sobre a vida dos civis residentes em Gorazde durante a Guerra da Bósnia Oriental, ocorrida de 1992 a 1995.

tentativa de ampliar a compreensão acerca de características visuais e narrativas da reportagem em quadrinhos. Propomos, então, um referencial teórico baseado em dois eixos: jornalismo, onde utilizaremos as proposições teóricas que de alguma forma se relacionam com nosso objeto de pesquisa, como os gêneros pictográficos, o modelo da grande reportagem, a estética do documentário e a própria teoria do jornalismo; e estética, onde utilizaremos as teorias dos quadrinhos, da arte e do cinema, para analisar os aspectos narrativos e visuais da reportagem. Dada a complexidade do objeto escolhido para estudo, uma perspectiva múltipla facilita a apreensão de suas especificidades.

Considerando que o número de HQ's produzidas por Sacco não é muito extenso, não utilizaremos um processo de amostragem, tomando como objeto de análise as três fases distintas da atuação do autor: 1988-1991, composta por histórias curtas editadas na revista **Yahoo**, que se distanciam de uma forma humorística abstrata para compor um modelo de autobiografia quadrinizada; 1992-1995, quando é publicada a minissérie **Palestina**, primeiro exemplo concreto de reportagem em quadrinhos; 1998-2000, onde a publicação da *graphic novel* **Área de segurança Gorazde – A guerra da Bósnia Oriental** reafirma a prática de reportagem em quadrinhos e inaugura um formato mais longo e de estrutura mais complexa.

Tento explicitado a natureza da pesquisa, o modo como a opção metodológica pela análise de discurso de inspiração foucaultiana influencia na estrutura da dissertação e que não utilizaremos um processo rígido de amostragem, propomos uma divisão de capítulos que não separa a parte teórica do enfrentamento do objeto empírico. Na tentativa de estender a compreensão acerca dos aspectos narrativos e visuais da reportagem antes de iniciar a descrição arqueológica propriamente dita, dividimos a da dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo empreendemos um diálogo entre o jornalismo e a arte. Ancorados na teoria da percepção visual realizamos uma investigação sobre o modo como a imagem pictográfica⁶ se relaciona com o jornalismo e como essa interseção cria novos espaços de significação quanto ao estatuto da prática jornalística. Empreendemos também uma análise de como a pictografia pode representar a realidade visual e do papel que isso desempenha dentro do jornalismo. Por último, é feita uma distinção entre os gêneros pictográficos do jornalismo e os gêneros do jornalismo em quadrinhos. Esse capítulo reúne e sistematiza os principais

⁶ Isto é, a imagem desenhada ou pintada.

pressupostos acerca da natureza da reportagem em quadrinhos utilizados nos capítulos subsequentes.

O segundo capítulo versa sobre a questão narrativa inerente aos quadrinhos e ao jornalismo. Tentamos perceber como a evolução da linguagem dos quadrinhos e sua capacidade de construir representações sociais realistas incidem sobre a narrativa utilizada na reportagem em quadrinhos. Neste ponto, estabelecemos um elo entre a teoria cinematográfica e a teoria dos quadrinhos para estabelecer e problematizar a proximidade existente entre essas duas formas de narrativa visual; de maneira similar problematizamos a questão da suposta proximidade entre a reportagem em quadrinhos e o jornalismo literário, principalmente em vertentes como o *new journalism* e o *gonzo journalism*. Esse capítulo explicita a linguagem dos quadrinhos, define qual a estrutura narrativa da reportagem em quadrinhos de Sacco e quais os limites entre narrativas quadrinizadas que utilizam o realismo como um procedimento, os quadrinhos de não-ficção e o jornalismo em quadrinhos propriamente dito.

No terceiro e último capítulo efetuamos a descrição arqueológica do discurso da reportagem em quadrinhos. Para tanto, delimitamos as condições históricas de possibilidade desse discurso, descrevemos os enunciados que o compõem e seu funcionamento no interior da formação discursiva do jornalismo. Ao final desses percursos, a investigação espera esclarecer as características formais dessa manifestação e descrever o funcionamento discursivo da reportagem em quadrinhos.

CAPÍTULO I – A IMAGEM

1.1 A imagem pictográfica como representação da realidade visual

A reportagem em quadrinhos propicia um novo modo de interação entre a imagem artística e o jornalismo. Tradicionalmente, o jornalismo desenvolve um vínculo com a realidade social e histórica valendo-se da linguagem escrita. A prosa realista/naturalista apropriada pelo jornalismo e utilizada como estratégia discursiva que pretende anular os efeitos da linguagem tornando-a neutra e objetiva impõe-se como um padrão amplamente difundido. A ilusão da transparência da linguagem e de sua correspondência com o mundo permite que o texto jornalístico tente constituir-se como uma prática supostamente fundada numa ideologia da objetividade. A imagem introduz-se nesse contexto sob a égide de um procedimento técnico que pode registrar de maneira eficiente a realidade visual. A fotografia é a primeira tecnologia de registro e reprodução de imagem a se incorporar no jornalismo como *news medium*, em meados do século XIX. Como destaca Jorge Pedro Souza, “nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo essa condição sido adotada pela imprensa” (2000, p.09). A eficiência com que a fotografia consegue capturar a realidade visual incentiva a ideia de espelho da realidade, corroborando com os ideais de objetividade que dominavam a atividade nos meios jornalísticos.

O cinema primitivo é outra tecnologia que se relaciona com o jornalismo por sua capacidade de registro da realidade visual. Além de dispor da fidelidade da imagem fotográfica, o cinema ainda introduz a perspectiva do movimento, que nem a fotografia nem a pintura ilusionista eram capazes de proporcionar. O cinema primitivo⁷ surge como uma curiosidade técnica em que a fidelidade da imagem dota-lhe da aparência de documento. Embora seja comum afirmar que o cinema nasce documental, existe uma diferença óbvia entre os primeiros registros cinematográficos feitos no fim do século XIX, como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, e os documentários da década de 1920, como *Nanook, o esquimó*⁸ (1922). Enquanto o cinema primitivo aponta a câmera para registrar no filme um evento aleatório e compõe-se como um documento pela simples capacidade de registro da imagem em movimento, o documentário propriamente dito tem um projeto de investigação de um tema ou evento em particular, de modo que o registro ultrapassa a simples materialidade do que pode ser visto e compõe-se como uma atividade jornalística.

Assim, a fotografia e o cinema, originam, respectivamente, o fotojornalismo e o documentário, duas manifestações jornalísticas que se baseiam nessa fidelidade de reprodução da imagem, mesmo que se saiba o quanto uma fotografia pode ser falseada e como a edição pode modificar totalmente os sentidos do que é registrado pelo cinegrafista. Segundo Bill Nichols,

Uma forma corrente de explicar a ascensão do documentário inclui a história do amor do cinema pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; a capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo. Como a fotografia antes dele, o cinema foi uma revelação. As pessoas nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas num testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real (NICHOLS: 2005, p.117).

⁷ Segundo Bill Nichols, o cinema primitivo compreende o período de 1895 a 1906, época em que o cinema narrativo ainda não predominava (2005, p.119).

⁸ De Robert Flaherty.

A “fê na imagem” torna-se então um componente que ultrapassa a própria fidelidade de reprodução. A imagem produzida a partir de dispositivos técnicos possui um grau de correspondência com a realidade visual que permite, por um processo inferencial, sua utilização pelo jornalismo como um procedimento de registro cuja legitimidade é assegurada pela eficácia tecnológica. Segundo Roland Barthes, a fotografia é utilizada pela imprensa porque consegue suprimir “uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o *estilo*” (2000, p.327). No caso de outras reproduções analógicas da realidade, como a cinema ou a pintura, essa mensagem suplementar mostra-se de forma evidente. “Uma vez que a fotografia se dá por um análogo mecânico da real, sua mensagem primeira enche de algum modo plenamente sua substancia e não deixa nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda” (Idem).

Se, conforme esclarecido, a fotografia e o cinema se introduzem no jornalismo pela sua capacidade de fidelização da realidade visual, a imagem pictográfica, isto é, a imagem artística desenvolvida enquanto desenho e ilustração por meios analógicos ou digitais, se introduz por sua capacidade de fazer uma interpretação dessa mesma realidade. Antes da invenção da fotografia a imagem pictográfica tomava para si a função de copiar a natureza e era utilizada com esse intuito em xilografias e jornais, mas depois da introdução da fotografia no jornal moderno, essa pictografia assume uma função diversa. De modo que, enquanto as técnicas de registro da imagem se incorporam ao núcleo duro da prática jornalística, a imagem pictográfica assume as funções opinativas e ilustrativas. A imprensa tradicionalmente comporta cinco tipos de manifestações pictográficas, jornalísticas ou não: a charge, o cartum, a caricatura, a ilustração e os quadrinhos. Em todas essas manifestações pode-se perceber sua forte vinculação com a arte e o entretenimento, em contrapartida ao caráter de representação da realidade proporcionado pela fotografia e o cinema. A ilustração feita com o intuito de reconstituir determinado acontecimento pode facilitar a compreensão por parte do público, assim como uma caricatura ou charge pode fazer uma releitura crítica de um evento, mas o caráter de fidelidade de reprodução é comprometido em favor de outros efeitos de sentido.

Os gêneros pictográficos do jornalismo fazem uma leitura e não uma reprodução da realidade visual. Sabe-se de antemão que a caricatura ou a charge são criações livres do artista que não possuem necessariamente o intuito de reproduzir a aparência da realidade visual, mesmo que se relacionem de maneira direta com acontecimentos ou eventos da atualidade. Embora remeta à realidade, a caricatura de um

político sempre será entendida como um desenho, e não como uma reprodução fiel de sua aparência. O caráter humorístico ou crítico dessa unidade discursiva suplanta qualquer intenção de reproduzir a realidade.

A reportagem em quadrinhos desenvolve um novo modo de interação onde a imagem pictográfica é usada como registro da realidade visual. Enquanto os gêneros pictográficos do jornalismo interagem com a arte, o entretenimento e o humor, a reportagem em quadrinhos utiliza-se da pictografia para emular a experiência proporcionada pelo audiovisual ou a fotografia. Mesmo que a imprensa tenha se utilizado da ilustração para efeitos de reprodução ou cópia da realidade visual a experiência proporcionada por esse estilo de reportagem é completamente diferente: na reportagem em quadrinhos tem-se a intencionalidade de reproduzir a experiência visual aos moldes da fotografia ou cinema e nas ilustrações da imprensa anteriores à invenção da fotografia constituíam-se numa representação mais ou menos livre da realidade visual. Assim, a reportagem em quadrinhos pretende ser lida como o registro visual de determinada experiência, e não uma criação livre e/ou humorística levemente baseada na realidade.

Contudo, existe uma diferença entre o registro documental feito por dispositivos eletrônicos e modelo de reprodução da experiência visual desenvolvido na reportagem em quadrinhos. Embora essa reportagem deva ser lida como o registro de um acontecimento marcado temporalmente, sua relação com esse evento dá-se como um modelo relacional e não como registro. Em sua longa análise das interrelações entre o cinema e os quadrinhos, o pesquisador Moacyr Cirne defende a impossibilidade de os quadrinhos registrarem a realidade de maneira análoga ao filme. “A rigor, nunca tivemos um quadrinho-documentário, nunca tivemos um quadrinho baseado em episódios e/ou fatos que estejam ‘acontecendo’ como dados concretos no real nosso de cada dia” (2005, p.60). Além da impossibilidade de uma imagem pictográfica ser tomada como uma imagem documental, o próprio tempo que o quadrinho demanda para ser desenhado compromete sua capacidade de registro das ações que se arrolam⁹, de forma que o quadrinho, mesmo que se proponha jornalístico, nunca poderá ser documental. Ainda segundo Cirne, essa limitação não impede a existência de outras manifestações jornalísticas nos quadrinhos. “Para aceitar um quadrinho-jornalismo é preciso aceitar suas limitações formais, não no campo do quadrinho, mas

⁹ No caso do cinema, o registro da experiência visual dá-se no instante em que ele ocorre, e até o momento em que essas imagens sejam vistas não acontece nenhum tipo de manipulação no interior da câmera. No caso da reportagem em quadrinhos o registro visual dessa experiência não acontece no local e sim no estúdio do artista, muitas vezes passados alguns meses do fato.

no campo do jornalismo, embora, neste particular, dependendo do Autor, a questão conteudística em si não seja afetada” (2005, p. 61).

Considerando essa intencionalidade da reportagem em quadrinhos em criar um vínculo com a realidade visual, impõe-se o problema da capacidade da pictografia de reproduzir essa realidade. Caso se aplique à imagem pictográfica os mesmos critérios utilizados para determinar o caráter da imagem produzida a partir de dispositivos mecânicos podemos incorrer em erro, já que, se a imagem fotográfica impõe-se como um padrão de fidelidade à realidade visual e, portanto, seria a única a constituir-se eficientemente como um registro documental dessa realidade, poderíamos aferir que a imagem pictográfica seria tão mais eficiente quanto se aproximasse da imagem fotográfica. Isto é, seria tão mais eficiente quanto mais ilusionista. A falácia desse raciocínio é considerar que a arte mais “realista” ou acadêmica poderia criar uma cópia fiel da experiência visual. Isso ocorre principalmente devido ao fato de a fidelidade à natureza ter sido considerado, e ainda o é em muitos casos, como um ideal de perfeição artística. Conforme atesta E. H. Gombrich (2007), não existe a possibilidade de o artista pintar o que “vê”, ele necessariamente converte a experiência visual em termos da *schemata*¹⁰ de que dispõe. Dito de outra forma, o artista representa bem mais o que conhece do que o que vê.

A afirmação de que o artista se baseia mais no que sabe que no sentido da visão parece à primeira vista contraditória, já que a simples observação da natureza pode dar suporte a uma representação visual eficiente. Isso ocorre porque a imagem é muitas vezes tomada como uma forma de “linguagem universal”. Segundo Martine Joly, “muitas razões explicam essa impressão de leitura ‘natural’ da imagem, pelo menos na imagem figurativa. Em particular, a rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação” (1996, p.42). Essa percepção da imagem artística como natural gera a ilusão de que a realidade visível também seria reproduzida da única maneira possível, num processo intuitivo e mais ou menos objetivo. Atualmente existe uma profusão tão grande de imagens que sua vulgarização impede que se faça uma análise de como elas são produzidas.

Nunca houve antes época como a nossa, em que a imagem visual fosse tão barata, em qualquer

¹⁰ *Schemata* são os modelos de que dispõe o artista para representar determinado tema. Essa forma de representação depende mais dos modelos de seus predecessores que da observação da natureza.

sentido que se tome a palavra. Estamos cercados, investidos, por cartazes e anúncios, por histórias em quadrinhos e ilustrações de revistas. Vemos aspectos da realidade representados nas telas de televisão e de cinema, em selos postais e embalagens de comida (GOMBRICH: 2007, p.07).

Contudo, a facilidade de acesso às mais diversas imagens não contribui para seu entendimento. Conceitos como “talento” ou “habilidade” transmitem a impressão de que essas imagens podem ser produzidas por um processo quase que natural de observação da natureza. A ideia do “olho inocente” é uma ilusão que vêm à tona na primeira tentativa de um leigo em reproduzir as feições de uma pessoa ou a aparência de determinado edifício. Sem um conhecimento prévio da anatomia, da relação de proporção no rosto humano e de como a textura e aparência da pele pode ser convertida em um efeito pictórico, qualquer tentativa está fadada ao insucesso. A experiência simples de desenhar um edifício sem o conhecimento de perspectiva proporciona resultados que mais se assemelham a um modelo esquemático que um modelo representacional. Sem uma *schemata* adequada, o artista não consegue se aventurar a copiar a natureza, de modo que toda e qualquer pintura que se pretenda realista ou ilusionista, é antes um modelo de representação da realidade visual que cópia da natureza.

O conceito de *mimese*, a imitação da natureza, proposto pelos gregos antigos, já demonstra que nenhum tipo de imitação da realidade é perfeito. Segundo Gombrich, todas as imagens baseiam-se em convenções da mesma maneira que a linguagem ou as letras do alfabeto. “O artista, não menos que o escritor, precisa ter um vocabulário antes de poder aventurar-se na cópia da realidade.” (2007, p.75). Gombrich ainda destaca, a título de exemplos, que os estilos representativos tradicionais da China e do Egito demonstram como a linguagem define a forma como a realidade é apreendida e não o inverso. A famosa e altamente padronizada forma representacional da figura humana feita pelos egípcios atendia perfeitamente as necessidades desse povo e acontecia mais por motivos estéticos do que pela incapacidade de produzir figuras humanas mais convincentes, o que pode ser atestado pelo grau de realismo encontrado em suas esculturas. O vocabulário da figuração tradicional chinesa também demonstra como a reprodução da realidade visível, uma paisagem, por exemplo, é em grande parte definida pela capacidade do artista de adequar o que é visto aos padrões representacionais inerentes a sua cultura.

Se a imagem pictográfica, conforme demonstrado, configura-se mais como uma modelo relacional que uma cópia da natureza, o fato de essa imagem ser tomada como realista deve-se principalmente ao papel desempenhado pelo observador. A abordagem da imagem pictográfica desenvolvida por Gombrich alia um estudo das formas de representação com a psicologia do observador. Assim, a psicologia da recepção ultrapassa o campo de indagação inerente ao campo da história da arte, com seu rol de artistas e obras, e concentra-se no estudo da percepção e da ilusão óptica. Gombrich admite que a questão psicológica inerente ao processo da percepção visual é muito complexa para ser explicada de maneira satisfatória, mas o papel da psicologia na leitura de uma imagem é fácil de ser demonstrado. A ilustração utilizada por Ludwig Wittgenstein em *Observações Filosóficas* e reproduzida abaixo (Figura 1) é um exemplo claro de como a psicologia do receptor influi na leitura da imagem. Na ilustração vê-se um pato e logo em seguida um coelho, mas não se pode ver os dois animais ao mesmo tempo, apenas um aglomerado de linhas e formas. O papel do observador é transformar uma série de papéis manchados de tinta na representação da realidade visual, isto é, adequamos uma representação necessariamente incompleta a um modelo que conhecemos, no caso a um pato ou a um coelho.



Figura 1 – O pato-coelho

Outra abordagem dos estudos acerca da percepção visual foi desenvolvida por Rudolf Arnheim e baseia-se no funcionamento fisiológico da visão e nos fundamentos da psicologia da *gestalt*. Seguindo a psicologia da *gestalt*, Arnheim define como lei básica da percepção visual que “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura restante é tão simples quanto as condições dadas permitem” (2000, p.47). Além de tentarem esclarecer como percebemos a realidade visual, esses estudos têm um interesse particular na recepção das imagens artísticas. O princípio fundamental seria a aferição do processo da visão. Segundo Arnheim, “A descrição do processo ótico, conforme os físicos, é bem conhecida. A luz é emitida ou refletida pelos objetos do ambiente.

As lentes dos olhos projetam as imagens destes objetos nas retinas que transmitem a mensagem ao cérebro” (2000, p.35). A luz possibilita a percepção da borda visual, pela diferença de iluminação entre duas superfícies, e os bastonetes da retina possibilitam que se perceba as cores. O importante na compreensão desse processo é a maneira como o cérebro processa essas informações difusas e constrói a ilusão da realidade visual.

Esse processo de reconstrução da realidade visual pelo cérebro possibilita a percepção da imagem artística, já que a estrutura necessariamente incompleta dessa imagem seria compensada de modo a criar um vínculo com a realidade visível. Jacques Aumont (1993), ao citar o fato de que nas primeiras projeções dos irmãos Lumière o público não sentia falta da cor no filme, destaca que a monocromia é encarada como um modo natural de percepção, já que os tons de cinza permitem que o observador perceba o objeto claramente. Conforme Arnheim,

Os primeiros filmes cinematográficos, apresentados por volta de 1890, eram tão tecnicamente deficientes, que hoje nos dão pouca ilusão de realidade, mas o mero acréscimo de movimento à imagem preto e branca foi o suficiente para fazer os primeiros espectadores gritarem quando o trem avança impetuoso em sua direção (ARNHEIM: 2000, p.127).

O fato de a psicologia do receptor transformar uma imagem necessariamente incompleta num modelo de correspondência à experiência visual é de grande importância para a compreensão da imagem pictográfica utilizada na imprensa. Como se sabe, além da monocromia que prevalecia até ao século XX, a linha é a base estrutural da imagem pictográfica utilizada na imprensa. A linha é percebida como representação eficiente da natureza por constituir-se como uma forma gráfica que remete à borda visual. “Delimita-se a forma física de um objeto por suas bordas – o contorno retangular de um pedaço de papel, as duas superfícies que delimitam os lados e a base de um cone” (ARNHEIM, 2000, p.39). Assim a linha é encarada como um modo natural de percepção, de maneira que, um simples padrão de linhas de contorno permite que se identifique com facilidade o objeto retratado.

No caso específico das formas de expressão gráficas presentes na imprensa, além da borda visual também entra na equação da percepção visual a capacidade de identificar facilmente um rosto, por mais que este se apresente num padrão simplificado. “Um simples linhas e pontos são

de imediato reconhecidos como um rosto, não apenas pelos civilizados ocidentais, que podem ser suspeitos de estarem de acordo com o propósito dessa ‘linguagem de signos’, mas também por bebês, selvagens e animais” (ARNHEIM, 2000, p.36). O experimento da cartunização, que consiste em simplificar e deformar a aparência de determinados objetos e pessoas até um ponto em que ainda são reconhecíveis, baseia-se nessa capacidade humana de relacionar pontos simplificados com a aparência de objeto em si (GOMBRICH, 2007, p.296). Outros fatores perceptivos, como a constante de forma e tamanho, a tendência para uma configuração mais simples e à percepção total do objeto, também contribuem para que se possa identificar naturalmente uma ilustração simples como uma representação da realidade visível.

Mesmo que as ilustrações utilizadas na imprensa sejam percebidas de maneira natural pelo observador como um modelo de correspondência à realidade visual, sua utilização no jornalismo passa pelo contexto de veracidade que essas imagens são capazes de assegurar. Na arte essa veracidade da imagem a muito é considerada como uma falácia. As imagens mais correspondem às expectativas do público e do artista que à verdade. O estereótipo muitas vezes é mais importante na leitura da imagem que a “verdade” da imagem. Segundo Gombrich, um dos primeiros casos registrados dessa distorção remonta a mais de três mil anos, quando no início do novo Império do Egito, o faraó Tutmés III incluiu na crônica da campanha da Síria um registro das plantas que levou para o Egito. Embora a descrição seja dita como verdadeira, os botânicos tem dificuldade em identificá-las, já que os padrões rígidos de representação egípcia suplantam a aparência das plantas. Durante a Idade Média e Moderna, essas distorções aconteciam com frequência. Como esclarece Gombrich

O historiador sabe que as informações pedidas aos quadros, diferiam muito de um período a outro. Não só as imagens eram escassas no passado, como escassas eram as oportunidades oferecidas ao público para conferir as suas legendas. Quantas pessoas viram seu governante em carne e osso ou viram-no tão de perto a ponto de poder reconhecê-lo? Quantas viajaram tanto a ponto de poder distinguir as cidades umas das outras? Não é de causar surpresa, portanto, que vistas de cidades e lugares mudassem de rótulo com soberano desprezo pela verdade. A estampa vendida no mercado como retrato do rei era apenas ligeiramente alterada para representar seu sucessor ou rival (GOMBRICH: 2007, p.59).

São famosas a xilogravuras que representavam numa mesma prancha cidades diversas com imagens idênticas. Essas distorções ficam ainda mais claras quando se trata das representações de animais feitas durante a Idade Média. A ilustração abaixo (Figura 2), de um leão desenhado “ao natural”, pelo alemão Villard de Honnecourt, parece ornamental e heráldico para qualquer pessoa que conheça a aparência de um leão. Contudo, a raridade desse animal na Europa permitiu que esse correspondesse à imagem que se fazia dele. Dentro da imprensa, podemos destacar uma xilogravura alemã que relata *O ataque de uma nuvem de gafanhotos que invadiu a Europa* (Figura 3). Embora seja descrito como um simulacro exato, nunca se encontrou qualquer espécie que corresponda a essa representação. O espectro de destruição causado pelo inseto se converte na aparência monstruosa e deformada do animal.

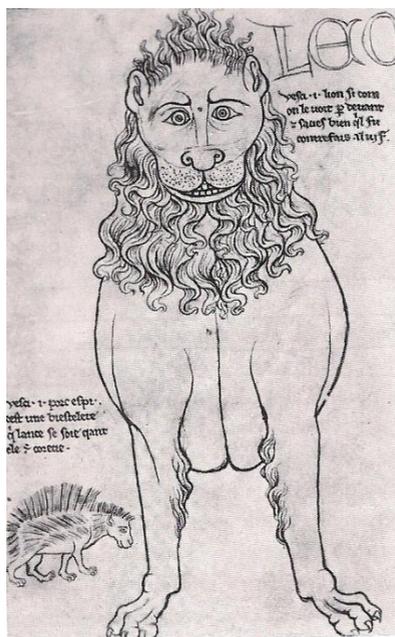


Figura 2 – Leão ao natural, de Villard de Honnecourt



Figura 3 – O ataque de uma nuvem de gafanhotos na Europa

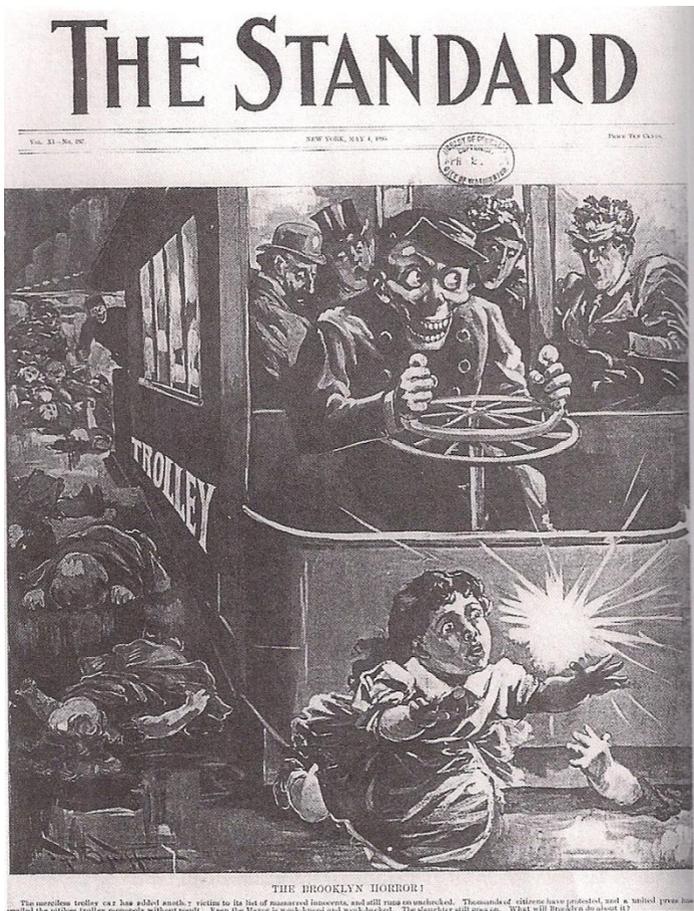


Figura 4 - O horror no Brooklyn! (*The Standard*)

Na imprensa ilustrada do final do século XIX ainda subsiste essa distorção da imagem. O estilo sensacionalista desses jornais deformava de tal forma a representação de imagética das reportagens que torna difícil considerá-las como uma simulação visual da realidade. A ilustração da matéria *O horror no Brooklyn!* (*The Brooklyn Horror!*) publicada na capa do jornal *The Standard* do dia 4 de Maio de 1895 e reproduzida acima (Figura 4), demonstra como o medo despertado pelos acidentes relacionados ao bonde elétrico deforma de maneira irremediável uma descrição que se pretende realista. No texto abaixo da ilustração lemos: “O carro de bonde implacável acrescentou outra vítima

à sua de inocentes massacrados e continua sem controle. Milhares de cidadãos protestam e uma imprensa unida atacou, sem resultado, o monopólio impiedoso do bonde. Até o prefeito está fraco e sem apoio. A mortandade continua. O que o Broonklyn fará?” O estilo sensacionalista se incorpora na ilustração do texto: o condutor do bonde tem uma face cadavérica; os passageiros estão com uma expressão de pavor; a menina que está prestes a ser atropelada é o estereótipo da beleza e inocência infantil; nos trilhos se acumulam inúmeros corpos.

Assim, tendo explicitado a natureza da imagem pictográfica, entramos no estudo sobre a utilização dessa imagem nos gêneros pictográficos tradicionais do jornalismo, como a charge e a caricatura, e no jornalismo em quadrinhos.

1.2 Os gêneros pictográficos do jornalismo

Desde que se instaurou sua configuração moderna a imprensa utiliza-se da imagem artística como meio de ilustração e, mais raramente, como forma autônoma de expressão jornalística. Partindo das técnicas de impressão xilográfica e de tipos móveis, acontecem no interior do jornal uma interação entre texto e gravuras que, pelo menos inicialmente, valia-se do poder de atração da imagem para tentar cooptar um público leitor mais amplo. Essa utilização do potencial sedutor e catártico da imagem emerge a partir de uma tradição comunicacional marcada por uma constante tentativa de popularização da informação e do conhecimento.

A utilização da imagem como artifício comunicacional, isto é, com uma intencionalidade informativa que ultrapassa o domínio da estética, é comum em muitas culturas, sendo talvez a escrita iconográfica seu exemplo mais célebre. Numa busca por antecedentes dessa forma de comunicação visual, que remontaria aos murais assírios, aos manuscritos pré-colombianos ou ainda aos vitrais religiosos medievais, pode-se perceber como imagens são utilizadas de maneira quase que pedagógica, tendendo a transmitir um “texto” codificado visualmente para um público que não detém o domínio da linguagem escrita.

A primeira manifestação que remete diretamente à estrutura de interação imagem-texto presente na página do jornal surge na Europa durante o século XV, na forma de uma profusão de livretos religiosos e panfletos de santos, toscamente impressos e comercializados de maneira esparsa pelos mercadores e em feiras populares (GIOVANNINI, 1987). Também eram produzidos livros volantes xilografados de duas ou quatro páginas dobradas, com ilustrações de conteúdo satírico. Conforme Gombrich, “o método de impressão dessas imagens era bastante simples. Com uma faca, retirava-se de um bloco de madeira tudo o que *não* deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em preto ficava saliente num conjunto de arestas muito finas” (1993, p.213). O resultado era bastante semelhante aos carimbos usados hoje e o princípio de impressão praticamente o mesmo. Para confeccionar esses livretos primitivos, o texto e as imagens eram entalhados num único bloco de madeira e as estampas resultantes unidas por um fio.

Após a popularização da imprensa gutenberguiana na Europa, dá-se um grande desenvolvimento na técnica de reprodução xilográfica, onde são superados problemas como a fragilidade da matriz de madeira e o grau de viscosidade da tinta, proporcionando uma reprodução mecânica das ilustrações com maior qualidade e rapidez. É interessante ressaltar que o avanço a xilografia dá-se somente no plano da técnica de reprodução, já que o desenvolvimento artístico já chegava ao ápice com

entalhadores como Dürer. As primeiras gravuras publicadas em jornais dão prosseguimento à tradição satírica dos folhetos volantes aliando-se à qualidade técnica alcançada pelos processos de impressão.

Os primeiros jornais utilizavam gravuras de maneira parcimoniosa. Os custos e o tempo despendidos na gravação de uma matriz eficiente, que pudesse imprimir um traço fino e uniforme numa grande tiragem, praticamente excluía os jornais de menor circulação. Impulsionado pelo crescimento do público leitor, a partir do século XIX inicia-se um processo de popularização das ilustrações satíricas encabeçado por jornais que utilizavam amplamente a técnica de litogravura em sua composição. Como ressalta José Marques de Melo

Foi justamente na década de 1830 que surgiu na França o jornal *La Caricature*, publicando a imagem como desenhada, como complemento do registro verbal dos fatos da atualidade. No segundo caso, observamos que o recurso da caricatura representou uma necessidade social de um jornalismo que ampliava seu raio de ação, ganhando novos contingentes de leitores. O novo público da imprensa continha segmentos que não haviam tido o privilégio da educação formal continuada e cuja percepção dos acontecimentos exigia processos descritivos mais eficazes e motivadores (2003, p.164).

Essa leitura visual do mundo permitia ao jornal atrair um público mais amplo, transmitindo a informação de maneira simplificada ao mesmo tempo em que introduzia no imaginário desse público novas concepções imagéticas, educando-o visualmente para que pudesse acompanhar as inovações gráficas que se seguiriam.

Embora o grau de utilização e a importância da imagem pictográfica não sigam um caminho linear dentro da história da imprensa, pode-se perceber uma evolução no tratamento da linguagem e uma diversificação de sua estrutura imagética discursiva. Segundo Nilson Lage (2001), o uso da imagem pictográfica no jornalismo impresso parte do antecedente comum das ilustrações satíricas para evoluir e subdividir-se em gêneros diversos, como a charge, o cartum e a caricatura, até posteriormente dar origem à linguagem específica das HQ's. Lage destaca como fator principal para o desenvolvimento desses gêneros a concorrência entre os jornais. "A luta pelo mercado desatária, nas próximas décadas [fim do século XIX e início do século XX], forte

concorrência entre gêneros distintos que os jornais passavam a abrigar” (2001, p.14). É bastante famosa a influência exercida pela guerra entre os magnatas da comunicação Joseph Pulitzer e Willian Randolph Heast sobre o desenvolvimento e popularização das HQ’s (*strip comics* e *sunday pages*), já que a disputa por leitores entre o *New York World* e o *New York Journal*, impulsionou o desenvolvimento das primeiras séries de quadrinhos. A grande popularidade dos quadrinhos nas primeiras décadas do século passado, quando milhões de pessoas acompanhavam as tirinhas diárias de maior sucesso alavancando as vendas dos jornais, atesta como o grau de utilização da imagem pictográfica dentro do jornal está sempre ligado às demandas do público.

O fato de a maior parte dos gêneros pictográficos de comunicação visual, narrativos ou não, terem surgido dentro da imprensa gera certa confusão quanto às funções que lhe são atribuídas. Embora seja considerada como uma forma de expressão jornalística, a imagem pictográfica desempenha principalmente a função ilustrativa¹¹ (vinculada junto a um texto quando não há uma fotografia satisfatória ou por razões de cunho estético) e humorística (quando constitui uma unidade expressiva autônoma). Mesmo estando incorporados à estrutura do jornal e da revista, a priori, nenhuma unidade discursiva autônoma de um gênero pictográfico de expressão pode ser considerado como jornalístico. Tudo irá depender da estrutura formal do objeto em questão, de sua ancoragem no real e da maneira como constitui suas relações e inferências a um acontecimento ou conjuntura marcada temporalmente.

Percebe-se que a imagem artística é enquadrada como forma de expressão jornalística tomando-se como referência uma esfera de ação muito ampla, o que contraditoriamente acaba por apartá-la do núcleo duro da prática jornalística. Assim, com essa tentativa de discernir quando a imagem pictográfica constitui-se ou não numa forma de expressão jornalística, não pretendemos tipificar determinadas manifestações como não informativas e desvinculá-las do restante do conteúdo do jornal. Pelo contrário, acreditamos que algumas manifestações configuram-se autonomamente como uma prática jornalística formal e institucionalizada, cumprindo suas funções informativas de maneira tão ou mais eficiente que o texto escrito. Outras imagens pictográficas desempenham apenas o papel de ilustração do texto, havendo ainda uma terceira categoria de

¹¹ Quanto à utilização da imagem como meio jornalístico, Jorge Pedro Souza faz a clara distinção entre a utilização da fotografia como simples ilustração ao texto jornalístico e como *news medium*.

imagens veiculadas na imprensa que não possuem nenhuma relação com o conteúdo jornalístico da publicação: o humor gráfico.

Esse pequeno deslocamento na lente perceptiva adquire sentido pleno quanto se atenta ao fato de que, embora a imagem pictográfica utilizada no jornalismo impresso tenha certo status como “prática jornalística”, ela é normalmente encarada sob a perspectiva do entretenimento, do humor e da estética. A compreensão comum que se tem desses gêneros de comunicação visual é em grande parcela determinada pelo forte componente lúdico e informal que é socialmente atribuído à imagem artística. Seu potencial informativo é relegado em função de seu conteúdo formal e o leitor faz uma apreciação calcada quase que totalmente na originalidade das gags visuais que são veiculadas. Ocorre ainda uma curiosa transformação, onde a carga informativa transmitida pela imagem é retrabalhada cognitivamente pelo receptor e transmutada em um pequeno texto curto de conteúdo satírico ou anedótico. Algum tempo após a recepção, a charge, o cartum e a caricatura tendem a ser percebidos mais como o texto de uma pequena “piada” ou “anedota” do que como uma composição visual.

Essa percepção das formas visuais de expressão jornalísticas como texto (e narrativa, no caso dos quadrinhos) desestimula uma análise centrada na sintaxe da mensagem visual dos diversos gêneros. É sintomático que o estudo dessas manifestações se concentre principalmente no seu conteúdo histórico e de crítica social ou costumes, transferindo o foco do objeto para seu referente. Na maior parte desses estudos a imprensa é fonte de pesquisa e não objeto. Dentro dessa perspectiva, o importante não é o gênero pictográfico como prática e discurso, mas sim a informação que pode ser extraída devido a sua inferência ao mundo social ou histórico. O fotojornalismo, exemplo paradigmático da utilização da imagem da imprensa a que recorreremos sempre como fonte de analogia, consegue ser encarado sob o viés histórico-social sem que sua especificidade enquanto linguagem seja descartada. Assim, enquanto a utilização da fotografia no jornalismo é amplamente analisada, criticada e problematizada, a imagem artística parece imiscuir-se de certa complacência crítica.

A ausência de estudos sistemáticos acerca da estrutura das formas pictográficas permite que se instaure certa confusão entre os gêneros, de maneira que o público e determinados autores muitas vezes não conseguem discernir a especificidade de cada manifestação, designando-as pelo título geral de charge ou caricatura. Apesar de seu caráter normativo, a definição precisa dos gêneros pictográficos faz-se necessária para que se possa discernir entre as manifestações que podem ou não

constituir-se como expressão jornalística e, em caso positivo, para que se consiga explicitar como se dá a interação entre uma manifestação estética e a prática jornalística.

A caricatura e a charge são consideradas os gêneros tradicionais de expressão gráfica no jornalismo. Ambos possuem o antecedente comum das ilustrações satíricas, mas a caricatura é criada nas últimas décadas do século XVI, enquanto a charge, conforme sua configuração moderna, só desenvolveu-se no interior da imprensa durante o século XIX. Existe uma grande confusão entre esses dois gêneros, sendo que muitas vezes os dois termos são utilizados, principalmente na imprensa, para designar a mesma coisa. José Marques de Melo (2003), em sua classificação dos gêneros jornalísticos, considera a caricatura um gênero opinativo sem distingui-la da charge ou referir-se à sua estrutura. Numa análise da configuração e do desenvolvimento da caricatura, podemos perceber que ela é antes um procedimento artístico que um gênero propriamente dito. A charge, os quadrinhos e, em alguns casos, até o cartum utilizam-se da caricatura como expediente capaz de criar um vínculo de referencialidade com determinada pessoa.

A caricatura pode ser definida como o procedimento de distorcer e deformar a aparência de determinada figura humana cuja finalidade não está necessariamente vinculada ao jornalismo. Segundo Aumont (1993, p.82), o caricaturista capta as invariâncias do rosto, que não necessariamente são notadas a princípio, mas que, a partir de então, poderão desempenhar o papel de índices de reconhecimento. Da mesma maneira que uma ilustração satírica ou burlesca se valia do expediente da caricaturização para criar um vínculo cômico e grotesco com determinado indivíduo, normalmente da corte ou do clero, o jornalismo atualmente utiliza o mesmo recurso para remeter à figura de pessoas públicas ou famosas. No contexto do jornalismo, o expediente da caricatura só ganha sentido quando aplicado sobre um indivíduo cuja fisionomia seja conhecida pelo leitor, de tal maneira que a mensagem transmitida por essa caricatura só é eficiente desde que se reconheça facilmente a pessoa retratada. Com esse intuito, o artista muitas vezes utiliza índices de identificação não ligados à fisionomia, como um objeto ou roupa característico que facilite o processo de identificação.

Dentro dos estudos de jornalismo não se faz a distinção da caricatura como um procedimento expressivo que se desenvolve na história da arte de maneira completamente independente da sua utilização na imprensa. Artistas como Brüegel, Goya, Picasso e quase todos os expressionistas utilizaram-se da caricaturização como recurso estético ou como prática autônoma. Na esfera da arte, a caricatura se desvincula do

humor e é utilizada para expressar o grotesco, o bizarro e o sobrenatural. A percepção da esfera artística da caricatura é útil para que se consiga diferenciar sua atuação na imprensa como ilustração do texto ou como prática jornalística. Segundo Gombrich

A caricatura sempre foi “expressionista”, pois o caricaturista joga com as parecenças de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela. Enquanto essas distorções da natureza navegavam sob a bandeira do humor, ninguém as considerou difíceis de entender. A arte do humor era um campo em que tudo se permitia, porque as pessoas não a encaravam com os mesmos preconceitos reservados à Arte com A maiúsculo (GOMBRICH: 1993, p.447).

Gombrich deixa claro que a utilização da caricatura como forma de expressão humorística necessariamente transmitiria a intencionalidade o artista de modo que o subtexto presente na ilustração pudesse ser decodificado. Partindo de uma perspectiva puramente estética, todo e qualquer processo de caricaturização possui um potencial informativo vinculado à maneira de representação pictográfica da realidade visível e ao estilo próprio desenvolvido pelo artista. Entretanto, dentro da perspectiva da prática jornalística, muitas vezes a caricatura desempenha apenas a função de ilustração a um texto, onde apesar de reconhecermos facilmente a personagem caricaturizada não podemos perceber o texto, a mensagem concreta do autor. Nesses casos, a caricatura funciona apenas como índice de reconhecimento, constituindo-se num estilo de retrato em que a mensagem é puramente icônica e conceitual, onde o que importa é apenas a habilidade e o talento técnico do artista.

Deste modo, a caricatura só pode ser considerada como uma prática jornalística quando a deformação provocada pelo artista consegue transmitir uma mensagem de intencionalidade clara e sua estrutura subjacente remete não apenas à figura do caricaturizado, mas a determinado acontecimento ou conjuntura marcada temporalmente, em que a personagem em questão está necessariamente envolvida. Se, por exemplo, determinado político é representado visualmente travestido em um vampiro, a intencionalidade do autor é clara para quem está inserido no contexto (justamente o leitor contumaz do jornal ou alguém muito bem informado pela TV ou internet).

Se a caricatura é um procedimento artístico que pode ou não constituir-se como um gênero jornalístico, a charge é o único legítimo

gênero pictográfico de expressão jornalística, o que explicaria seu desenvolvimento tardio. Segundo Melo, “o autêntico jornalismo – processos regulares, contínuos e livres de informação sobre a atualidade e de opinião sobre a conjuntura – só emerge com a ascensão da burguesia ao poder e a abolição da censura prévia” (2003, p.22). Dado seu caráter contestatório e muitas vezes subversivo, a charge sofreu duramente a censura, já que a utilização da imagem de um indivíduo, principalmente com intenções humorísticas, parece atingi-lo de maneira mais pungente e direta que um texto escrito¹².

A charge é fundamentalmente uma *gag* imagético-textual que veicula um comentário ou apreciação sobre algum fato concreto. Atentando para a estrutura imagética e narrativa percebemos que ela desenvolve uma leitura visual do mundo que só tem sentido como prática jornalística. Sua estrutura concreta é uma unidade discursiva que apreende a realidade fundamentando-se numa microestrutura essencial para o jornalismo: o acontecimento.

Essa vinculação ao acontecimento transmite um caráter de atualidade à charge, permitindo que essa esteja sintonizada com o conteúdo latente do veículo. Quanto à sua natureza, a charge desenvolve-se como um gênero de expressão que só se concretiza pelo aparato da “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIM, 1998). Enquanto a caricatura pode ser utilizada como recurso estético formal ou como um estilo de retrato, ficando circunscrita a poucos observadores, a charge surge e evolui dentro da imprensa, sendo veiculada a um público amplo. Sua existência fora da imprensa seria impossível, já que sua apreensão humorística opinativa da realidade alimenta-se do conteúdo informativo do jornal.

O cartum é o terceiro gênero gráfico de expressão surgido na imprensa. Pode-se considerá-lo como uma “charge não-jornalística”, já esse dois gêneros apresentam a mesma estrutura formal, gráfica e narrativa diferindo-se apenas quanto a sua ancoragem no real. Enquanto o cartum é uma forma gráfica que pode ser reconhecida e decodificada universalmente por indivíduos que compartilhem o mesmo plano de fundo cultural, a charge só pode ser compreendida em sua relação ao acontecimento ao qual se remete.

Assim, apesar de seu uso ostensivo nos jornais e principalmente em revistas, o cartum é uma daquelas manifestações que estão presentes

¹² Atualmente podemos identificar um processo completamente inverso, onde muitas personalidades gostam de ser caricaturizadas e até mesmo consideram esse fato como um indício de sua importância social.

nas páginas das publicações sem que possuam relação com a prática jornalística. É a *gag* visual por excelência, onde o grafismo é inteiramente conduzido em torno da experiência estética e cômica. Por essa razão, o cartum constrói um humor que não possui nenhuma relação com acontecimentos específicos, remetendo-se a temáticas cristalizadas e estruturas narrativas repetitivas. É o cenário onde desfilam os naufragos, exploradores, padres e amantes traídos.

Os quadrinhos são a última forma de expressão pictográfica surgida na imprensa. Seus antecedentes remontam à metade do século XIX, com a “literatura em estampas” do gravador e escritor suíço Rudolph Topffer, mas seu desenvolvimento efetivo como linguagem e mídia inicia-se na virada do século, com as séries *The Yellow Kid*¹³ e *Katzenjammer Kids*¹⁴, publicados respectivamente no *The New York World* e no *The New York Journal*.

Apesar de a tira e a página dominical, assim como o cartum, sempre estarem presentes nos jornais, eles não se constituem como uma prática jornalística. Marcos Nicolau (2007) defende que a tira seria um autêntico gênero jornalístico por estar em sintonia com seu tempo e conseguir fazer alguma crítica social. Segundo Nicolau, a tira “faz humor, trata com ironia, satiriza e provoca reflexões, tanto as trivialidades do dia-a-dia quanto as questões mais sérias do país e do mundo. Sua intenção de entreter traz implícito o questionamento, a denúncia e mesmo a autocrítica” (2007, p.24). Essas características só podem ser percebidas em determinados tipos de tira, bastante praticada no Brasil, onde percebemos um forte engajamento do autor, como no caso limite do Henfil. Contudo, essa função crítica é uma característica marcante da arte e não apenas da prática jornalística. Como ressalta Melo, “por mais que estejam sintonizados com o momento vivido, com fato e personagens da atualidade, seu referencial não é verídico. O cartoon e o comic não possuem limites de tempo e espaço. São criações da livre imaginação do desenhista” (2003, p.168). Contudo, os quadrinhos são uma forma de expressão autônoma e, enquanto tal, podem comportar manifestações de diferentes natureza, inclusive jornalística. Antes de abordar mais profundamente a questão da prática jornalística nos quadrinhos, finalizaremos essa reflexão acerca dos gêneros pictográficos do jornalismo.

O estudo da estrutura da mensagem visual da charge e da caricatura é, conforme já dito, preterido em função das inferências e de

¹³ Criado por Richard F. Outcault em 1895 e publicado no Brasil como “O Menino Amarelo”.

¹⁴ Criado por Rudolph Dirks em 1897 e publicado no Brasil como “Os Sobrinhos do Capitão”.

seu conteúdo latente, de modo que não se atenta para a maneira como essas imagens são “lidas”. A charge e a caricatura são veiculadas em espaços bem delimitados das revistas e jornais, o que de início já determina a leitura que se faz delas. A imagem artística sempre esteve vinculada a um suporte que determina a percepção que se tem delas, é fácil compreender que a visualização de um mural egípcio difere bastante de uma tela numa galeria de arte. “É portanto capital ter consciência de que toda imagem foi produzida para situar-se em um meio, que determina a visão dela” (AUMONT, 1993, p.139).

A compreensão básica da configuração de um jornal ou revista permite que o leitor identifique a charge e a caricatura como formas de expressão que possuem algum vínculo com o jornalismo. Sabe-se de antemão que esses gêneros não são fruto da livre expressão da imaginação do artista. Pelo contrário, elas esquadrinham os fatos da atualidade e as pessoas envolvidas de maneira crítica e, muitas vezes, cômica. Também fica patente que essas formas de expressão valem-se de certas liberdades artísticas e que seu conteúdo deve sempre ser percebido como opinativo, em distinção à objetividade pretendida pela notícia e pela reportagem. Esses gêneros constroem para si um microcosmo dentro da imprensa onde o humor e a sátira podem habitar sem constrangimentos.

Tendo esclarecido e contextualizado a construção, sintaxe e utilização desses gêneros pictográficos, concluímos derivando os seguintes elementos de sua estrutura geral: a moldura, normalmente um simples retângulo que separa a ilustração do texto do jornal, sendo ainda observadas versões mais sofisticadas como um retângulo vazado ou o uso da linha que define o piso da ilustração; a legenda, que dá título ou contextualiza essa imagem e cuja ausência em alguns casos prejudicaria a compreensão dessa imagem; e a forma gráfica propriamente dita. Dentre esses três elementos a legenda é o único que, em alguns casos específicos, pode ser suprimida.

Partindo para as especificidades dos gêneros, destacaríamos da estrutura da caricatura: a personagem, justamente o indivíduo cartunizado; as linhas cinéticas, já que muitas vezes as personagens são representadas desenvolvendo algum tipo de ação; e as muletas, que seriam qualquer objeto, roupa ou cenário que contextualizam a caricatura e permitem que a mesma crie um vínculo com determinada conjuntura marcada temporalmente. A charge também se utiliza dessas convenções semânticas. Destacaríamos ainda os seguintes elementos específicos da charge: o balão, embora muitas charges não utilizem o recurso da fala; as metáforas visuais, cujo domínio muitas vezes define a *gag* veiculada; utilização da micronarrativa e, mais raramente, a narrativa sequencial

entre os quadros, já que há uma tendência da charge moderna em hibridizar-se com os quadrinhos e utilizar seu arcabouço conceitual; a onomatopéia; e o chiste, que na maioria das vezes é o que dá sentido à charge.

A análise aqui empreendida, da linguagem e da estrutura subjacente que ordenam a manifestação desses gêneros pictográficos, explicita a maneira formalizada e consciente com que o artista/jornalista constrói cada objeto específico. Cada imagem, quando bem executada, retrabalha organicamente esses princípios de modo que cada uma delas parece original, realizada a bel prazer do artista. Esses princípios ordenadores são tão padronizados e bem definidos que podem servir como norte para que se empreenda uma análise exaustiva da forma como cada criador produz sua charge ou caricatura e até mesmo se essas atividades configuram-se ou não como uma manifestação jornalística.

1.3 O jornalismo em quadrinhos

As poucas tentativas de se pensar criticamente o jornalismo em quadrinhos parece resvalar numa tendência até mesmo natural para a simples legitimização da mídia como um modelo sério de expressão formal. Para o grande público, a vinculação dos quadrinhos com o humor e a aventura parece imiscuí-lo de certo tom infantil e inofensivo. Embora a publicação de determinados quadrinhos destinados ao público adulto tenha modificado um pouco a imagem dessa mídia, ainda “hoje, a persistência na grande imprensa de variações da frase ‘quadrinhos não são mais coisa de criança’, em artigos simpáticos a respeito de Robert Crumb, Manara ou Art Spiegelman, revela o quanto a ideia oposta ainda reina” (CAMPOS, prefácio de Mangá: Como o Japão reinventou os quadrinhos, GRAVETT, 2006. p.14).

Outra tendência encontrada nos artigos acadêmicos é a tentativa de traçar paralelos entre a reportagem em quadrinhos e o *new journalism*, ou ainda com o jornalismo Gonzo. Tais aferições emergem devido à falta de conhecimento acerca da narrativa dos quadrinhos já que, conforme Cirne (2000), a linguagem dos quadrinhos possui uma semioticidade própria que a aproxima mais da narrativa cinematográfica que da literatura ou da tradição das artes gráficas. Assim, a estrutura formal da reportagem em quadrinhos remete mais a documentários audiovisuais do que ao *new journalism*.

As análises sobre reportagem em quadrinhos e, em menor grau, sobre o jornalismo em quadrinhos como um todo via de regra não ultrapassam o nível do conteúdo, rejeitando o fator primordial que é a reconfiguração de uma prática jornalística sob a luz de uma nova mídia. Como a reportagem em quadrinhos de Sacco emerge a partir de uma tradição quadrinhística consolidada é importante que se perceba como determinadas obras funcionam como marcos na evolução da linguagem e da aceitação social dos quadrinhos como mídia. A compreensão do desenvolvimento da linguagem dos quadrinhos possibilita uma aproximação mais direta com o jornalismo em quadrinhos ao mesmo tempo em que oferece ferramentas para a análise do objeto.

Segundo a definição de Scott McCloud¹⁵, as HQ's são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador” (2005,

¹⁵ Esse quadrinhista e teórico norte-americano utiliza-se do artifício de construir seus livros teóricos no formato de quadrinhos justamente para demonstrar o potencial expressivo do meio. Portanto, todas as referências que fizermos a esse autor estarão necessariamente incompletas sem a presença do quadrinho propriamente dito.

p.09). Essa definição abrangente permite que McCloud lance uma nova luz sobre os quadrinhos e, assim como o pesquisador brasileiro Álvaro de Moya, busque antecedentes dos quadrinhos em tradições pictográficas arcaicas. Segundo McCloud, a pintura tradicional egípcia¹⁶ é a primeira forma pictográfica onde se pode perceber a tentativa de construir uma sequência ordenada de imagens com uma intencionalidade clara. Alguns murais de 1600 a.C. apresentam modelos esquemáticos onde se pode ler, quadro a quadro, a representação esquemática de atividades comuns como a colheita do trigo ou a pesca com redes, além de descreverem as batalhas travadas pelos governantes e ilustrarem seu modelo teológico.

Avançando um pouco poderíamos citar os murais assírios, a pintura grega, a Coluna de Trajano, manuscritos em imagens pré-colombianos, os arabescos japoneses, as tapeçarias inglesas e os vitrais medievais. Em todas essas manifestações podemos perceber a tentativa de construir uma narrativa esquemática por meio de imagens. A análise de suas configurações formais só demonstra que a ideia básica por trás dos quadrinhos não é recente e acompanha a evolução da arte da humanidade. Contudo, é importante destacar que essas manifestações diferem totalmente dos quadrinhos modernos pelo papel desempenhado socialmente e por não construírem uma narrativa sequencial entre os quadros, tentando antes formarem um modelo esquemático de representação imagética. Os quadrinhos só constituem-se enquanto mídia quando vinculados aos processos massivos de impressão. Como destaca McCloud, “há um elemento que é tão marcante na história dos quadrinhos quanto na história da palavra escrita. A invenção da imprensa” (2005, p.15).

Bebendo da tradição dos ilustradores ingleses como William Hogarth (1697-1764) e do expediente técnico da caricaturização desenvolvido ainda durante o renascimento, o artista suíço Rudolph Töpffer criou o que foi denominado na época como “literatura em estampas”.

De muitas maneiras, o pai dos quadrinhos modernos é Rudolph Töpffer, cujas histórias com imagens satíricas, iniciadas em meados do século XIX, empregavam caricaturas e requadros – além de apresentar a primeira combinação interdependente de palavras e figuras da Europa (McCLOUD: 2005, p.17).

¹⁶ Os hieróglifos não constroem uma narrativa visual por se distanciarem das construções pictográficas e se aproximarem mais das letras do alfabeto.

Outros artistas gráficos como o alemão Wilhelm Busch e o piemontês radicado no Brasil Angelo Agostini também são considerados como precursores das HQ's. Em suas obras podemos perceber os primeiros elementos do arcabouço estrutural dos quadrinhos: os requadros, as legendas e os recordatórios.

Contudo, é dentro do jornal impresso que os quadrinhos desenvolvem suas possibilidades de linguagem e se constituem como um fenômeno massivo, conforme esclarecido no tópico anterior. Nas primeiras décadas do século XX os quadrinhos consolidam sua linguagem e o público se habitua ao que o Umberto Eco define como as convenções semânticas das HQ's. Destacamos como elementos constituintes da sintaxe dos quadrinhos: o balão, a onomatopéia, o recordatório, o requadro, as linhas cinéticas e as metáforas visuais. Com pequenas variações estilísticas esses elementos se mantêm presentes na configuração dos quadrinhos até a atualidade. Em termos da linguagem específica dos quadrinhos, ocorre uma intensa sofisticação da narrativa sequencial entre os quadros (no espaço conhecido como “sarjeta”), de modo que alguns quadrinhos conseguem transmitir sua mensagem sem utilizar palavras, valendo-se apenas da continuidade entre as imagens (como em uma sequência cinematográfica) e com o acordo tácito de leitura já estabelecido com o leitor.

O surgimento do *comic book*¹⁷ é outro fator marcante para o desenvolvimento das HQ's. Segundo o estudioso da cultura pop Gerald Jones, o termo *comic book* já era utilizado por um editor em 1917 para designar as revistas que publicavam em sequência as tiras que saíam nos jornais, mas apenas em 1933 o produto tomou a aparência atual, com material inédito e personagem única. Com a migração dos quadrinhos dos jornais para essas revistas em quadrinhos propriamente ditas, as histórias ganham proporções maiores que nas tiras ou páginas dominicais de maneira que as potencialidades narrativas dos quadrinhos podiam ser exploradas de maneira mais incisiva. Sendo publicadas de maneira autônoma, as HQ's ganham, enquanto objeto, um fim que se limita em si, ou seja, ganham o *corpus* autônomo de produto e são vendidos não como um atrativo a mais dentro dos jornais e sim como um produto cultural de entretenimento.

Essas primeiras revistas em quadrinhos estão intimamente vinculadas com a chamada indústria de produtos culturais de massa, sofrendo um processo de “adequação do gosto e da linguagem às

¹⁷ Equivalente ao nosso Gibi.

capacidades receptivas da média” (ECO, 2004, p.12). A despeito do cinema de consumo de Hollywood, os quadrinhos veiculam principalmente histórias infantis, de aventuras, de fantasia, de ficção científica e de culto ao herói. A indústria de quadrinhos norte-americana, européia e japonesa (as três maiores e mais influentes) sempre estiveram vinculadas a essas tendências e, mesmo que alguns produtos apresentem um alto nível de qualidade, quase sempre estão desvinculados da realidade social e política. Há, contudo, determinadas unidades autônomas de discurso que, ao mesmo tempo em que exploram ao máximo o potencial expressivo da mídia, vinculam-se a uma tradição narrativa mais realista. A compreensão dessas unidades de discurso e enunciados é essencial para que se perceba a maneira como a reportagem em quadrinhos de Sacco consegue vir à tona e, principalmente, como a mídia quadrinhos pôde superar os preconceitos socialmente impostos e constituir-se como uma forma de expressão séria.

A reportagem em quadrinhos de Joe Sacco baseia-se na tradição do quadrinho de não-ficção, com notável influência do *underground* norte-americano. Dentro dessa perspectiva, podemos inferir cronologicamente os seguintes marcos na evolução da linguagem e na aceitação social da mídia quadrinhos: os quadrinhos autobiográficos de Robert Crumb, publicados a partir de 1968; **Um contrato com Deus**, de Will Eisner, publicado em 1978; **Maus**, de Art Spiegelman, publicado em capítulos entre 1980 e 1991; **American Splendor**, de Harvey Pekar; e a tradição do quadrinho “*pós-underground*” das décadas de 1980 e 1990. Para que se possa demonstrar como cada uma dessas obras expande as possibilidades formais dos quadrinhos e modificam a percepção do meio intelectual e do grande público, é preciso que se contextualize o estado em que se encontrava a indústria dos quadrinhos nos anos anteriores à publicação dos quadrinhos de Crumb.

Nos Estados Unidos, as limitações de temática e forma impostas pelo Código de Ética dos Quadrinhos (*Comic Code*, implantado em 1954) atrasaram o desenvolvimento formal de um quadrinho destinado a adultos em várias décadas. Implantado durante a paranóia do “Comitê de Atividades Anti-Americanas”, promovido pelo senador Joseph McCarthy, entre 1948 e 1956, o código de autocensura interno foi a única maneira que as editoras encontraram de manter as publicações já que a mídia sensacionalista acusava os quadrinhos de serem responsáveis pela “degeneração moral da América e delinquência juvenil”. O código interno criava restrições como a proibição de termos como horror e terror e ainda aconselhava que “temas românticos não devem ser tratados de forma a estimular as emoções mais baixas e infames”. Antes de ir para as

banca os quadrinhos eram analisados e, caso seguissem todas as indicações do código, ganhavam um selo de aprovação.

O psiquiatra Frederic Werthan, foi um dos primeiros críticos a tentar associar a leitura de quadrinhos ao crime. Pacifista convicto, Werthan conduzia um projeto de assistência gratuita a crianças em ambientes violentos. Percebendo que a grande maioria dos jovens infratores de que tratava eram leitores de gibis, ele tentou, sem bases científicas, vincular os quadrinhos à violência.

A delinquência juvenil era um problema que preocupava o país tanto quanto o crime organizado e livro de Werthan, *A Sedução do Inocente* (*Seduction of the Innocent*, publicado em 1954), no qual ele mostrava suas teorias sobre os efeitos terríveis que os gibis causavam nas crianças, fez tanto sucesso que o autor foi nomeado conselheiro psiquiátrico da *Subcomissão Judiciária da Comissão Parlamentar sobre Delinquência Juvenil*. O livro tinha um conteúdo marcadamente alarmista e fez com que pais e professores ficassem assustados com os supostos efeitos nocivos dos gibis. Em muitas cidades houve queima pública de pilhas enormes de gibis, quase sempre em frente às igrejas. Segundo Jones,

Os capítulos tinham títulos como “Eu Quero Ser um Maníaco Sexual”, “Os Aliados do Demônio”, e “Homicídio em Casa”. *Seduction of the Innocent* é cheio de exageros e casualidades forçadas – o livro cita o caso de uma menina de 10 anos de idade que rodava pelo cais à noite vendendo sexo, e diz que os culpados eram os quadrinhos de crime –, mas o que faltava em termos de ciência e raciocínio era mais que compensado pela simples feiúra dos exemplos escolhidos (JONES, 2006, p.332).

Em 1956 o número total de vendas de quadrinhos havia encolhido à metade do que fora cinco anos antes. As restrições impostas pelo Código de Ética praticamente eliminaram as revistas de terror, crimes reais ou revistas românticas para moças, limitando o mercado a quadrinhos infantis como **Archie** e **Gasparzinho**, e aos super-heróis. O mercado de quadrinhos continuou estagnado por mais de uma década até que em 1968 é publicada a revista *Zap Comix*, de Robert Crumb.

Crumb produziu sozinho a primeira edição da *Zap Comix* para, logo após a imprensa, vendê-la na esquina da Rua Haight com a Ashbury, no coração da cena *hippie* de San Francisco. A revista criou um estilo de

quadrinhos que atendia às demandas da juventude contracultural dos anos 1960 e veiculava tudo o que o *Código de Ética dos Quadrinhos* proibia: consumo de drogas ilegais, delinquência juvenil, liberação sexual, pornografia, violência explícita e desobediência à lei & ordem. O enfeito catalizador dos quadrinhos de Crumb fez com que os artistas Gilbert Shelton, S. Clay Wilson, Rick Griffin, Robert Williams, Manuel Spain e Victor Moscoso se incorporassem à *Zap* nas edições seguintes. Cada um desses quadrinhistas era representante de uma das tendências da contracultura, como o surfe e as gangues de motocicletas.

Se a mudança temática do chamado *Comix*¹⁸ é óbvia, em termos de forma e narrativa a mudança também é intensa. O quadrinho *underground* privilegia principalmente o preto sobre branco, devido principalmente à impressão em *off-set*, e comporta um amplo espectro de estilos de representação pictográfica diferentes. Se no quadrinho tradicional a representação pictográfica tende a não diferir muito de um artista para o outro (já que todos seguem um estilo mais ou menos acadêmico de representação), no *Comix* o estilo é um fator essencial para a identidade do produto. Seus artistas investem em deformações intensas da figura humana e num estilo “sujo” que se opõe à estética *clean* dos quadrinhos de consumo. Em termos narrativos acontece um deslocamento intenso, ao invés de destacar a ação estampada no quadro e construir uma estrutura narrativa baseada no estilo folhetim, há uma abordagem mais realista e experimental da narrativa. Pela primeira vez os quadrinhos veiculam histórias que, embora extremamente vinculadas ao humor, à sátira e à crítica social, baseiam-se mais na realidade que em fantasias criadas especificamente para o consumo.

Crumb é ainda responsável pela criação dos quadrinhos autobiográficos. Em muitas de suas histórias o protagonista é o próprio autor que avalia ora suas recordações, ora suas obsessões sexuais. Os quadrinhos autobiográficos de Crumb possuem uma estrutura centrada em eventos marcantes da vida do autor, como sua inserção no cenário da contracultura e suas experiências com LSD, e fundamentam-se basicamente no humor ácido e na autocrítica depreciativa. Contudo, os quadrinhos de Crumb sempre estiveram muito vinculados ao humor e ao exagero para tentar desenvolver uma narrativa autobiográfica realista. Nas palavras do próprio autor,

¹⁸ O termo *Comix* seria a deformação do termo *Comics*, que designa o quadrinho de consumo norte-americano, isso é, *x-rated comics*.

Quadrinhos dão sua versão bem particular da realidade. Há muitas abordagens diferentes pra eles, mas não é o mesmo que literatura. Quadrinhos são diferentes, e quando um cartunista tenta “elear” o gênero, por assim dizer, corre o risco de se tornar pretensioso. Quadrinhos sempre exploram a sensação e o choque, desde as edições baratas sobre o martírio dos santos ou cenas de batalhas no século XVI. As imagens têm que ser fortes. Dá pra ser bem pessoal em quadrinhos, mas imbuir sutileza literária séria neles me parece absurdo. Há algo toco e proletário nos quadrinhos. Se você se afastar demais disso, bem, pode parecer bobo (CRUMB, 2005, p.123).

Se, em termos de evolução da linguagem das HQ’s, o *Comix* foi positivo, no quesito respeitabilidade seu efeito foi exatamente oposto. Se os quadrinhos eram (e em alguns casos ainda são) mal-vistos por educadores, pais e representantes religiosos, após o movimento *underground* a situação se agravou. Muitos distribuidores foram presos e processados apenas por possuírem exemplares da revista *Zap*, já que a revista era acusada de “deformar irremediavelmente a moral de quem entrasse em contato com ela”. Em 1978, o quadrinhista veterano Will Eisner cria um formato de quadrinhos que tem justamente o intuito de dar credibilidade à mídia quadrinhos: o *graphic novel* (romance gráfico).

Eisner já era um autor consolidado na indústria de quadrinhos, onde trabalhava desde os anos 1930 criando personagens de grande sucesso como **Sheena – a Rainha das Selvas** e **The Spirit**, quando, diretamente influenciado pela tradição literária, cria o *graphic novel*. A inovação por trás desse novo formato é a tentativa de transportar os gêneros tradicionais da literatura adaptando sua estrutura narrativa para os quadrinhos (coisa que quadrinhistas como Crumb julgavam impossível). O certo é que Eisner, com sua longa experiência como quadrinhista e teórico dos quadrinhos, desenvolve um estilo de narrativa sequencial em um nível de sofisticação nunca visto. A maneira como o autor utiliza o momento pregnante da trama permite que ações complexas se apresentem ao leitor da maneira mais simples e econômica possível. Além disso, o autor introduz nas HQ’s um estilo narrativo em que cria microestruturas que se esgotam em si mesmas (em oposição clara à narrativa dilatada dos quadrinhos em série). Apesar de muitas vezes resvalar num melodrama, os quadrinhos de Eisner abandonam as aventura mirabolantes para tratar de problemas existenciais de pessoas comuns.

Quanto à questão do potencial literário de sua obra, é irrelevante questionar se Eisner levou a cabo seu intento. A questão principal é que o autor introduziu nos quadrinhos a possibilidade de tratar assuntos “sérios”, conseguindo respeitabilidade por tratar temas de cunho social e construir narrativas edificantes. Conforme esclarece Eisner no prefácio à edição brasileira de **Um Contrato com Deus**

A primeira parte desse livro, examina o tema da relação do homem com seu Deus. Essa inquietação básica do ser humano origina-se a partir da preocupação primordial com a sobrevivência. Desde cedo nos ensinam que Deus vai nos punir ou nos recompensar, dependendo do nosso comportamento, de acordo com um pacto. O clero providencia os termos, os decretos e as condições, e nossos pais executam esse contrato (EISNER, 2007, p.10).

Após a publicação desse *graphic novel* pioneiro, muitos autores influenciados por Eisner utilizaram os quadrinhos para tratar de assuntos complexos. O exemplo mais contundente é **Maus**, de Art Spiegelman, publicada em capítulos na *Raw*, revista de quadrinhos e artes visuais de vanguarda, e posteriormente publicada em formato de livro. Nessa obra, Spiegelman utiliza-se de uma alegoria com animais (os judeus são ratos, os alemães são gatos, os poloneses são porcos e os americanos são cães) para contar a história de seu pai, o judeu Vladek, durante o Holocausto. Tratando de um tema intenso com bastante sensibilidade, Spiegelman conseguiu alçar os quadrinhos a um nível de aceitação social nunca alcançado. **Maus** provou definitivamente que os quadrinhos são uma mídia madura e capaz de expressar-se de maneira complexa.

Além de abrir caminho para a reportagem em quadrinhos de Joe Sacco, a obra de Spiegelman tem grande influência na estrutura narrativa adotada por Sacco. **Maus** inaugura um estilo frio e documental de construir os quadrinhos. Como destaca McCloud, “a obra experimental de Art Spiegelman, nos anos 70 e 80, deixou a todos boquiabertos com o estilo ‘relatório’ de sua obra biográfica ‘Maus’ (2005, p.181)”. Spiegelman também influenciou Sacco com sua forma de introduzir-se como personagem na narrativa. Em **Maus** vemos Art Spiegelman indo até a casa de seu pai e conduzindo a entrevista que, logo em seguida se materializa na quadrinização das experiências vivenciadas por seu pai. Sacco também se introduz na reportagem que executa e usa do mesmo expediente ao quadrinizar os relatos feitos pelos entrevistados.

Os quadrinhos autobiográficos desenvolvidos por Harvey Pekar na revista **American Splendor** são a última influência no estilo de narrativa desenvolvido na reportagem em quadrinhos. Suas histórias se fundamentam completamente nas experiências banais do cotidiano. Para Pekar qualquer evento pode se transformar numa história interessante: uma conversa no trabalho, uma visita ao mercado ou sua compulsão por comprar vinhos antigos. A construção narrativa desses quadrinhos possui um estilo quase que documental, tentando reproduzir em um estilo naturalista a realidade. O realismo dessa narrativa influenciou diversos autores do chamado “quadrinho pós-*underground*”, como Chester Brown, Adrian Tomine, Peter Bagge, Daniel Clowes, Alex Robinson e o próprio Sacco. Segundo atestam os pesquisadores brasileiros Carlos Patati e Flávio Braga, esses quadrinhistas

Abdicam de qualquer tom grandiloquente, duvidam do caráter de todo mundo e de seu próprio, numa atitude inevitavelmente contracultural. Conseguem muito maior intimidade e compromisso com o leitor que muitos de seus antecessores mais espetaculosos, em função da maturidade de seus textos e a concisão de seus traços” (PATATI; BRAGA, 2006, p. 176)

Essa aproximação realista do cotidiano subverte a estrutura tradicional da narrativa dos quadrinhos (conflito – clímax) construindo microeventos que se aproximam da percepção natural que se tem do cotidiano. Essa tendência está presente no jornalismo em quadrinhos já que quando o artista tenta apreender a unidade básica do acontecimento tende a fazê-lo de uma maneira que se aproxima mais do relato que da estrutura da narração tradicional.

Considerando agora o trabalho de Sacco em termos puramente visuais, podemos constatar que sua construção pictográfica se apropria de diversos estilos de quadrinhos. Conforme podemos perceber pela ilustração abaixo (Figura 5), os quadrinhos de Sacco são formados unicamente por um padrão de linhas de contornos e hachuras que conseguem criar o vínculo com a realidade visível graças ao processo de funcionamento da percepção visual, já descrito anteriormente.

No caso dos quadrinhos de Sacco, a linha ainda desempenha a função de hachura¹⁹, transmitindo maior concretude à imagem. Enquanto alguns quadrinhos se utilizam de um grafismo mais leve, na reportagem em quadrinhos tenta-se reproduzir a concretude da imagem fotográfica. Segundo Cirne, alguns quadrinhistas utilizam um padrão gráfico mais simples e funcional, como é o caso do italiano Guido Crepax e Milo Manara, inaugurando o que Cirne define como “estética da voluptuosidade” que é própria dos quadrinhos. Sacco, por sua vez, desenvolve um grafismo pesado mais próximo da representação propiciada pela fotografia. Enquanto outros quadrinhos utilizam uma estilização mais intensa e elegante que os vincula mais ao imaginário e à criação artística independente, Sacco fundamenta seu grafismo em uma “estética do concreto” que o aproxima do modelo representacional do audiovisual e do fotojornalismo.



Figura 5 – **Palestina**, de Joe Sacco

¹⁹ Segundo Arnheim, a linha se apresenta de “três modos basicamente diferentes: como linha objeto, linha hachurada e linha de contorno” (2000, p.210).

Analisando mais profundamente o grafismo da reportagem em quadrinhos, podemos perceber que para criar um vínculo com a realidade visual Sacco faz uma escolha interessante: combina o estilo de representação pictográfica do *underground* norte-americano com a estrutura do quadrinho franco-belga, estilo surgindo na Europa, e bastante difundido na França, Espanha e Suíça, que se baseia na estrutura da linha clara e no estilo atômico. Sacco apropria-se da estética do quadrinho *underground* que privilegia principalmente o preto sobre branco e comporta um amplo espectro de estilos de representação pictográfica diferentes. Sacco desenvolve um estilo próprio de cartunização das personagens que as permite insinuarem as emoções ao invés de exibi-las de maneira realista, já que a percepção visual, conforme citado anteriormente, dota-nos da capacidade de identificar facilmente um rosto, por mais que este se apresente num padrão simplificado.

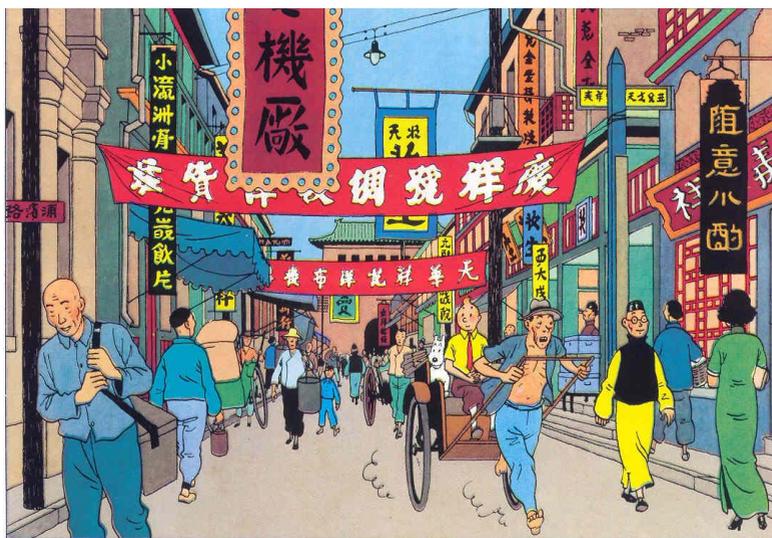


Figura 6 – **Tintin e a Lótus Azul**, de Hergé

Utilizando-se do estilo pictográfico do *Comix*, Sacco apropria-se da estrutura do quadrinho franco-belga como uma estratégia para construir um grafismo semelhante ao audiovisual e à fotografia para transmitir a impressão da realidade dos ambientes. A tradição do quadrinho franco-belga é iniciada com a publicação de **Tintin**, criado por Hergé em 1929. Nesse quadrinho pioneiro, o autor desenvolve uma

estrutura gráfica que alia personagens cartunizados com ambientes realistas e detalhados, conforme a figura acima retirada do álbum **Tintin e a Lótus Azul** (Figura 6). As razões dessa opção gráfica são diversas, segundo McCloud,

Todo criador sabe que um indicador infalível de envolvimento de público é o grau de identificação com os personagens da história. E, já que a identificação do espectador é uma das especialidades dos cartum, este tem penetrado com facilidade na cultura popular do mundo. Por outro lado, como ninguém espera que as pessoas se identifiquem com paredes ou paisagens, os cenários tendem a ser mais realistas. Em alguns quadrinhos, essa separação é bem mais pronunciada. O estilo Tintin de linhas simples combina personagens muito icônicos com os cenários extremamente realistas (2005, p.42).

Sacco utiliza-se desse expediente gráfico como uma estratégia para transmitir a veracidade necessária a uma prática que se pretende jornalística, criando um vínculo intenso com a realidade visual a que os leitores estão habituados. Ao mesmo tempo, consegue transmitir as emoções das personagens quando das entrevistas e das reconstituições. Observando os primeiros quadrinhos produzidos pelo autor, percebemos que essa estrutura só emerge quando se inicia a empreitada da reportagem em quadrinhos, o que reitera a ideia de uma adequação de imagem para o desenvolvimento da reportagem em quadrinhos.

CAPÍTULO II – A NARRATIVA

2.1 Linguagem, realismo e a narrativa naturalista dos quadrinhos

Dentre os gêneros do jornalismo em quadrinhos, a reportagem se impõe como uma forma de expressão mais vinculada ao desenvolvimento de uma narrativa tradicional, baseada na linearidade e na cronologia. Enquanto as colunas e resenhas, por exemplo, constituem-se como um espaço privilegiado para o desenvolvimento de um modelo de experimentação baseado nas tendências da vanguarda dos quadrinhos, a narrativa conforme desenvolvida na reportagem de Joe Sacco aproxima-se das convenções semânticas de um quadrinho de aporte mais realista. Desde a publicação de **Palestina**, pode-se perceber a tentativa de criar uma narrativa que, além de parecer crível e verossímil, também oculte os mecanismos que denunciam o caráter artificial da criação artística. As resenhas e colunas, por outro lado, assumem-se como um objeto metalinguístico, enfatizando os efeitos de linguagem com uma estrutura narrativa fragmentada, não linear e rica em metáforas visuais. Em se tratando de uma manifestação que almeja a credibilidade, assim como a reportagem em quadrinhos, o problema da existência de graus de realismo na mídia quadrinhos assume uma grande importância.

O realismo nos quadrinhos é mais facilmente associado aos seus aspectos visuais, já que estes sempre possuem predominância sobre o texto e narrativa. Além disso, o conhecimento acerca da aparência imediata da realidade visual permite que se perceba facilmente o grau de realismo de uma imagem. Esse papel preponderante desenvolvido pela imagem pode criar a falsa ilusão de que, no que se refere ao estatuto de credibilidade jornalística da reportagem desenvolvida por Sacco, a narrativa seria bem menos problemática que a questão imagética. Seguindo esse raciocínio, a imagem pictográfica teria dificuldade em constituir-se como registro eficiente da realidade visual enquanto que a narrativa dos quadrinhos conseguiria emular a estrutura de uma grande reportagem sem maiores dificuldades. Contudo, numa análise mais detida das características inerentes à mídia quadrinhos, percebe-se que a divisão entre a imagem e a narrativa é artificial. As HQ's são uma forma de expressão baseada na profunda interação entre a imagem e a narrativa, de modo que, embora possamos separar as duas categorias para fins de análise, a impressão de realismo nunca pode limitar-se aos aspectos pictográficos. Essa impressão de realismo nos quadrinhos decorre, além de suas características visuais, da própria percepção social do objeto e o

do estilo da narrativa. Assim como efetuamos uma análise da capacidade da imagem pictográfica em construir representações eficientes da realidade visual, agora tentaremos demonstrar como a narrativa naturalista dos quadrinhos e a percepção social do objeto influem sobre a impressão de realismo.

A relação entre o grau de realismo que um quadrinho comporta e a percepção social desse objeto pode, à primeira vista, parecer obscura. Contudo, utilizamos o termo percepção social para designar os fatores de influência que ultrapassam o campo da forma e do conteúdo. Essa percepção social corresponderia a um *a priori*, formado por uma série de expectativas que o leitor produz a partir de seu conhecimento prévio da obra e de um conjunto de enunciados dispersos, como a orelha do quadrinho, uma crítica de jornal, um comentário feito por um amigo. Essa influência que os discursos, institucionalizados ou não, podem ter sobre a percepção de uma manifestação jornalística encontra um paralelo no documentário audiovisual. Nichols, quando tenta definir o que diferencia o documentário do filme de ficção, esclarece

Pode parecer circular, mas uma maneira de definir documentário é dizer que “os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que o produzem”. Se Jonh Grierson chama *Correio noturno* de documentário ou se o *Discovery Channel* chama um programa de documentário, então esses filmes já chegam rotulados como documentários, antes que qualquer iniciativa do crítico ou do espectador. (NICHOLS, 2005, p.49).

É certo que o simples fato de Sacco se propor a produzir jornalismo em quadrinhos já cria no leitor uma série de expectativas quanto ao realismo e à credibilidade dessa narrativa (conforme esclareceremos adiante), mas no que se refere à percepção social das HQ's em geral, podemos inferir dois fatores que influenciam a percepção da obra: a temática e o acordo tácito firmado com o leitor.

A temática possui uma influência imediata sobre o grau de realismo que uma HQ pode comportar, independente de o estilo da arte ser acadêmico, estilizado ou cartunizado. Um quadrinho de ficção científica ou que possua uma temática fantasiosa sempre transmitirá menos impressão de realidade que um quadrinho que trate de temas do cotidiano, já que a proximidade com a experiência do leitor necessariamente permite que ele compreenda esta narrativa como algo

verossimilhante. Esse fenômeno pode ser comprovado se compararmos, a título de exemplo, o trabalho dos quadrinhistas Alex Ross e Guy Delisle.

Quando a minissérie **Reino do amanhã** foi publicada em 1996, as aquarelas utilizadas pelo ilustrador Alex Ross chamavam atenção por seu estilo extremamente realista, conforme a ilustração abaixo (Figura 7). O trabalho de Ross baseia-se fortemente na reprodução fiel de referências fotográficas, eliminando qualquer distorção estilística que impeça a construção de um modelo dialógico com a realidade visual imediata. Esse estilo foi definido pela crítica especializada como “realismo fotográfico”, denotando o caráter de credibilidade que essa imagem adquire. Contudo, a temática fantástica desse quadrinho elimina qualquer verossimilhança a que ele pudesse almejar. Mesmo utilizando-se de uma imagem que possui uma forte correspondência com a aparência das coisas, os trabalhos de Ross estampam em cada quadro uma ação que não corresponde ao funcionamento habitual da realidade física. Obviamente o gênero de super-heróis, com seu imenso rol de homens voadores e indestrutíveis, se baseia numa série de convenções que não podem ser aceitas como realistas ou críveis, de modo que o conhecimento básico sobre a mecânica determina o modo como percebemos uma ação nos quadrinhos.



Figura 7 – Liga da Justiça, de Alex Ross

Considerando o grau de realismo de imagem pictográfica, o trabalho desenvolvido pelo canadense Guy Delisle encontra-se na extremidade do espectro aposta ao trabalho de Ross. Como podemos perceber no quadrinho abaixo (Figura 8), o estilo de Delisle é bastante simples, decalcado de uma estética de desenho animado. A estilização das formas da figura humana e a simplificação do ambiente diferem bastante da estética fotográfica desenvolvida por Ross, de modo que essa utilização de um padrão simples de linhas para representar os contornos visíveis das formas físicas aproxima o quadrinho de Delisle da imaterialidade esquemática de um desenho produzido por crianças.



Figura 8 – Crônicas Birmanesas, de Guy Delisle

O caráter não-realístico dessa imagem é compensado com uma narrativa calcada em experiências do cotidiano onde as ações, além de se aproximarem de uma estética naturalista, baseiam-se numa representação não espetacularizada da vida comum. Analisando as três principais obras de Delisle, **Shenzhen**, **Crônicas Birmanesas** e **Pyongyang**, percebemos que, a despeito do caráter simplificado de seu estilo de representação gráfica, esses quadrinhos conseguem atingir um elevado grau de realismo. Isso se deve principalmente à sua temática semelhante a um diário de viagem, que se concentra em experiências ocorridas durante sua estada em países asiáticos. A estrutura narrativa baseada em pequenas histórias, muitas vezes banais, transmitem a impressão de realismo por constituírem um fluxo contínuo de vivência que não se dobra às conveniências de uma trama de desenvolvimento convencional. Esses eventos, como um passeio pelo shopping ou a tentativa de comprar tinta nanquim de qualidade, correspondem mais à expectativa de evento verossímil que um super-herói atravessando uma parede de concreto, não importa o estilo em que sejam representados.

Além de influenciar a impressão de realismo que um quadrinho pode transmitir, a temática também se relaciona com o acordo tácito de leitura construído entre o autor e o leitor. Ainda utilizando os autores do exemplo anterior, podemos inferir que quando alguém compra ou se dispõe a ler um quadrinho de super-heróis uma série de expectativas são acionadas. O hipotético leitor espera a presença de seu herói favorito envolvido em atividades relacionadas à utilização de poderes e os dilemas morais decorrentes disso. Esse pacto de leitura possibilita que determinados eventos considerados absurdos sejam aceitos como críveis dentro de uma determinada realidade/estrutura ficcional. Contudo, sabe-se que não existe uma correspondência entre essa narrativa e a realidade do cotidiano.

No caso dos quadrinhos de Delisle, um pacto diferente é firmado. Sabe-se de antemão que esses quadrinhos aproximam-se a uma estética dos quadrinhos alternativos²⁰ que tradicionalmente se vincula à autobiografia e experiências do cotidiano. Quando no início desses quadrinhos é mostrada a proposta de uma narrativa baseada na estrutura

²⁰ O “quadrinho alternativo” difere do já citado “quadrinho *underground*” por englobar a totalidade das manifestações que se distanciam do *mainstream* (que no caso específico estadunidense seriam os quadrinhos de culto ao herói), seja em termos de produção, distribuição, estilo ou temática. Embora o termo *underground* e ainda seja utilizado indiscriminadamente por alguns autores, ele se encontra mais vinculado ao contexto da contracultura dos anos 60, principalmente aos autores que surgiram em torno da revista **Zap Comics**, como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Vitor Moscoso, Rick Griffin e Manuel Spain.

de um diário de viagens, tem-se a impressão de o caráter quase que irrelevante dos eventos mostrados só adquirem sentido por corresponderem a experiências vividas pelo autor/personagem. A impressão de realismo que esse quadrinho transmite decorre em grande medida da dependência que essa narrativa possui do acordo de leitura que determina que os eventos expostos baseiam-se, em maior ou menor grau, na realidade.

No que se refere especificamente ao grau de realismo encontrado na reportagem em quadrinhos de Sacco, o binômio “temática - acordo de leitura” adquire uma conotação bastante particular. Quando se estabelece o jornalismo como temática dos quadrinhos de Sacco espera-se que os eventos mostrados, além de críveis e verossimilhantes, também possuam algum interesse jornalístico. Enquanto uma obra de ficção autobiográfica, de Crumb, por exemplo, pode versar sobre acontecimentos irrelevantes do dia-a-dia, espera-se que uma reportagem oriente-se a partir de critérios como relevância e interesse do tema. Embora não seja formulado pelo leitor comum nesses termos, isso equivale ao que tem sido chamado por diversos autores como critérios de noticiabilidade.

O pacto de leitura firmado pela reportagem em quadrinhos também é bastante peculiar. Se em uma HQ de não-ficção espera-se algum nível de equivalência entre os eventos mostrados e a realidade, numa reportagem em quadrinhos são acionadas expectativas que determinam que essa equivalência representação-mundo deve ser tão precisa quanto possível. Pela questão ética inerente à prática jornalística, espera-se que a narrativa apresentada tenha uma ancoragem precisa no real, do que decorreria a maior parte da credibilidade alcançada por essa reportagem. Em termos da constituição de uma narrativa realista, essa vinculação com a prática jornalística proporciona a impressão de que os eventos representados correspondem, até onde é possível, à sua contrapartida no real. Segundo Nichols, essas expectativas criadas quando da definição de uma narrativa jornalística, também são acionadas no documentário

Supomos que os segmentos [do documentário] se referem a pessoas e acontecimentos reais, que os padrões de objetividade jornalística são observados, que podemos contar com o fato de que cada história será divertida e informativa, e que quaisquer alegações serão sustentadas por uma exposição verossímil de provas (NICHOLS, 2005, p.49).

Considerando o grau de realismo que decorre da temática e do pacto de leitura, fica claro que os fatores que ultrapassam o domínio da forma e do conteúdo, embora importantes, não conseguiriam sozinhos determinar esse nível de realismo. Se, num exemplo puramente hipotético, uma HQ jornalística utilizasse uma narrativa fragmentada e experimental, ou uma configuração gráfica que remetesse a uma estética cubista, a impressão de realismo determinada pela percepção social do objeto seria diluída ou exterminada. Em termos formais, um quadrinho que se pretende jornalístico deve seguir (e segue) as diretrizes de uma obra que utiliza o realismo como uma questão ideológica e como um procedimento. A imagem pictográfica deve denotar algum grau de realismo, conforme demonstrado no capítulo anterior, e a narrativa também deve seguir diretrizes naturalistas.

A questão inerente ao grau de realismo da imagem pictográfica já foi suficientemente discutida, mas a instituição de uma narrativa naturalista nos quadrinhos é um ponto que merece ser devidamente esclarecido. Utilizamos a noção de naturalismo de maneira similar a sua apropriação no interior da teoria cinematográfica já que, segundo as proposições de Cirne (2000, p.131), a aproximação inerente entre o cinema e os quadrinhos possibilita que se adaptem as teorias mais consolidadas deste primeiro para esses últimos. Dentro da teoria cinematográfica, Ismail Xavier esclarece que

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprios a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. (XAVIER, 2008, p.41).

É certo que o dispositivo do cinema e a supracitada capacidade de reprodução fiel da imagem e do som possibilitam a constituição de um nível de realismo e independência dessa imagem, o chamado “efeito-janela” (XAVIER, *idem*, p. 09), que os quadrinhos não podem alcançar.

Contudo, a evolução da linguagem dos quadrinhos possibilita a emulação de uma narrativa que se aproxime desse naturalismo encontrado no discurso cinematográfico.

Embora a narrativa nos quadrinhos muitas vezes pareça óbvia e intuitiva, como se a simples concatenação de duas imagens diversas constituísse uma relação entre as mesmas, a definição de uma linguagem própria e a sofisticação de sua narrativa decorrem do trabalho acumulado de diversos criadores. Os primeiros quadrinhos modernos, surgidos na primeira metade do século XIX, desenvolviam uma estrutura narrativa que, na maioria dos casos, se esgotava ao cabo de algumas vinhetas. A então chamada “literatura em estampas”, desenvolvida pelo artista/escritor Töpffer²¹, possuía como característica distintiva a construção de uma historieta que, embora pudesse se estender por algumas páginas, baseava-se numa microestrutura de pequenas *gags* visuais ou situações cômicas independentes. Assim, embora a história possuísse um sentido de totalidade, também poderia ser fruída em unidades menores. Esse modelo narrativo desenvolvido por Töpffer posteriormente origina duas manifestações que desenvolvem as potencialidades latentes de expressão da recém-surgida mídia dos quadrinhos: a tira cômica e a tira serializada (ou de aventura).

Embora a correspondência entre esse primeiro modelo narrativo e as tirinhas surgidas posteriormente na imprensa estadunidense esteja bastante clara, a maneira como se desenvolve a estrutura narrativa da tira cômica e da tira serializada divergem discretamente. Ambas se baseiam numa unidade mínima veiculada diariamente, mas a relação que as tiras de uma mesma série desenvolvem entre si fundam-se em diferentes critérios de continuidade. Assim, uma série cômica utiliza-se das mesmas personagens²² tendo a liberdade de reformulá-las discretamente ou propor mudanças sem, contudo, impedir a fruição da tira do dia por parte de quem não a acompanha diariamente. A tira cômica, via de regra, é o espaço da cristalização das personagens e da estrutura repetitiva, onde as mudanças são perceptíveis apenas em casos excepcionais de durabilidade da série (como no caso de **Peanuts**, publicada de 1950 a 1999, ano da morte de seu criador, Charles M. Schulz) ou ainda em um formato moderno de tiras, onde a experimentação gráfica e narrativa determina

²¹ Nas considerações acerca de Töpffer nos baseamos principalmente em suas obras **M. Vieux-Bois** (1827) e **Le Docteur Festus** (1829), citados respectivamente por Álvaro de Moya e E. H. Gombrich.

²² É importante ressaltar que os quadrinhos só passam a utilizar personagens fixos a partir de 1895, com **The Yellow Kid**.

uma plasticidade maior à sua estrutura (como encontrado, por exemplo, no trabalho recente do cartunista brasileiro Laerte).

Se a tira cômica concentra-se em compor um objeto autônomo a cada dia, a tira serializada baseia-se justamente na construção de pequenas unidades interrelacionadas. Em oposição à continuidade discreta da tira cômica, a tira serializada constrói uma narrativa não auto-suficiente em suas unidades mínimas. Embora se utilize de recursos folhetinescos de rememoração dos eventos ocorridos anteriormente, a tira torna-se ininteligível ou desinteressante se lida individualmente. Desse modo, a tira serializada inaugura um projeto realmente “narrativo” nos quadrinhos, já que a continuidade da trama é tão ou mais importante que o desfecho de cada tira diária.

A desvinculação dos quadrinhos do interior do jornal, marcadas pelo surgimento do *comic book* em 1917 e do *graphic novel* em 1978, contribui de maneira decisiva para a definição de narrativas que não se organizem em torno da unidade básica da tira, propondo uma expansão dessa estrutura narrativa e uma maior diversificação temática. Além disso, a modificação dos formatos de distribuição dos quadrinhos possibilita a instauração de uma narrativa sequencial entre as vinhetas que consegue reproduzir a narrativa cinematográfica naturalista de maneira eficiente. Isso acontece porque formatos de distribuição como a tira, a página dominical e o *comic book* possuem um número predeterminado de vinhetas ou de páginas que engessam o desenvolvimento de uma narrativa sequencial entre os quadros mais fluida. Nesses formatos encontramos uma narrativa que acontece aos saltos, isto é, se considerarmos a passagem de uma vinheta a outra perceberemos que o lapso tempo-espacial é bastante considerável. Como muitas vezes uma história longa tem que ser condensada em poucas páginas, é comum a utilização de imagens-síntese, isto é, ao invés de expor uma ação em vários quadros, utiliza-se uma imagem-chave de uma ação para representar todo o fluxo-temporal. Nas *graphic novel* do pós-*underground*, por outro lado, o número de páginas é definido pelo quadrinhista, de modo este pode desenvolver a narrativa sequencial da maneira que achar mais adequada.

Um exemplo dessa narrativa naturalista nos quadrinhos pode ser encontrado no trabalho de Chris Ware, **Jimmy Corrigan – O menino mais esperto do mundo** (Figura 9). Embora em alguns pontos dessa *graphic novel* o autor se utilize de expedientes como metáforas visuais e o uso de modelos esquemáticos, é desenvolvida uma narrativa sequencial que decupa as ações em pequenos momentos que simulam o modo como essas ações ocorreriam na realidade, o que corresponderia à “reprodução

fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’”, conforme Xavier. Como se pode perceber na página reproduzida abaixo, a autor utiliza-se do espaço²³ vazio e de microações entre os quadros para criar um tempo narrativo que se aproxima da percepção habitual e que é reproduzida pelo dispositivo do cinema. Utilizando a classificação proposta por McCloud (2005, p.74), podemos afirmar que existe uma predominância de transição momento-para-momento²⁴ entre as vinhetas desses quadrinhos de “narrativa naturalista”



Figura 9– Jimmy Corrigan, de Chris Ware

Os balões também muitas vezes não possuem correspondência ao fluxo de ações a que estão acoplados, comportando uma carga de texto que não poderia ser enunciado pela personagem na ação representada

²³ Segundo McCloud (2005, p.101), nos quadrinhos o espaço cumpre a função do tempo, isto é, se existe um espaço entre uma imagem e outra (separados ou não pela sarjeta), entende-se que elas se encontram em momentos distintos do fluxo temporal representado na HQ em questão.

²⁴ McCloud aponta seis tipos de transição entres os quadros: momento-para-momento, ação-para-ação, tema-para-tema, cena-para-cena, aspecto-para-aspecto e *non-sequitur*.

apenas em um quadro. Na maior parte das vezes, o problema da limitação do número de páginas ou do tempo que o desenhista dispõe são responsáveis por esse tipo de distorção. Observando os dois trabalhos da dupla Pekar (roteiro) e Crumb (arte) reproduzidos abaixo podemos perceber a diferença entre uma enunciação que imita o fluxo natural da fala e a conjugação de um bloco de texto com uma imagem. Valendo-se da formulação de um “espaço cênico” nos quadrinhos proposta por Cirne (2000, p.155), percebemos que a primeira ilustração (Figura 10) aproxima-se de uma representação²⁵ naturalista que tenta imitar de maneira concisa a expressão corporal, os gestos e a enunciação. No segundo quadrinho (Figura 11), percebemos que a postura da personagem é exagerada e que a única imagem utilizada não consegue emular as inflexões de uma fala tão longa.

²⁵ Aqui nos referimos à representação enquanto prática do ator.

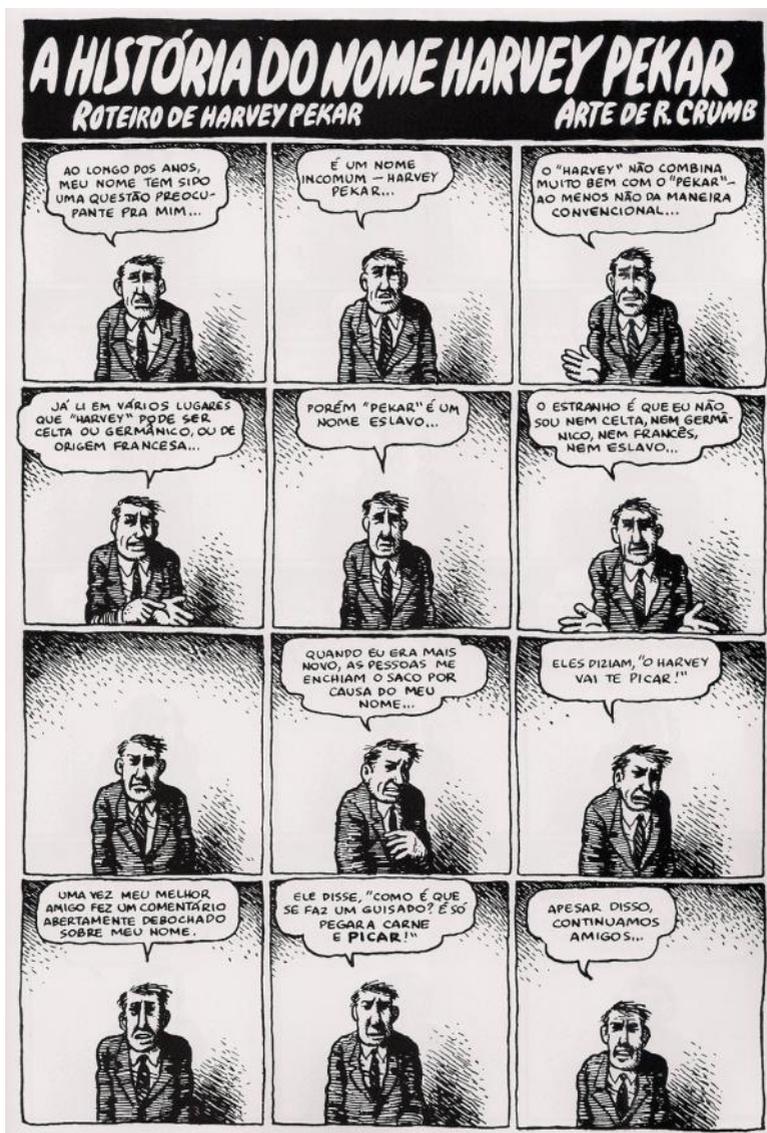


Figura 10 – A história do nome Harvey Pekar, de Pekar e Crumb

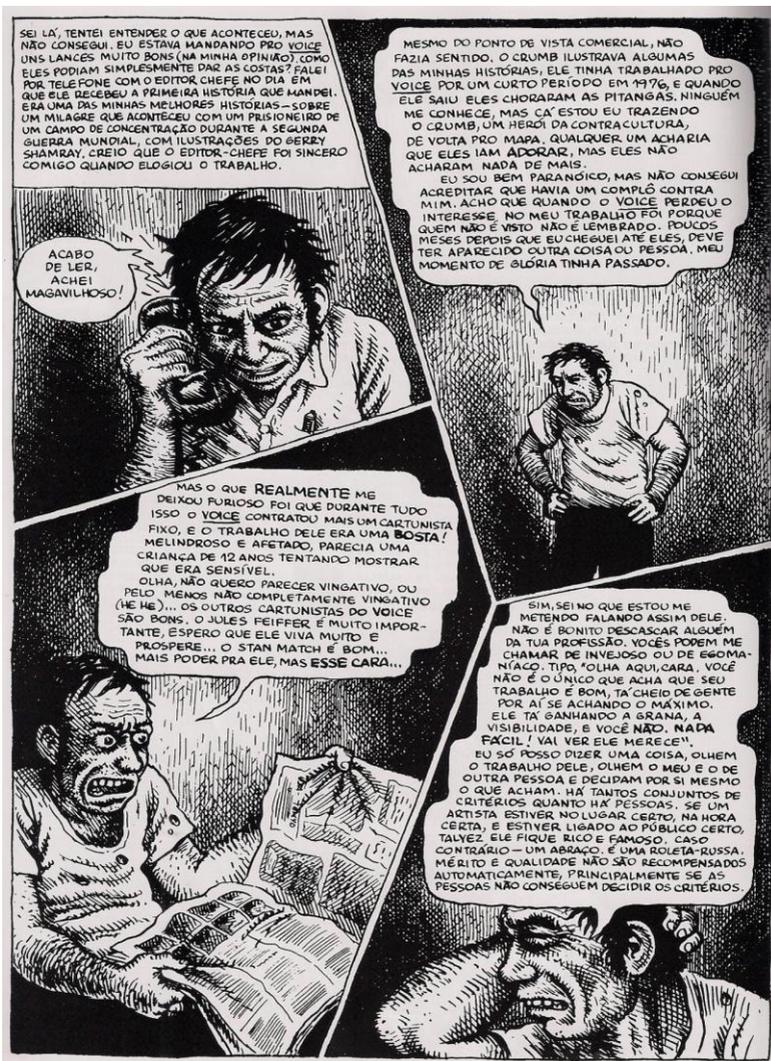


Figura 11 – American Splendor ataca a mídia, de Pekar e Crumb

Nessa breve reflexão empreendida sobre a evolução da linguagem dos quadrinhos e a instauração de uma narrativa naturalista aliamos exemplos paradigmáticos de análise da evolução das HQ's que devem ser devidamente explicitados: a evolução da temática proposta por Moya (diversificação de gêneros e incorporação de temáticas adultas); a

evolução dos formatos da indústria (tira, *comic book*, *graphic novel*) desenvolvida por Jones; a evolução da narrativa formulada por McCloud; e a aproximação entre a teoria cinematográfica e a teoria dos quadrinhos desenvolvida por Cirne.

Embora essa abordagem consiga proporcionar um bom entendimento da narrativa da reportagem em quadrinhos, sua abrangência limita-se ao âmbito formal e à constituição dos quadrinhos como mídia. Contudo, o surgimento da reportagem em quadrinhos está diretamente vinculado ao desenvolvimento dos gêneros de não-ficção no mercado estadunidense e à capacidade de os quadrinhos em construir representações precisas da realidade social e histórica. Tendo explicitado como o autor Joe Sacco utiliza-se das potencialidades dos quadrinhos para emular uma narrativa naturalista, empreenderemos uma análise dos gêneros de não-ficção e do realismo nas representações sociais construído nos quadrinhos.

2.2 Realismo social e não-ficção nos quadrinhos

O surgimento da reportagem em quadrinhos está diretamente vinculado à diversificação e à popularidade dos gêneros de não-ficção no mercado estadunidense. A incorporação da não-ficção durante da década de 1970 é um processo que se inicia tardiamente já que, potencialmente, a não-ficção poderia ter se manifestado desde que a linguagem da mídia é estabelecida. No entanto, a vinculação entre os quadrinhos e a ficção é um postulado que se impõe de maneira bastante nítida. Durante o período que compreende o surgimento dos quadrinhos modernos (1820) até sua consolidação dentro do aparato técnico da indústria cultural no final da década de 1890²⁶, pode-se perceber que a totalidade das produções são ficcionais e, mais que isso, aproximam-se de uma temática marcadamente fantasiosa²⁷. Mesmo com diversificação temática que se seguiu à sua grande popularização nos EUA na década de 1920 e 1930, a desvinculação com o mundo social e histórico ainda era patente. Segundo as proposições desenvolvidas por Jones (2006), a falta de realismo se deve a uma necessidade de catarse ou “escapismo” por parte do público, que é agravada pela Grande Depressão da década de 1930 e, posteriormente, pela Segunda Guerra Mundial²⁸. Desse modo, a percepção comum que se tem das HQ's como uma mídia intimamente relacionada com temáticas como o humor ou aventura corresponde em grande medida à realidade já que, proporcionalmente, quase que a totalidade das publicações são ficcionais.

A importância que a incorporação de uma narrativa realista/naturalista tem na reportagem em quadrinhos já foi abordada nos termos formais da linguagem dessa mídia no tópico anterior. Contudo, quando tratamos da não-ficção e, mais especificamente, à transposição de gêneros tradicionais do jornalismo percebemos que a equivalência entre as representações construídas pelo artista e a realidade social são tão importantes quanto o grau de realismo que essa narrativa comporta. Dito de outra maneira, nos gêneros quadrinhísticos de não-ficção (e principalmente na reportagem em quadrinhos) a narrativa deve, além de

²⁶ Os dois períodos seriam marcados pela publicação das primeiras obras de Rudolph Töpffer (aproximadamente 1827) e de *The Yellow Kid* (1895), respectivamente.

²⁷ Uma rara exceção é encontrada em alguns trabalhos de Angelo Agostine, como **As Cobranças**, publicados n' *O Cabrião*, em 1867, que apesar de ficcional aproxima-se de uma temática do cotidiano.

²⁸ É interessante ressaltar que durante a Segunda Guerra os quadrinhos de super-heróis eram os únicos que faziam uma referência direta ao conflito, engajando os personagens no combate a Hitler e os nazistas.

seguir diretrizes naturalistas²⁹, representar de maneira precisa a realidade social e histórica. Isso não significa que as histórias ficcionais sejam criações livres completamente apartadas dessa realidade: qualquer HQ proporciona algum tipo de representação fiel, seja no que se refere à geografia, convenções sociais, vida doméstica etc. A habilidade com que os autores conseguem construir uma narrativa verossimilhante, incorporando elementos da realidade social e histórica a uma trama de conteúdo nitidamente ficcional e fantasioso, tem sido apontada pelos críticos, pelo público e pelos próprios quadrinhistas como o principal elemento que agrega sofisticação e “maturidade” aos quadrinhos contemporâneos.

Embora a valoração progressiva da mídia quadrinhos seja um fenômeno que se intensificou apenas na última década, a maturidade alardeada pela imprensa e por alguns críticos é um aspecto que não surgiu recentemente e cujo desenvolvimento não acontece de maneira linear. Cada gênero da indústria possui um ritmo particular de desenvolvimento da narrativa, o que permite inferir que, mesmo que um modelo de “realismo social” à Dickens só tenha sido introduzido nos quadrinhos por Eisner (**Um contrato com deus**, 1978), várias publicações conseguem alcançar um elevado grau de realismo em suas representações ainda que, no mais das vezes, não tenham conseguido a respeitabilidade alcançada pelo formato do *graphic novel*. Analisando o ciclo natural que comporta o surgimento, o apogeu e a decadência dos diversos gêneros e subgêneros do mercado das HQ's, pode-se perceber que não existe um padrão de desenvolvimento que necessariamente desemboca numa narrativa sofisticada e que comporte uma equivalência entre suas representações e a realidade social. Assim, alguns gêneros podem atingir sua maturidade ao cabo de alguns anos, outros demoram várias décadas e um terceiro grupo desaparece antes de alcançá-la.

Observando atentamente o desenvolvimento do mercado durante as décadas de 1950 e o início da de 1960, podemos apontar vários exemplos de como gêneros e subgêneros da indústria surgem para atender determinadas demandas do público e, desde que seja encontrado um ambiente propício para o seu desenvolvimento, conseguem alcançar um elevado grau de sofisticação e maturidade antes da revolução do *comix* (1968). Os exemplos mais interessantes dessa incorporação precoce de uma narrativa mais realista dos quadrinhos podem ser encontrados concomitantemente no mercado norte-americano e no japonês, graças às similaridades no desenvolvimento da indústria nesses países.

²⁹ Conforme conceito de narrativa naturalista dos quadrinhos que propomos no tópico anterior.

Nos EUA, o formato *comic book* conseguiu grande popularidade graças à franca ascensão do mercado de publicações nas primeiras décadas do século passado. Sem a presença da TV e com o cinema ainda se consolidando como um entretenimento de massa, as revistas, não apenas as jornalísticas, mas principalmente as destinadas ao lazer e entretenimento, se segmentavam atendendo a um público maior. Títulos apelativos e de baixa qualidade como **True Crime**, **True Confessions**, **True Ghost Stories**, **True Story** e **Photoplay**, que traziam histórias de crimes reais, pornografia leve ou ‘histórias edificantes’, vendiam milhões. “No início da década [1930] havia nas bancas mais de 2 mil títulos. Os americanos passavam mais tempo lendo revistas do que em qualquer outra atividade de lazer” (JONES: 2006, p.75).

Num mercado tão grande qualquer editor que descobrisse um filão inexplorado podia fazer uma fortuna em pouco tempo e quase sem investimento. Os *pulp*³⁰ eram lançados em profusão sem que os editores se importassem nem um pouco com a qualidade do material escrito às pressas, por inúmeros colaboradores anônimos. Essas publicações baratas eram consumidas principalmente por jovens e crianças fascinadas com o elemento lúdico e a violência das histórias de ficção científica, fantasia e *gangster*. A literatura *pulp* é o primeiro fenômeno de comunicação de massa a produzir uma participação mais efetiva da indústria cultural na vida dos jovens, criando a forma germinal do que seriam os *geeks*³¹. Essa geração que cresceu lendo gibis como **Action Comics**, onde era publicado o Superman de Jerry Siegel e Joe Shuster, possuía uma visão inteiramente modificada das potencialidades dos quadrinhos. Segundo Jones

³⁰ A literatura *pulp* era composta por livros de bolso com capas bastante coloridas e miolo em papel jornal. As histórias, consideradas de baixa qualidade e sub-literárias (embora alguns bons escritores como Robert E. Howard, criador de Conan, o bárbaro, tenham surgido no gênero), versavam sobre os mais variados temas, mas eram fundamentalmente dedicadas à ficção científica e à fantasia. Um fenômeno editorial semelhante aconteceu no Brasil com o sucesso alcançado pelos livros de faroeste e espionagem.

³¹ Quanto a utilização desse termo, faz-se necessário um breve esclarecimento já que existe uma grande confusão entre as nomenclaturas *geek*, *nerd* e *otaku*. Os termos designam jovens anti-sociais que dedicam seu tempo a consumir e sistematizar o conhecimento adquirido sobre quadrinhos, ficção científica, vídeo games ou computadores. Os *nerds*, termo popularizado nos anos 80, são mais identificados com os estadunidenses fanáticos por cultura pop. Os *geeks*, embora originalmente associados a uma fase germinal da cultura pop ainda nos anos 20, hoje são mais ligados à tecnologia. Os *otakus* são os fãs extremos de cultura pop japonesa, principalmente *mangás* e *animes* (respectivamente os quadrinhos e os desenhos animados nipônicos). É interessante ressaltar que todos esses termos antes de ganharem uso comum, possuíam uma forte conotação pejorativa.

A geração de fãs havia chegado, e era só uma década mais jovem que a de Siegel, Shuster e companhia. Porém era uma turma fundamentalmente diferente, na medida em que aceitava o gibi como uma forma estabelecida, mas desejava sacudi-lo, refiná-lo e a ampliá-lo para que nele coubessem suas necessidades criativas (JONES, 2006, p.315).

As aspirações dessa segunda geração de autores são concretizadas quando Bill Gaines assume o comando da *Entertaining Comics*³², após o falecimento de seu pai, Charlie Gaines, em 1947. Encontrando uma empresa praticamente falida, Bill Gaines inicia um projeto pra reconquistar o público jovem, reformulando radicalmente a linha editorial dos quadrinhos. Seguindo a linha do grande sucesso **Marvel Tales**, Gaines substitui os títulos tradicionais de humor por novas séries de terror e fantasia, como **Tales of Crypt**, **Vault of Horror**, **Weird Fantasy** e **Haunt of Fear**, destinadas para um público formado predominantemente por adolescentes e jovens adultos. Nessas publicações a narrativa se sofisticava, abandonando o esquema padrão conflito – clímax em favor de uma maior fluidez e experimentalismo. Além de alcançarem um enorme sucesso de público, esses quadrinhos conseguem incorporar à sua lógica interna de funcionamento temáticas realistas de uma maneira mais elaborada que seus antecessores. Conforme Jones,

Bill Gaines e Al Feldstein imitavam o suspense dos programas de rádio dos quais gostavam; faziam histórias de terror com tramas tensas, excesso de narrativa, descrições macabras e finais em que não faltavam lances cruelmente cômicos. À vontade para expor as vilezas da vida moderna com a liberdade que o rádio não permitia, dedicaram-se, com um riso maldoso, a virar do avesso a sentimentalidade americana. Mostraram pais de família respeitáveis torturando os filhos, meninos de tenra idade tramando a morte dos pais, jovens casais destilando veneno homicida, e acima de tudo, mulheres sensuais acabando com a raça de

³² A editora anteriormente chamava-se Educational Comics, mas sempre é designada pela sigla EC.

jovens idiotas fascinados com seus encantos (JONES, 2006, p.316).

Mesmo que essas publicações muitas vezes flertem com o sobrenatural e a fantasia, a incorporação de temas como prostituição, vício, conflitos raciais e violência revelam um elevado grau de realismo na maneira como são construídas suas representações sociais. Em detrimento de uma narrativa de horror baseada em convenções como terras exóticas, monstros fantásticos e castelos sombrios³³, o terror da EC parte da contemporaneidade para construir tramas que incorporam de maneira mais intensa a realidade social.

No Japão também podemos encontrar indícios da incorporação de uma narrativa que se aproxima do cotidiano e constrói representações realistas da sociedade. As HQ's japonesas, os populares *mangás*, possuem características bastante específicas no que se refere ao seu padrão editorial, aspectos gráficos e narrativa sequencial. Os *mangás* são publicados normalmente em forma de capítulos semanais, em revistas com coletâneas de várias séries. Essas publicações chegam a ter 400 páginas e são impressas em preto ou um tom pastel sobre papel jornal de baixa qualidade. Conforme podemos constatar na página reproduzida abaixo (Figura 12), sua configuração pictográfica é bastante simples, com personagens de olhos arregalados e uma estética *clean* formada por traços finos. A narrativa sequencial também se diferencia por dilatar as ações em um elevado número de vinhetas, aproximando-se bastante de uma estética cinematográfica quase sempre com efeitos dramáticos exagerados.

³³Lugar-comum do gênero incorporado a partir da diluição da obra literária de autores como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft.



Figura 12– Akira, de Katsuhiro Otomo

Desde o início do século XX já eram publicadas HQ's no Japão, mas o desenvolvimento efetivo da linguagem dos *mangás* acontece no contexto do pós-guerra, durante o período da ocupação norte-americana. Segundo Paul Gravett,

Com o mangá os japoneses mostraram a mesma facilidade que tiveram com o automóvel e o chip de computador. Eles tomaram os fundamentos dos quadrinhos americanos – as relações entre imagem, cena e palavra – e, fundindo-os a seu amor tradicional pela arte popular de entretenimento, os “niponizaram” de forma a criar um veículo com suas próprias características. Os mangás não são quadrinhos, pelo menos não como as pessoas os conhecem no ocidente. Os japoneses libertaram a linguagem dos quadrinhos dos limites dos formatos e temas da tira diária do jornal ou das 32 páginas dos gibis americanos e expandiram seu potencial para abranger narrativas longas e livres, feitas para ambos os sexos e quase todas as idades e grupos (GRAVETT, 2006, p.14).

Deste modo, o surgimento do *mangá* se relaciona ao contexto de modernização do Japão, iniciado ainda no século XIX e intensificado na industrialização do pós-guerra, cujo princípio é bem explicitado pelo lema “*wakon yosai*”, isto é, “espírito japonês, aprendizado ocidental”. Alguns autores têm apontado a escrita ideográfica, baseada na decodificação dos *kanjis*, como um dos motivos pelos quais os japoneses tiveram tanta propensão a aceitar a decodificação das convenções semânticas dos quadrinhos. Assim, a apropriação feita pelos japoneses da linguagem dos quadrinhos conforme desenvolvida nos EUA, aliada ao seu estilo de ilustração tradicional³⁴, proporciona ao mangá uma plasticidade difícil de ser encontrada em outras formas de expressão pictográfica.

Se o formato e a linguagem estavam definidos, o momento também era propício para que um mercado amplo se formasse, comportando diferentes gêneros (alguns completamente originais). Nos anos da recuperação do Japão, a população sentia a necessidade de uma forma de entretenimento barata para sublimar a realidade marcada pela pobreza e pelo trabalho estafante. Dada a facilidade de se montar uma pequena gráfica, muitos editores de Tóquio passaram a publicar quadrinhos. Nesse período, Osamu Tezuka desempenhou um papel importante na popularização e no desenvolvimento narrativo dos *mangás*.

³⁴ Originalmente o termo “mangá”, algo como “desenhos irresponsáveis”, designava toda uma série de gêneros pictográficos desenvolvidos segundo as convenções da representação pictográfica japonesa, como caricaturas, desenhos humorísticos e até uma espécie de “romance em estampas”.

Bastante influenciado pelo cinema, Tezuka tentou transportar a narrativa das animações para os quadrinhos. Na imagem abaixo (Figura 13) podemos perceber como as vinhetas dilatam microações quase como as imagens do fotograma do filme. Além de criar as bases da narrativa sequencial característica do *mangá*, Tezuka também ajudou a consolidar o mercado, experimentando praticamente todos os gêneros da indústria, do infantil ao erótico. Tezuka produziu mais de 600 títulos, produção que acaba por influenciar todas as gerações subsequentes de *mangakás*³⁵.

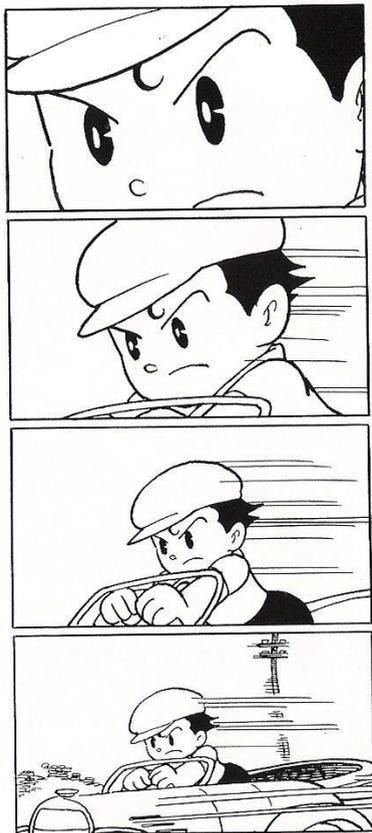


Figura 13 – *Shin-Takarajima* (A nova ilha do tesouro), Osamu Tezuka

³⁵ Mangakás são como são conhecidos os autores de quadrinhos, que normalmente são responsáveis por todo o processo de criação, do roteiro ao desenho.

Assim, o desenvolvimento do *mangá* acompanha o ritmo dinâmico da sociedade japonesa do pós-guerra. Esse rápido crescimento do mercado abre espaço para que na década de 1950 uma nova geração de *mangakás* incorpore a seu trabalho um estilo narrativo mais realista, aproximando-se de uma temática do cotidiano. Segundo Gravett, “eles eram bem diferentes dos principais títulos direcionados para crianças da época, menos simplistas e fantásticos, com cenários mais próximos da rua e da realidade contemporânea” (2006, p.42). Esses quadrinhos são conhecidos como *gekigás*³⁶ e provavelmente são a primeira forma de expressão quadrinhística explicitamente destinadas a um público mais maduro. Sobre os criadores do *gekigá*, Gravett ainda elucida:

Vários dos jovens criadores dessas publicações tinham muito em comum com Osamu Tezuka quando começaram. Assim como ele, muitos haviam nascido ou viviam próximo a Osaka, onde a maioria das editoras se encontrava. No entanto, os artistas do *gekigá* eram um pouco mais jovens e com o nível cultural mais baixo. Os mangás de Tezuka eram uma influência inicial quase inevitável pra eles, mas parte dessa nova geração se desencantou com seu estilo cartunesco, seus olhos arregalados e temas infantis. Eles preferiam tratar assuntos mais difíceis e mais socialmente conscientes, aproximando-se em seus desenhos dos temas e das técnicas dos filmes mais recentes de diretores japoneses como Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu. Os diretores do *film noir* americano e do neo-realismo europeu também eram fonte de abordagens alternativas. As histórias curtas, sem concessões e seminais de Yoshihiro Tatsumi na *Kage*, por exemplo, não se furtavam a expor as marcas de um país derrotado e profundamente ferido (GRAVETT, 2006, p.44).

Além da sempre recorrente aproximação entre os *mangás* e o cinema, a passagem acima dá provas de como esses quadrinhos constroem uma abordagem realista do cotidiano e reproduzem a realidade social e histórica de maneira fidedigna.

³⁶ Literalmente, “imagens dramáticas”.

A análise aqui empreendida acerca do desenvolvimento do terror da EC e do *gekigá* desconstrói alguns postulados sobre a evolução da linguagem dos quadrinhos e sua capacidade de constituir-se como uma representação verossimilhante da realidade social. Enquanto a maturidade dos quadrinhos é apontada como um fenômeno recente, essas duas manifestações comprovam que a partir da década de 1940 já se inicia um processo de sofisticação da narrativa dos quadrinhos. Disto podem-se inferir duas conclusões interessantes: qualquer manifestação ou mudança na temática das HQ's, seja aproximando-se do realismo ou da fantasia, atendem a demandas do público; e a exploração das potencialidades narrativas dos quadrinhos acontece sempre que um ambiente adequado (recepção do público, aceitação social, mercado consolidado) propicia a incorporação de uma narrativa mais realista e catalisa o desenvolvimento de gêneros não convencionais (como os quadrinhos adultos, de não-ficção ou eróticos).

Para finalizar essa reflexão sobre como o real relaciona-se com as HQ's de ficção, é preciso ressaltar que os modos como cada gênero consegue agregar representações sociais realistas ao funcionamento de sua estrutura narrativa e à lógica interna de suas convenções também diferem bastante. Alguns gêneros baseiam-se em postulados claramente anti-realistas e fantasiosos, de modo que sua interação com essas representações realistas desenvolvem-se de maneira bem mais complexa que nos gêneros baseados em convenções mais ligadas ao cotidiano e ao mundo histórico. Podemos exemplificar como acontece esse processo com dois gêneros de grande popularidade: super-heróis e *western*.

Surgido na década de 1930³⁷, o gênero de super-heróis funda-se a partir das fantasias de poder infantil, cujo caráter fantástico é personificado nas capacidades excepcionais de suas personagens. Fundamentalmente, trata-se de um gênero que atualiza as convenções do romance popular burguês para o público jovem, constituindo-se como uma das mais importantes representações do herói no século XX. É fácil perceber o quanto essa manifestação é anti-realista, tanto no que se refere aos seus postulados básicos como à sua narrativa. Primeiramente, o super-herói sempre tem seu surgimento vinculado a um evento excepcional e fantástico: radiação de raios gama, inoculação de um soro anabolizante, mutação, fuga de um planeta distante ou o despertar de capacidades místicas. Segundo, as capacidades dessas personagens contrariam qualquer expectativa de uma ação que siga princípios básicos das leis da mecânica. E por último, mas não menos importante, os super-

³⁷ O primeiro super-herói, o Superman, é criado em 1938.

heróis constituem-se com um gênero em que a própria narrativa não consegue construir representações naturalistas da ação das personagens, nem comportar a complexidade de uma representação realista da sociedade, baseando-se então no maniqueísmo extremo, na simplicidade psicológica e em uma trama cheia de reviravoltas óbvias.

Todas as considerações feitas anteriormente se adéquam à maior parte da produção desse gênero. Entretanto, durante a década de 1980³⁸, a chamada “invasão britânica” tenta trazer maturidade aos quadrinhos de super-heróis. Os roteiristas Alan Moore, Neil Gaiman e Grant Morisson promovem uma reformulação seguindo o percurso comum à maioria das manifestações quadrinhísticas que se destinam a um público adulto, isto é, agregam ao gênero sofisticação narrativa, introduzem temáticas adultas e complexificam as representações sociais e a psicologia das personagens.

Embora o surgimento desse quadrinho de super-heróis destinado a adultos desperte toda uma série de reflexões sobre os anseios do público, a diversificação do mercado e a exploração da linguagem da mídia, o que interessa para essa análise é como esse gênero consegue agregar certo grau de realismo a suas representações. Grosso modo, podemos afirmar que essa manifestação baseia-se na tentativa de adequar os postulados tradicionais do gênero à complexidade da realidade contemporânea. Assim, os autores tentam permanentemente responder à questão: como seria a sociedade caso a existência dos super-heróis fosse verdadeira? Certamente a presença desses seres modificaria de maneira intensa a política global, o desenvolvimento tecnológico e as relações sociais. Por essa breve explanação, podemos perceber que a equivalência entre as representações desse quadrinho e a realidade acontece de maneira bastante sofisticada: o real introduz-se nesse universo ficcional pela incorporação de temáticas como prostituição, ecologia, consumo de drogas ou violência doméstica, mas também como uma metaestrutura que define toda a lógica interna dessa narrativa. Tudo isso sem rejeitar o tema básico e anti-realista da ficção de superpoderes, de modo que as representações construídas nessas HQ's sempre estarão ligadas a uma formação de base notadamente fantástica. O *western*, por sua vez, desenvolve uma relação mais direta com o real, já possui um referente histórico concreto, mesmo considerando toda a mistificação que envolve a conquista do Oeste americano.

Outra diferença entre o *western* e o gênero de super-heróis é que o primeiro surge na literatura e no cinema antes de ser transportado para os

³⁸ Nessa década, a maturidade do gênero de super-heróis pode ser exemplificada por obras como **Monstro do Pântano**, **Watchmen**, **Sandman** e **Invisíveis**.

quadrinhos, enquanto o que o segundo desenvolve-se nos gibis para posteriormente migrar para a TV e o cinema. A influência que o cinema exerce sobre os quadrinhos de *western* é uma constante que tende a se fortalecer com o tempo. As primeiras tiras populares, como **Bronco Piller**, de Fred Ryder, surgem ao mesmo tempo que **No tempo da diligências**³⁹, de John Ford, filme que inaugura a chamada “Era de Ouro” do gênero.

As convenções dos filmes de Ford e seu ator-fetiche John Wayne, são transportadas para os quadrinhos com bastante sucesso. **Tex**, criado por Giovanni Luigi Bonelli e Aurelio Gallepine em 1948, é talvez o personagem mais popular, personificando nos *fumettis* o espírito dos *cowboys*. O caráter anti-realístico dessas convenções já foi suficientemente dissecado⁴⁰ e são bastante conhecidas pelo público: o cowboy à prova de balas; a violência gratuita e estilizada; o mito do desbravador; o maniqueísmo da Guerra da Secessão; a balística fisicamente impossível; e os índios ferozes e violentos. É sabido que todas essas características limitam-se ao âmbito do *western* clássico, e que o próprio Ford revisita o gênero para questionar, em seu filme-tese **O homem que matou o facínora** (1962), o verdadeiro sentido da mistificação da conquista do Oeste. Esse revisionismo chega aos quadrinhos pelas mãos de Giacarlo Berardi e Ivo Milazzo, com a publicação de **Ken Parker**, em 1974. Essa série tem sido apontada como um dos pontos altos de expressão dos quadrinhos por sua complexidade narrativa, pela fidelidade com que representa eventos históricos e pela evocação de uma atmosfera poética. Também podemos perceber que nesse quadrinho inúmeros postulados referentes à mítica conquista do Oeste são desconstruídos, expondo o roubo das terras mexicanas, o massacre dos índios, as consequências psicológicas do uso extensivo da violência, a fragilidade desse herói pioneiro e uma imensa gama de ambiguidades morais. Desse modo, são construídas nessas HQ's representações sofisticadas e verossimilhantes da realidade social e histórica. Comparando o gênero *western* e de super-heróis, percebemos que o primeiro pode se relacionar com o real de maneira bem mais ampla e direta que o segundo. Apesar de ambos possuírem convenções semelhantes, tendo o culto ao herói com seu princípio ordenador, apenas o *western* se baseia em postulados realistas e, sobretudo, possui um referente histórico palpável.

³⁹ As duas obras citadas datam de 1939.

⁴⁰ Ver, por exemplo, *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière.

Ainda que pareça uma digressão ao tema principal da reportagem de Sacco, a compreensão apurada de como os quadrinhos se relacionam com o real e, mais precisamente, como o real se introduz nos quadrinhos, é um fator que pode orientar toda uma reflexão sobre os limites entre o realismo social, a não-ficção e as manifestações jornalísticas propriamente ditas. Conforme esclarecido anteriormente, a relação entre os quadrinhos e a ficção é um postulado que se impõe de maneira tão intensa que dois interessantes fenômenos acontecem: as publicações que constroem representações realistas são percebidas como gêneros de não-ficção que, por sua vez, são considerados como uma forma de manifestação jornalística. É preciso esclarecer que dentro do universo das HQ's nem toda manifestação de não-ficção é jornalística, embora obviamente qualquer manifestação jornalística seja de não-ficção.

Em termos de linguagem, utilização de convenções de uma narrativa naturalista⁴¹ e fidelidade nas representações sociais a ficção não difere da não-ficção nos quadrinhos. O que diferencia as duas manifestações é a forma como são percebidas socialmente, como estabelecem um contrato de leitura com o público⁴² e o modo como se relacionam com o real. Durante a análise do terror da EC Comics e do *gekiká* elucidou-se que quadrinhos de ficção podem construir representações realistas e verossimilhantes, mas apenas os gêneros de não-ficção dependem dessa equivalência representação-mundo para existir. A ficção utiliza-se do real em suas representações, enquanto nos gêneros de não-ficção a realidade é a própria forma motriz da narrativa. Os cadernos de viagem de Delisle são exemplo de como o real determina os rumos da narrativa de não-ficção e, no mais das vezes, dá sentido ao conjunto de eventos que são expostos.

Embora a não-ficção nos quadrinhos não represente proporcionalmente uma parcela significativa da produção do mercado, podemos perceber uma grande diversidade de gêneros e subgêneros, que podem ser agrupados em torno de quatro principais correntes: o quadrinho histórico, a biografia, a autobiografia e o jornalismo em quadrinhos. Exceto pelo quadrinho histórico, em vários pontos do texto já foram feitas referências a esses gêneros, de modo que o leitor já deve estar familiarizado com eles. Assim sendo, faz-se necessário elucidar que o que ora denominamos como quadrinho histórico são obras que se

⁴¹ As obras de ficção de Alan Moore como **Watchmen**, **Liga Extraordinária** ou **A piada mortal** são exemplos de como uma narrativa sofisticada que utiliza-se de convenções naturalistas pode ser utilizada na ficção, inclusive associada a postulados e estruturas narrativas fantasiosas.

⁴² Conforme esclarecido no tópico anterior.

assentam numa pesquisa ampla de um determinado evento ou conjuntura histórica. Esse gênero teria uma proximidade conceitual do romance histórico desenvolvido nos moldes de Walter Scott, com a diferença de que, ao invés de utilizar-se da pesquisa histórica como pano de fundo para uma trama ficcional, esse quadrinho tenta construir uma narrativa que reconstitua de maneira fiel as informações fornecidas pelos historiadores e fontes históricas. De forma que essas HQ's utilizam-se do recurso da ficção de maneira bastante parcimoniosa, tentando apenas preencher os espaços vazios deixados pelas evidências.

O exemplo paradigmático dessa forma de expressão é o *graphic novel* **Do Inferno**, de Alan Moore e Eddie Campbell, onde é desenvolvida uma teoria acerca da identidade do mítico Jack, o Estripador, ao mesmo tempo em que se tenta desvendar o que existe de evidência histórica acerca de sua vida. O que a primeira vista parece tema de um *slasher*⁴³ superficial acaba por mostrar-se um estudo profundo de toda a bibliografia sobre o tema e uma tentativa obsessiva de traçar um fio narrativo que contemple todos os documentos encontrados. O esforço monomaniaco de Moore em analisar ao longo de dez anos⁴⁴ todas as teorias, históricas ou conspiratórias, sobre a suposta identidade de Jack é exemplificado nos apêndices publicados ao fim de cada capítulo da obra, onde é dissecado, vinheta por vinheta, que referências – artigos de época, livros históricos, relatório de polícia – foram utilizadas. Moore até mesmo diferencia quais eventos foram totalmente baseados em evidências históricas e em quais ele utilizou o recurso da ficção.

Embora **Do Inferno** seja um exemplo um tanto extremo do gênero de quadrinhos históricos, muitos autores já enveredam nessa trilha. Crumb, sempre um precursor de tendências, possui um álbum bastante popular sobre a história do blues. No Brasil, Jô Oliveira e André Toral⁴⁵ se destacam por publicarem quase que exclusivamente quadrinhos históricos. Contudo, é preciso destacar o fato de que muitos quadrinhos apenas estão inseridos em um contexto histórico específico, enquanto que o que definimos como “quadrinho histórico” é fruto de uma extensiva pesquisa e da tentativa de transportar para a linguagem dos quadrinhos o fluxo de tempo de um evento histórico, embora não seja incomum o recurso da ficção.

⁴³ Subgênero do terror cinematográfico onde um *serial killer*, geralmente deformado ou utilizando uma máscara, persegue e assassina um grupo de adolescentes.

⁴⁴ *Do Inferno* foi originalmente publicada entre 1989 e 1999.

⁴⁵ De Oliveira podemos destacar as obras Hans Staden – um aventureiro no Novo Mundo (aproximadamente 1990) e A Guerra do Reino Divino (1975) e de Toral os álbuns Adeus, chamigo brasileiro: Uma história da guerra do Paraguai (1999) e Os Brasileiros (2009).

A biografia é outro gênero de não-ficção nos quadrinhos que também flerta com a história. Nesse caso específico, as características que definem essa manifestação como um gênero autônomo são bem óbvias, já que são seguidas as diretrizes da biografia tradicional e da cinebiografia. Isto é, uma representação dramatizada da vida de determinado indivíduo que começa, normalmente, com os anos de formação da infância e adolescência, depois se concentra longamente nos eventos e feitos que fazem notável essa personagem, concluído com sua decadência e provável morte. **Maus**, de Spiegelman, é uma obra que trabalha esse estilo de biografismo de maneira exemplar. Ao mesmo tempo em que narra as desventuras de seu pai durante a ascensão do nazismo na Europa, Spiegelman consegue entrelaçar esse biografismo cru com elementos de sua própria experiência autobiográfica na esfera de seu relacionamento problemático com seu pai, a maneira como lida com suicídio da mãe e o espectro que cobre a geração de judeus subsequente a Auschwitz.

Essa estrutura narrativa original desenvolvida por Spiegelman, onde o autor se insere na narrativa do tempo presente para iniciar uma entrevista (ou pesquisa bibliográfica e de campo) para, em seguida, quadrinizar esses depoimentos (ou o resultado de suas pesquisas) sem que sua presença enquanto autor seja marcada discursivamente ou imagetivamente nesse segundo tempo narrativo, tem uma ampla influência sobre as biografias desenvolvidas posteriormente e, de maneira ainda mais incisiva, sobre a reportagem em quadrinhos conforme desenvolvida por Sacco. Em vários momentos já citamos o modo como Sacco se apropria dessa estrutura, alternado entre uma experiência autobiográfica de reportagem e a quadrinização dos depoimentos que recolhe. **Modotti: uma mulher do século XX**, de Ángel de la Calle, uma biografia quadrinizada sobre Tina Modotti, ex-atriz de Hollywood e fotógrafa, é um exemplo de uma biografia que segue *ipsis literis* essa estrutura, com a diferença de que, dada a impossibilidade do contato do autor com a personagem, a experiência autobiográfica limita-se a mostrar os caminhos da pesquisa bibliográfica, as viagens em busca de documentos e referências fotográficas e a conversas com amigos (principalmente seu constante interlocutor Paco Ignácio Taibo II). Já a recente biografia **Cash**, de Reinhard Kleist, sobre a vida do cantor *country* Johnny Cash, nega essa estrutura em função de uma narrativa inteiramente concentrada na figura do biografado.

A biografia nos quadrinhos ainda é um gênero pouco difundido e que, assim como o quadrinho histórico, depende de uma extensa e muitas vezes dispendiosa pesquisa. A autobiografia, por outro lado, requer bem menos esforço de pesquisa, o que em grande medida define sua grande

popularidade entre os autores. O papel desempenhado por Crumb e Pekar na consolidação de um estilo de autobiografia durante a década de 1970 em grande medida define os rumos que esse gênero toma nas décadas seguintes. A abordagem da maior parte da obra autobiográfica de Crumb é vinculada ao humor, à sátira exagerada, à crítica social e à exploração contínua de suas obsessões sexuais, influenciando o trabalho de quadrinhistas como Angeli, Allan Sieber, Peter Bagge, Lloyd Dangle e do próprio Sacco em sua fase inicial. Por sua vez, Pekar desenvolve na revista **American Splendor** e em *graphic novels* como **Our Year Cancer**, histórias baseadas em experiências não espetacularizadas do cotidiano, distanciando-se do humor e utilizando-se da supracitada narrativa naturalista dos quadrinhos. Durante o ressurgimento dos quadrinhos alternativos estadunidenses na década de 1980, a influência de Pekar pode ser percebida no trabalho de diversos autores como Chester Brown, Graig Thopson e Chris Ware.

Dentro do gênero da autobiografia, as memórias e os relatos de viagem constroem convenções particulares que os definem como dois subgêneros autônomos. A diferença entre a autobiografia tradicional e esses dois subgêneros é bastante nítida: nas memórias observa-se a incorporação de um tempo dual, onde o narrador do presente lança um foco em seu próprio passado pra construir sua narrativa; e nos relatos de viagem é definido um *frame* que incorpora a experiência vivenciada pelo autor durante um período de tempo definido, normalmente em um lugar considerado exótico. Na obra de Crumb podemos encontrar indícios dessa autobiografia baseada em memórias em histórias como **Dias na Ilha do Tesouro**, **Tonto** e **Eu me lembro dos anos 60**⁴⁶. Pekar também diferencia as narrativas que se passam no tempo presente de suas memórias em quadrinhos como **A história do jovem Crumb** e **Como parei de colecionar discos e lancei um gibi com o dinheiro que guardei**⁴⁷, onde podemos perceber a presença de seu “Eu” que se situa no presente para rememorar acontecimentos de sua vida. Os relatos de viagem são perfeitamente exemplificados nas obras supracitadas do canadense Delisle: **Pyongyang**, **Crônicas Birmanesas** e **Shenzhen**.

Dentro de uma discussão maior sobre os limites entre a não-ficção e os gêneros jornalísticos nos quadrinhos, os subgêneros das memórias e dos relatos de viagem assumem um lugar privilegiado. Isto porque os discursos construídos socialmente acerca dessas duas

⁴⁶ Disponíveis no álbum **Minha Vida**, publicado no Brasil pela Editora Conrad em 2005.

⁴⁷ Disponíveis no álbum **Bob & Harv – dois anti-heróis americanos**, publicado no Brasil pela Editora Conrad em 2006.

manifestações tendem a aproximá-las das manifestações do jornalismo em quadrinhos. Já foram elucidadas as características e a estrutura narrativa que define a especificidade desses trabalhos como uma produção não-ficcional sem relações com a prática jornalística, mas a construção discursiva que tenta aproximar as memórias e os relatos de viagem do jornalismo fundamenta-se na ideia ingênua (e surpreendentemente muito disseminada) de que qualquer HQ que comporte uma carga informativa relevante sobre determinado evento, conjuntura ou aspecto da realidade social e histórica é, necessariamente, jornalística. Reportando-se mais uma vez ao trabalho de Delisle, é patente que o conteúdo de seus álbuns ultrapassa os limites da autobiografia, representando diversos aspectos sociais de países considerados exóticos. Entretanto, toda a experiência exposta não se orienta por critérios ou por uma prática jornalística, sendo em última análise a representação do cotidiano de um diretor de animação canadense durante o período em que supervisiona o trabalho de desenhistas e explora a mão-de-obra barata dos países asiáticos.

A série francesa **O Fotógrafo – Uma história do Afeganistão**, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier, também tem sido constantemente comparada ao modelo da reportagem em quadrinhos. Escrita e desenhada por Guibert⁴⁸, a narrativa explora as memórias do fotógrafo francês Didier Lefèvre, concentrando-se no período em que acompanhou uma caravana da Médicos Sem Fronteira (MSF) no Afeganistão, durante a invasão soviética em 1986. Visto que a publicação original é de 2003, fica claro que o tom dessa narrativa aproxima-se das memórias, hibridizado ainda com o estilo os relatos de viagem, já que as experiências concentram-se no contato de um país exótico e de uma realidade quase inacessível. A impressão geral é que **O fotógrafo** funda-se numa trama irrelevante e em desenhos pouco inspirados para contextualizar o trabalho fotojornalístico desenvolvido por Lefèvre.

Essa breve explanação acerca do trabalho de Delisle e Guibert e de como eles se inserem dentro de subgêneros da não-ficção ilustra como, apesar de abordarem temas que poderíamos considerar de “interesse jornalístico”, essas manifestações não se configuram como reportagens ou qualquer gênero já identificado do jornalismo em quadrinhos. Nos casos citados, o pretense caráter jornalístico parece ser determinado pelo interesse ou a importância dos eventos presenciados pelo autor, enquanto que nas produções do jornalismo em quadrinhos sempre existe a

⁴⁸ Lemercier é responsável pelas cores e diagramação.

incorporação de procedimentos jornalísticos e a tentativa de transportar gêneros tradicionais para essa mídia.

Considerando que as características dos gêneros do jornalismo em quadrinhos já foram abordadas anteriormente, concluímos destacando a influência que os gêneros de não-ficção têm sobre o trabalho de Sacco. Observando os primeiros trabalhos do autor publicados na revista **Yahoo**⁴⁹, percebe-se que a temática da autobiografia clássica aos moldes de Crumb é uma constante, podendo ser exemplificada em **Gênio dos quadrinhos, Carne, Na companhia do cabelo comprido, Uma experiência nojenta e Viagem o fundo da biblioteca**. Analisando obras posteriores onde se inicia um projeto jornalístico, como **Palestina e Gorazde**, pode-se constatar que a autobiografia ainda se faz presente e, no caso de **Palestina**, praticamente sustenta a narrativa. Isso ocorre devido a uma estrutura dual e quase apartada entre a experiência do repórter quando de sua pesquisa de campo e a reportagem propriamente dita. De modo que, embora a presença do autor-personagem seja tomada como um elemento natural, pode-se facilmente conceber a existência de uma reportagem em quadrinhos centrada exclusivamente sobre os depoimentos dos entrevistados/fontes, com a eliminação da presença visual e narrativa do autor. Em **Uma história de Sarajevo**, acontece ainda uma hibridização entre a reportagem, a autobiografia e um projeto extenso de biografismo.

No que se refere aos aspectos narrativos da reportagem em quadrinhos, já foram abordadas as questões da instauração de uma narrativa naturalista e da capacidade dos quadrinhos em construir representações fieis da realidade social e histórica, de modo que em seguida será abordada a influência de formatos e gêneros tradicionais jornalísticos sobre sua contraparte quadrinizada. De início empreenderemos uma análise das influências, concretas ou supostas, de manifestações do jornalismo como o documentário, o *new journalism* e o *gonzo journalism* para, em seguida, discutir a questão do formato desse estilo de reportagem e, finalmente, quais as características particulares dessa manifestação.

⁴⁹ A maior parte dessas histórias foi compilada em **Notes from a defeat**, editado originalmente pela Fantagraphics Books em 2005, e publicado no Brasil pela editora Conrad, com o título **Derrotista**.

2.3 A reportagem em quadrinhos e as narrativas literária e fílmica do jornalismo

Em uma análise detida da percepção social acerca das HQ's é fácil constatar que subsiste uma forte resistência contra essa mídia. A opinião comum que ainda prevalece é a de que elas seriam uma forma de expressão irrelevante e descartável, destinada a crianças e adolescentes. Entre setores mais letrados da sociedade pode-se encontrar julgamentos bastante divergentes. Se hoje os educadores já reconhecem amplamente os benefícios que a introdução dos quadrinhos na sala de aula podem trazer para o processo de alfabetização, letramento e incorporação do hábito de leitura entre os alunos, determinados setores da *intelligentsia* ainda se recusam a aceitar os estatuto artístico e a importância dessa mídia. Isso acontece devido a complexos processos de interação entre a sociedade, o universo dos quadrinhos e o campo da “Arte”, que poderiam ser melhor avaliados em um estudo específico. Por ora podemos avaliar, baseado nas proposições de alguns teóricos e nas análises já efetuadas acerca do trabalho de vários quadrinhistas, que os preconceitos e a percepção dos quadrinhos como uma linguagem superficial e infantilizada se originam principalmente da falta de conhecimento acerca da diversidade e da qualidade das expressões que ela pode comportar. Reiteradas vezes temos destacado a plasticidade inerente a essa mídia, bem como sua capacidade de construir narrativas sofisticadas e de inegável valor artístico. Assim sendo, consideremos o estatuto artístico dessa manifestação como um postulado aceito.

Se a aceitação do estatuto artístico das HQ's é um ponto razoavelmente consolidado, defendido pelos artistas, leitores e teóricos como Eco, Cirne, Moya, McCloud, Sonia Bibe Luyten ou Waldomiro Vergueiro, o surgimento da reportagem em quadrinhos desenvolve um novo espaço de interações bastante controverso. Isso ocorre porque os quadrinhos tradicionalmente possuem motivações bastante diversas do jornalismo e *a priori* são tomados como um espaço inadequado para essa prática. Essa percepção conflitante acerca da existência da reportagem em quadrinhos é sintetizada por José Arbex no prefácio à edição brasileira de **Palestina – uma nação ocupada:**

Como? Escrever uma reportagem com se fosse um comic, uma história em quadrinho? Isso é pura loucura! E mais ainda quando o objeto da reportagem é a Palestina, dilacerada por um dos

conflitos mais complexos e traumáticos da história contemporânea. Não, isso é besteira! Impossível (ARBEX, 1999, vi).

O trecho exemplifica bem o problema inicial que os quadrinhos enfrentam quando da introdução do elemento jornalístico. Tendo em vista as características inerentes à linguagem dos quadrinhos, as ressalvas são bastante relevantes. Mesmo considerando a evolução na linguagem dos quadrinhos, sua capacidade de construir representações sociais relevantes, bem como a incorporação de uma narrativa naturalista, ainda são necessários outros elementos para que essa narrativa possa alcançar um estatuto jornalístico. Dito de outro modo, na reportagem em quadrinhos necessariamente deve ser agregado uma práxis calcada na atividade jornalística.

O próprio termo “reportagem em quadrinhos” designa claramente que essa manifestação incorpora à sua estrutura elementos do jornalismo tradicional. Conforme foi enfatizado várias vezes, os quadrinhos e o cinema são duas linguagens que se aproximam por questões inerentes a seus projetos narrativos e semióticos, de modo que o trabalho de Sacco, enquanto narrativa gráfica sequencial que se pretende jornalística, se aproxima em termos formais do documentário. Mesmo assim, reiteradas vezes a reportagem em quadrinhos tem sido associada ao jornalismo literário ou a duas de suas vertentes mais destacadas: o *new journalism* e o *gonzo journalism*. É certo que o *graphic novel*, como livro, aproxima-se do formato utilizado na maioria das reportagens literárias mas em termos formais, de linguagem e estilo, não existe essa correspondência direta entre a reportagem de Sacco e as narrativas literárias do jornalismo.

Tendo em vista que essa suposta aproximação entre a reportagem em quadrinhos e os equivalentes literários do jornalismo é um postulado que se impõe de modo incisivo, o enfrentamento dessa questão contribuirá para uma compreensão mais apurada das características dessa reportagem. O primeiro ponto no qual se deve incorrer seria esse suposto elemento literário que parece tão óbvio para muitos. Senão vejamos o que está escrito na orelha do livro **Uma história de Sarajevo**: “Joe Sacco inventou um gênero que vem sendo chamado *new-new journalism*: literário, investigativo... e em quadrinhos.” Nesse fragmento podemos inferir que além da falácia da “criação de um novo gênero”⁵⁰, o trabalho de Sacco também é claramente associado à tradição do jornalismo

⁵⁰ Conforme esclarecemos anteriormente, a reportagem em quadrinhos é a transposição de um gênero tradicional para uma nova mídia e não um gênero original.

literário e ao *new journalism*. Embora esse enunciado seja um tanto superficial e nada criterioso, seu caráter institucional (é um texto da editora agregado ao livro) permite que ele ilustre perfeitamente o quanto a associação “reportagem em quadrinhos – jornalismo literário” é disseminada. Se utilizarmos a ainda incipiente bibliografia acadêmica existente sobre a reportagem em quadrinhos, podemos observar essas equivalências serem formuladas de maneira mais sofisticada.

Na dissertação intitulada “Jornalismo em quadrinhos: a linguagem jornalística como suporte para reportagem na obra de Joe Sacco e outros autores” (ECO/UFRJ, 2003, disponível on-line), de Antônio Aristides Corrêa Dutra, encontramos uma análise bastante pormenorizada da reportagem em quadrinhos onde, em um esforço de pesquisa, erudição e imensa boa vontade, o autor consegue encontrar vários exemplos de “reportagens em quadrinhos” em jornais do século XIX (Cabrião e *The National Police Gazette*) e em “fotoreportagens” da revista O Cruzeiro. Dutra classifica o trabalho de Sacco como “livro-reportagem em quadrinhos”, vinculando-o a esse modelo:

Em sua especificidade, os livros de Sacco são, mais exatamente, reportagens em quadrinhos. Sua escolha de tema, sua pesquisa, sua abordagem e sua escrita são as da reportagem. E se seus procedimentos o situam como repórter, seu suporte, o livro, o insere em uma outra categoria: a do livro-reportagem. O próprio termo ‘livro-reportagem’, aliás, vem corroborar este raciocínio, porque segue a denominação pelo específico (uma reportagem em forma de livro), ao invés de se chamar ‘livro-jornalismo’. Assim, ao invés de dizer que Sacco faz jornalismo em quadrinhos, é mais correto dizer que ele faz reportagens em quadrinhos ou, para sermos mais específicos, faz livros-reportagem em quadrinhos (DUTRA, 2003, p.14)

Também é formulada em termos claros sua inserção dentro do *new journalism*:

As origens da atual popularização do livro como suporte jornalístico estão intimamente ligadas ao *new journalism* e à heterodoxia de suas reportagens regadas com muitos recursos advindos de outras expressões, especialmente da ficção literária. O livro-reportagem tem, portanto, sedimentadas as

bases para a incorporação do jornalismo em quadrinhos como uma de suas tantas possibilidades. Quando inserido no âmbito do *new journalism*, o livro-reportagem em quadrinhos deixa de ser um objeto único e esdrúxulo e acaba funcionando como uma das tantas outras possibilidades dentro da gama de recursos à disposição do jornalista (DUTRA, 2003, p.56).

Michelle Fatturi Maciel, na monografia de conclusão de curso “Reportagem em quadrinhos: análise e aplicação de uma nova possibilidade para o jornalismo” (UNISINOS, 2007), desenvolve uma análise da reportagem em quadrinhos que trata indiscriminadamente o trabalho de Joe Sacco e o de Art Spiegelman. A autora incorpora a noção de “livro-reportagem em quadrinhos⁵¹” e a influência do *new journalism* e do *gonzo journalism*:

Percebemos ainda, na narrativa das obras “Palestina” e “Maus”, características inerentes ao *New Journalism*, como a aproximação maior com a fontes, a transcrição do pensamento ativo, frases emocionais, a busca por detalhes que demonstrem a personalidade das fontes e a reconstrução da atmosfera que constitui cada momento.

Para além do *New Journalism*, os dois autores (Art Spiegelman e Joe Sacco) e suas obras dialogam também com o *Gonzo Journalism*. A narrativa em primeira pessoa e a imersão nas situações reportadas são características do gênero *Gonzo* adotadas nestas reportagens (MACIEL, 2007, p.26).

Tentando não nos estender muito nos exemplos, vejamos o artigo intitulado “Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos⁵²”, onde os autores Ana Paula Silva Oliveira e Mateus Yuri Passos utilizam as sete características do jornalismo literário definidas por Norman Sims

⁵¹ Embora Maciel aponte a classificação “livro-reportagem em quadrinhos” como uma proposta de Lucynthia M. G. da Silva (na monografia “Palestina – Uma nação ocupada: a reportagem de Joe Sacco no universo do Jornalismo em Quadrinhos”, UFCE, 2006), ela foi formulada anteriormente por Dutra (2003).

⁵² Apresentado no NP Produção Editorial do VI Encontro dos Núcleos de pesquisa da Intercom e disponível em <http://hdl.handle.net/1904/19972>.

(imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos, digressão e humanização) para analisar **Palestina**. A conclusão é de que todas essas características aparecem com clareza na reportagem em quadrinhos e que, portanto, ela seria uma legítima manifestação do jornalismo literário.

Feita essa exposição, podemos sistematizar essas formulações acerca da reportagem em quadrinhos da seguinte forma: Dutra considera que ela está vinculada ao formato do livro-reportagem e inserido no contexto do *new journalism*; Maciel adota a classificação “livro-reportagem em quadrinhos”, percebe uma aproximação com o *new journalism* e um “diálogo” *gonzo journalism*; e Oliveira e Passos, por uma operação de simples silogismo, inserem-na no jornalismo literário. De modo que se impõem dois problemas centrais, sendo que um diz respeito à sua inserção no jornalismo literário e ou outro se refere a uma questão de formato (livro-reportagem).

Podemos inferir que, em um nível prático, essas tentativas de classificação e análise da reportagem em quadrinhos a partir do referencial do jornalismo literário surgem da falta de proposições teóricas que se adéquem especificamente a essa manifestação com características bastante particulares. Em alguns casos incorre ainda uma falta de conhecimento teórico sobre os quadrinhos e, muitas vezes, também de uma percepção equivocada do jornalismo literário, do *new journalism* e do *gonzo journalism*. No que se refere especificamente aos quadrinhos, percebemos que essa tentativa de aproximação com equivalentes literários ocorre em função de uma abordagem qualitativa, isto é, do valor artístico inerente a obra, e não a questões de linguagem e narrativa. O status literário de qualquer manifestação quadrinhística geralmente é alcançado como um traço distintivo com que determinado produto é agraciada por sua excelência artística. Segundo Cirne (2000), os quadrinhos são uma mídia que possuem uma linguagem autônoma e as categorias literárias ou, mais comumente, sublitterárias não podem ser utilizadas. Dito de outro modo, a ideia ingênua de que os quadrinhos são uma forma de literatura seria infundada. Assim, a tentativa de analisar o primeiro a partir dos critérios do último é contraproducente, independente da boa vontade do crítico.

Se nos concentrarmos na questão do jornalismo literário, podemos perceber o quanto essa aproximação com a reportagem em quadrinhos ou com o jornalismo em quadrinhos como um todo é inadequada. O jornalismo literário engloba as manifestações do *new journalism* e do *gonzo journalism* e consiste basicamente na utilização de expedientes e recursos próprios da literatura na construção do texto jornalístico. Essa

aproximação entre o jornalismo e a literatura acontece de maneira bastante natural, seja pela proximidade entre as duas formas de manifestação ou pela notória quantidade de profissionais que exercem as duas profissões. Segundo Edvaldo Pereira Lima

Entre o jornalismo e literatura existia em comum, nesses tempos pioneiros da era moderna [última metade do século XIX], o ato da escrita. À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem maior rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real (LIMA, 1993, p.135).

Além da influência da literatura na constituição inicial de um modelo de reportagem, ainda podemos perceber uma tradição bastante consolidada de livros que aproximam um modelo de grande reportagem com recursos e um estilo advindos da literatura. Lima (1999) e Felipe Pena (2009) traçam um percurso das obras mais influentes desses jornalistas-escritores que se inicia com Daniel Defoe, considerado o primeiro jornalista literário moderno (PENA: 2009, p.53), passa por George Orwell (*Na pior em Paris e Londres, Dias da Birmânia*), Jonh Reed (*10 dias que abalaram o mundo*), Jonh Hersey (*Hiroshima*), Truman Capote (*A Sangue Frio*), os membros vinculados ao *new journalism* (como Tom Wolfe, Norman Mailer e Gay Talese), o *gonzo journalism* de Hunter Thopson e os brasileiros Euclides da Cunha (*Os sertões*) e João do Rio (*A alma encantadora das ruas*).

Tendo em vista o caráter autônomo da mídia quadrinhos, isto é, a independência dos quadrinhos defendida por Cirne e McCloud que não permite que ela se limite a critérios literários, podemos inferir que o trabalho de Sacco não poderia se inserir nessa tradição de jornalistas literários. A única semelhança entre o jornalismo literário e o jornalismo em quadrinhos é que os dois se originam de aproximações entre o jornalismo e outras linguagens. Contudo, essa relação de aproximação é completamente diferente em cada caso. Se considerarmos o jornalismo como um eixo horizontal, a literatura e os quadrinhos seriam representados como dois eixos verticais independentes que em algum

ponto estabelecem uma relação de transversalidade com o eixo do jornalismo. Dito de outra forma, o jornalismo literário surge da aproximação jornalismo–literatura e o jornalismo em quadrinhos, por sua vez, da relação jornalismo–quadrinhos. A única semelhança entre as duas, sempre é preciso frisar, é a aproximação entre o jornalismo e outras formas de expressão. Na monografia “Análise de estratégias discursivas na narrativa de jornalismo em quadrinhos ‘Palestina: na Faixa de Gaza’, de Joe Sacco” (UFSM, 2007), Augusto Machado Paim estabelece o caráter de independência do jornalismo em quadrinhos e do jornalismo literário

Algumas vertentes do jornalismo vêm-se desenvolvendo ao longo dos anos, numa alternativa ao modo tradicional de se construir uma notícia (lide, pirâmide invertida etc). Exemplos dessa vertente são o Jornalismo Literário, o Webjornalismo e, mais recentemente, o Jornalismo em Quadrinhos. Todas elas usam elementos da especificidade dessas linguagens (literatura, hipertexto e quadrinhos, respectivamente) para construir a narrativa jornalística (PAIM, 2007, p.09).

Dito isto, como podemos explicar o fato de Oliveira e Passos conseguirem encontrar todas as sete características do jornalismo literário propostas por Norman Sims na reportagem em quadrinhos de Sacco? Primeiro lembremos quais são essas características: imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos, digressão e humanização. Considerando estilo em um sentido amplo, realmente podemos encontrar todas essas características na reportagem em quadrinhos. A falácia desse raciocínio é considerar que qualquer manifestação que apresente essas características insere-se no jornalismo literário. Numa análise mais detida, podemos perceber que essas características são bastante gerais e que não se referem à questão literária e nem mesmo a uma questão de texto. Muitos documentários e até mesmo reportagens de TV mais sofisticadas apresentam essas mesmas características e nem por isso podem ser consideradas uma manifestação de jornalismo literário. De maneira análoga, a reportagem em quadrinhos também não.

Essas considerações feitas acerca da linguagem dos quadrinhos e das relações jornalismo–literatura e jornalismo–quadrinhos, parecem ser suficientes para desestimular qualquer tentativa de aproximação entre o

jornalismo literário e o jornalismo em quadrinhos. Mesmo assim, ainda resta a questão da relação de inserção, aproximação ou diálogo que supostamente acontece entre a reportagem em quadrinhos e o *new journalism* ou o *gonzo journalism*. Vejamos, então, em que consistem essas duas manifestações do jornalismo literário e se são estabelecidas relações com a reportagem em quadrinhos.

O movimento de *new journalism* surge nos Estados Unidos, durante a década de 1960, em decorrência da insatisfação de alguns jornalistas com as rotinas produtivas das redações que impediam o desenvolvimento de reportagens em profundidade. Os principais expoentes desse movimento, Tom Wolfe, Gay Talese e Norman Mailer, tentavam revigorar o modelo de grande reportagem investigativa, agregando elementos da narrativa literária com uma maior ênfase no estilo e na experimentação. Segundo Souza

O movimento do Novo Jornalismo surge como uma tentativa de retomada do jornalismo aprofundado e de investigação por parte dos jornalistas e escritores que desconfiavam das fontes informativas tradicionais e se sentiam descontentes com as rotinas do jornalismo, mormente com suas limitações estilísticas e formais (SOUZA, 2002, p.203).

Percebe-se ainda no *new journalism* uma ampliação do conceito de pauta, a construção aprofundada de perfis humanos, a incorporação de temas que tradicionalmente não são abordados pela imprensa, tendência à esquerda política e uma ênfase no papel do autor.

Desse modo, sua vinculação à reportagem em quadrinhos geralmente é estabelecida pelo caráter de originalidade das duas manifestações. O *new journalism*, e principalmente seu membro fundador Tom Wolfe, cuidadosamente cultivam a imagem de um movimento revolucionário, que trouxe frescor e inventividade ao jornalismo tradicional. No entanto, suas características principais são as mesmas do jornalismo literário, com inovações ligadas principalmente à temática esquerdista, que durante os anos 60 despertava o interesse de determinados setores da elite estadunidense, como os Panteras Negras, a psicodelia e o movimento pelos direitos civis. Quando Dutra insere a reportagem em quadrinhos no *new journalism* devido ao fato de utilizarem “uma gama de recursos disponíveis ao jornalista” propõe na verdade um vínculo frágil, já que esses “recursos” são de naturezas

distintas em cada caso. Maciel, por outro lado, limita-se a expor características comuns às duas manifestações. Contudo, essas características novamente recaem no problema da generalidade, de modo que se podem encontrá-las num extenso número de produtos jornalísticos. Na verdade, as inovações estilísticas e formais do *new journalism* são bastante discretas e pontuais, como esclarece Lima

Enquanto Wolfe também renovou trazendo para o jornalismo o recurso do *fluxo de consciência* – a reprodução do pensamento do personagem, geralmente na forma desorganizada como várias coisas simultâneas nos vêm à mente –, até então privilégio da literatura, Norman Mailer criou o chamado *ponto de vista autobiográfico*. Trata-se do artifício em que o repórter faz referência a ele próprio, no texto narrativo, como se fosse um outro alguém qualquer (LIMA, 1998, p.50).

Considerando o fluxo de consciência e ponto de vista autobiográfico como as genuínas inovações do *new journalism*, impõe-se seu distanciamento da reportagem em quadrinhos já que no trabalho de Sacco não são encontrados indícios desses dois recursos. Em nenhuma obra de Sacco encontramos trechos em que ele tente reproduzir o pensamento de alguma personagem e a sua narrativa dá-se em primeira pessoa.

O suposto diálogo entre a reportagem em quadrinhos e o *gonzo journalism* é ainda mais difícil de ser estabelecido. Como se sabe, o *gonzo journalism* agrega tendências do *new journalism* e é fortemente associado à figura de seu criador Hunter S. Thompson, que conseguiu construir em torno de si uma forte imagem de ícone da contracultura. Embora Thompson tenha sido alçado ao sucesso com sua reportagem quase que antropológica sobre uma gangue de motociclistas⁵³, o estilo que vêm sendo considerado como “*gonzo*” surge apenas em 1970 com a publicação de “*The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*”, na revista de esportes *Scanlan’s Montly*. No ano seguinte, é publicado *Medo e delírio em Las Vegas*, obra que melhor condensa as características do *gonzo*: exploração de estados alterados de consciência; ficcionalização da

⁵³ Hell’s Angels: Medo e delírio sobre duas rodas, publicado originalmente como uma série de reportagens na revista *Nation*, em 1965, e posteriormente editado com livro.

realidade; tendência extremada à divagação e fuga do tema principal; referências à cultura pop e personalidades; exploração de temas como violência, consumo de drogas, sexo, política e esportes; narração em primeira pessoa; humor sarcástico e vulgar; e ênfase em um estilo próprio e no uso criativo da língua.

Maciel acredita que o diálogo entre a reportagem de Sacco e o *gonzo* acontece pela utilização de uma narrativa em primeira pessoa e pela “imersão nas situações reportadas”. Novamente podemos inferir que a narrativa em primeira pessoa é comum ao jornalismo literário (*10 dias que abalaram o mundo, Na pior em Paris em Londres*), ao documentário (ver, por exemplo, os filmes de Michel Moore) e a uma diversidade de outros objetos jornalísticos. A imersão do repórter também é comum e, principalmente, necessária a qualquer reportagem em profundidade. As características particulares do *gonzo* não são encontradas no trabalho de Sacco, que desenvolve uma reportagem bastante tradicional no que se refere ao seu método de trabalho e à linguagem utilizada. Ao que podemos perceber, a vinculação da reportagem em quadrinhos ao *new journalism* ou ao *gonzo* acontece não por questões inerentes ao produto, e sim pela natureza de experimentação que a transposição de um gênero tradicional do jornalismo para a mídia quadrinhos supostamente comporta. Uma leitura atenta de qualquer trabalho jornalístico de Sacco desestimula qualquer aproximação com o jornalismo literário ou qualquer rótulo associado.

Assim, a última questão que se impõe diz respeito ao formato, isto é, da classificação “livro-reportagem em quadrinhos”, proposta por Dutra. Exceto por **Palestina**, publicada originalmente como uma minissérie e posteriormente como livro, e algumas reportagens curtas como *Natal com Karadzic*⁵⁴, Sacco adota o formato de narrativa longa não-serializada⁵⁵ que é conhecida na indústria de quadrinhos como *graphic novel*. Assim, essa classificação acontece por uma inferência direta: Sacco publica reportagens no formato livro, portanto, ele produz livro-reportagem em quadrinhos. Essa classificação é bastante acertada, mas não pode

⁵⁴ Publicado no Brasil na coletânea *Comic Book – O novo quadrinho americano*, da editora Conrad.

⁵⁵ Podemos classificar as estruturas narrativas dos quadrinhos da seguinte forma: de curta duração, desenvolvidas nas tiras, páginas dominicais, web quadrinhos e histórias de poucas páginas; de média duração não-serializada, encontradas no formato *comic book* conhecido como *one shot*; de média duração serializada, com histórias de estrutura repetitiva como os quadrinhos de super-herói; de longa duração serializada, como os álbuns de quadrinhos europeus como *Bórgia* ou *Os Predadores*; e as de longa duração, *graphic novels* (*Maus, Um contrato com Deus*) ou álbuns de quadrinhos que se esgotam em uma única edição.

subsumir-se puramente a uma questão de formato. O modo como Dutra⁵⁶ constrói uma cadeia de raciocínios para justificar sua classificação desconsidera as implicações provocadas pela proximidade entre a reportagem em quadrinhos de Sacco e o livro-reportagem. Considerando apenas uma questão de formato, se transportamos **Gorazde**, por exemplo, para o meio digital, a classificação teria que ser totalmente modificada. Contudo, o conceito e as funções desempenhadas pelo livro-reportagem englobam elementos que ultrapassam a pura questão do formato.

Segundo Lima, o livro-reportagem é uma publicação não-periódica em formato de livro que “desempenha um papel específico, de prestar informação ampliada sobre fatos, situações e ideias de relevância social, abarcando uma variedade temática expressiva” (1993, p. 15), definição esta que ultrapassa a questão básica do formato. Considerando que o jornalismo possui a capacidade de dar sentido à experiência do aleatório, mas o fluxo contínuo de notícias (necessariamente descontextualizadas) impede que os leitores integrem esse conhecimento, o livro-reportagem cumpriria esse papel de aprofundamento nos temas que a notícia e reportagens curtas não permitem. Ainda segundo Lima

O livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchendo vazios deixados pelo jornal, pela revista pelas emissoras de rádio e pelos noticiários de televisão. Mais do que isso, avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando, parcialmente que seja, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos de informação jornalística (LIMA, 1993, p.16).

Assim, a reportagem em quadrinhos consegue se inserir no contexto do livro-reportagem por questões conceituais e também pelas funções desempenhadas por ambas. Contudo, essa proximidade com o livro-reportagem não se estende às características formais da reportagem em quadrinhos. Assim como existe uma proximidade inerente entre a literatura e a narrativa jornalística (apontada por Lima), os quadrinhos e o cinema também se aproximam, de modo que encontramos na reportagem de Sacco elementos característicos do documentário.

⁵⁶ Posteriormente Dutra analisa apenas duas características do livro-reportagem presentes na reportagem de Sacco: “a permanência maior que o jornalismo factual e a “sua abertura para experimentações com outros procedimentos não jornalísticos” (2003, p.55).

Quando da constituição da linguagem do documentário, os pioneiros dessa nova forma de expressão, como Roberty Flaherty, se depararam com problemas de natureza bastante similares aos enfrentados por Sacco em seu projeto de reportagem quadrinizada. Em ambos os casos incide a questão da constituição de uma narrativa jornalística que se desenvolva a partir da relação entre imagens. Quando antes formulamos o problema da aproximação entre a reportagem em quadrinhos e o jornalismo literário, ficou clara a disparidade que existe entre essas manifestações. Se efetuarmos o interessante exercício de transportar a narrativa de Sacco para um equivalente literário, fica patente que a questão imagética seria completamente eliminada. Transportando essa mesma narrativa quadrinizada para o cinema, a perda de conteúdo seria minimizada a questões pontuais. Dilatando as vinhetas da reportagem em quadrinhos para uma narrativa fílmica, percebe-se que a estrutura do quadrinho seria emulada de maneira eficiente: as vinhetas seriam decupadas em uma sucessão imaginária de fotogramas construindo a ilusão do tempo; as imagens de contexto histórico seriam substituídas por vídeos de arquivo; a quadrinização dos depoimentos seria transformada numa dramatização com atores; o texto dos balões seria enunciado pelas personagens; e o recordatórios⁵⁷ seriam transformados numa narração em *off* do próprio Sacco.

Como já foi ressaltado exaustivamente, o cinema e as HQ's são duas linguagens que se aproximam. Mesmo assim, quando estabelecemos essa relação entre a reportagem em quadrinhos e o documentário, não queremos incorrer no mesmo erro dos que subsumem essa reportagem ao jornalismo literário. A reportagem de Sacco não é um equivalente quadrinhístico do documentário, já que a narrativa fílmica possui características próprias que não podem ser transportadas para os quadrinhos. O primeiro elemento é a credibilidade que a imagem criada a partir de dispositivos eletrônicos possui, a fé na imagem a que refere André Bazin. Segundo Xavier

Se já é um fato a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de produzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas

⁵⁷ Caixa de texto na parte superior ou inferior dos quadrinhos que normalmente funciona como uma narração. O nome “recordatório” se refere à função que esse elemento desempenhava em muitos quadrinhos com formato de folhetim, com o velho esquema “No capítulo anterior...”.

justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. (XAVIER, 2008, p.18)

A capacidade da imagem pictográfica em construir representações críveis da realidade visual já foi analisada, mas em termos de narrativa, o cinema consegue representar o tempo de maneira bem mais eficiente que os quadrinhos. Enquanto os fotogramas do filme constroem a ilusão da percepção habitual do tempo, os quadrinhos necessitam da participação do leitor – a famosa *beholder's share* de Gombrich que pode ser aplicada a esse caso – para completar essa narrativa que acontece entre as vinhetas. Além da diferença entre a imagem indexada e a imagem pictográfica, a narrativa fílmica expõe as inflexões de fala, o ritmo, o tom da voz, os trejeitos e as expressões do entrevistado de um modo que não pode ser encontrado na reportagem de Sacco.

Feitas essas ressalvas, podemos apontar algumas similaridades entre a estrutura da reportagem em quadrinhos e o documentário. A primeira se refere à própria materialidade física, já que a reportagem em quadrinhos poderia trabalhar em um plano mais abstrato e amplo, tratando de implicações políticas, culturais em um nível macro, mas prefere a representação de presenças fisicamente relevantes dos entrevistados e do próprio autor, assim como o documentário. Dito de outro modo, Sacco valoriza a presença física das personagens e ambientes em detrimento de explicações ou análises. A segunda questão diz respeito ao enquadramento, com sua frontalidade e centralização. Vejamos essas quatro vinhetas de **Gorazde** reproduzidas abaixo (Figura 14). Nela podemos perceber o quanto do enquadramento do filme está presente. Sacco poderia utilizar uma abordagem mais intimista e experimental típica de muitas HQ's: o close nas mãos, nos olhos ou na boca; uma perspectiva oblíqua; ou a mudança de ponto de vista de um quadrinho para o outro. No entanto, ele enquadra a personagem no centro do quadro e o tempo decorre entre os quadrinhos sem que o ponto de vista mude, assim como uma câmera presa a um tripé posicionada defronte ao entrevistado. Dito de outro modo, Sacco utiliza o recurso documental do *talking head*.



Figura 14– Talking Head (**Gorazde**, de Joe Sacco)

Outro recurso advindo do documentário, diz respeito à narração. Na reportagem em quadrinhos temos uma estrutura semelhante à narração em *off*, já que o recordatório não possui uma relação física com a imagem exposta (como acontece com o balão, que sempre possui um seta que o liga a uma personagem). Ele vem de um lugar indeterminado, distante do acontecimento e revestido de credibilidade. Sacco poderia representar a si próprio no quadrinho proferindo aquelas palavras⁵⁸, afinal, sabemos que é ele quem fala, mas prefere a impessoalidade e o distanciamento que o recordatório proporciona. No que se refere à voz, também percebemos a utilização de dois recursos do documentário. Sacco alterna entre dois estilos, uma voz mais autoral e uma voz em tom formal, aos moldes do recurso da voz de Deus. Segundo Nichols

O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em *voz-over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético. (NICHOLS, 2005, p.40)

Considerando que na reportagem em quadrinhos são expostas duas narrativas distintas, isto é, a narrativa jornalística propriamente dita e uma metanarrativa da própria construção da reportagem, percebemos que

⁵⁸ Assim como faz McCloud em seus livros teóricos sobre quadrinhos.

Sacco alterna entre “essa voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo” (NICHOLS: 2005, p.142), e uma voz própria, pessoal que justamente pela ausência de formalidade funciona também como um recurso de credibilidade.

Como deve ter ficado claro, os elementos característicos do documentário que podem ser encontrados na reportagem em quadrinhos são bastante pontuais. Isto acontece porque, embora a teoria cinematográfica possa ser aplicada com sucesso aos quadrinhos, ela engloba questões bem mais amplas sem, obviamente, poder se deter nas minúcias dos quadrinhos e, portanto, em todas as características dessa manifestação. Embora seja usual pensar os quadrinhos em termos do cinema, inclusive com a utilização de termos como enquadramento, *close-up*, plano aproximado ou panorâmico, a linguagem dos quadrinhos possui uma série de elementos específicos que fogem ao âmbito da teoria cinematográfica, como sua capacidade de reprodução da realidade visual por dispositivos não mecânicos (conforme as características da imagem pictográfica explicitadas no capítulo anterior), a construção de representações sociais realistas (por um modelo dialógico e não documental) ou a narrativa naturalista dos quadrinhos. Desse modo, finalizamos essa análise da narrativa da reportagem em quadrinhos apontando dois elementos presentes nessa manifestação que não poderiam ser transportados para a narrativa literária ou cinematográfica.

O primeiro é o recurso da quadrinização dos depoimentos, desenvolvido por Spiegelman e utilizado por Sacco. Esse tipo de recurso é impossível de ser transportado para a literatura e no cinema ele ganha uma conotação completamente diferente. A reconstituição de um evento é usual na narrativa jornalística da TV ou do filme, mas ele necessariamente depende da utilização de atores e do aparato técnico de cenografia, marcando visualmente o caráter artificial desse recurso. Nos quadrinhos a reconstituição dos depoimentos é completamente orgânica, não necessita de atores ou de cenários e, em decorrência das características da representação pictográfica, não existe uma marcação física que o aparte da narrativa do restante da narrativa.

O outro elemento diz respeito à própria constituição da narrativa sequencial entre os quadros. Em se tratando de narrativa, os quadrinhos estariam posicionados entre a pintura e o cinema. Segundo Aumont, “toda pintura que se choca com esse impossível: figurar o tempo” (2004, p.81), assim ela só conseguiria construir uma narrativa por intermédio de representação e de uma ficcionalização por parte do espectador. O cinema, por outro lado, consegue expor de maneira fiel qualquer relação

de causa e efeito. Nos quadrinhos cada vinheta funciona como um quadro independente, tento em comum inclusive o caráter pictográfico, mas as relações de causalidade podem ser representadas na relação entre um quadro e outro, desenvolvendo uma relação única. Segundo Aumont

O quadro fílmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva a olhar de longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do qual uma pintura, uma tela pintada, *pintura* (AUMONT, 2004, p.111).

Os quadrinhos conseguem comportar essa síntese de componentes centrífugos e centrípetos, proporcionando uma experiência diferente: uma narrativa sequencial de causa e efeito destinada ao olho variável. Isto é, o dispositivo do cinema mobiliza o olhar do espectador, ele não tem controle sobre as imagens que se desenrolam na tela e a narrativa se desenvolve sem sua participação ativa; na pintura, este olho variável esquadrinha toda a superfície da tela, pode deter-se nos detalhes e tem controle total do que é visto; nos quadrinhos temos a síntese de uma narrativa visual controlada pelo leitor. No caso específico da reportagem em quadrinhos essa síntese “espectador-olho-variante” possibilita a leitura atenta de uma narrativa jornalística visual, onde todas as informações, narrativas, visuais e de texto, podem ser fruídas ao bel prazer do leitor. Nela podemos encontrar a relação causalidade-efeito da narrativa ao mesmo tempo em que o olho variável determina o ritmo de leitura e se detém na decodificação da informação registrada pela pictografia: a expressão de uma personagem, as marcas de artilharia em um prédio destruído, os detalhes de uma arma – todos registros de um momento pregnante que não pode existir em outro tipo de narrativa jornalística.

CAPÍTULO III – O DISCURSO

3.1 A condição histórica de possibilidade da reportagem em quadrinhos

A reportagem em quadrinhos é um objeto bastante concreto enquanto dado empírico no tecido histórico e social. Esse projeto de reportagem desenvolvido por Sacco agrupa-se principalmente em torno de três⁵⁹ volumes de longa duração: **Palestina, Gorazde e Uma história de Sarajevo**. A experiência do jornalismo em quadrinhos como um todo se estabelece como um evento não-convencional e particularmente nessas obras citadas podemos perceber características bastante peculiares que, em certo sentido, reforçam junto ao leitor uma impressão geral de originalidade e ineditismo. Assim sendo, pode-se facilmente incorrer no erro de considerar que essas unidades materiais se constituem em um *corpus* tão particular e bem delimitado que poderiam ser tomados, sem maiores ressalvas, como um objeto de pesquisa autônomo. No entanto, a despeito da força desse objeto empírico, não podemos promovê-lo a um objeto teórico de pesquisa. Não queremos com isso negar a importância desse material concreto nem a utilidade de um estudo centrado nas particularidades de cada obra, pelo contrário, a descrição e análise das características formais dessa reportagem tem sido uma preocupação constante no percurso dessa pesquisa, principalmente pela falta de proposições teóricas consolidadas acerca do tema. O que pretendemos é demarcar claramente de qual objeto de pesquisa temos tratado. Assim, quando estabelecemos a reportagem em quadrinhos como objeto de investigação não estamos nos referindo apenas a um produto jornalístico, a uma obra de quadrinhos (arte) ou a um determinado agrupamento de demarcações formadas por *graphic novels* e histórias curtas. Concebemos a reportagem em quadrinhos fundamentalmente como um discurso formado por um conjunto de enunciados dispersos e descontínuos (presentes nos volumes das HQ's de Sacco e os experimentos de outros criadores) que remetem a duas formações discursivas diversas: a do jornalismo e dos quadrinhos. “Em outros termos, a unidade material do volume (...) será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio” (FOUCAULT: 2007, p.25).

⁵⁹ Para os limites da presente pesquisa não consideramos o livro recém lançado *Footnotes from Gaza*, que se caracteriza como um quadrinho histórico (já que aborda o massacre de 111 palestinos por uma equipe de soldados israelenses que aconteceu na cidade de Rafah, em 1956) e não uma reportagem.

Assim sendo, quando elegemos esse discurso da reportagem em quadrinhos como objeto de investigação não nos referimos a um conjunto de proposições que estariam ocultas e poderiam revelar as concepções de mundo do autor, um sentido secreto das obras ou seu significado legítimo. Esse discurso também não deve ser percebido como uma proposição, uma frase ou um *speech act*; não se identifica com a oratória, nem pode ser concebido apenas em termos textuais ou linguísticos. Conforme Foucault

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência (FOUCAULT, 2007, p.132).

Assim, esse discurso da reportagem em quadrinhos compõe-se como uma série limitada de enunciados cuja condição de existência pode ser delimitada e descrita em relação ao seu funcionamento dentro de não apenas uma, mas de duas formações discursivas, sendo que esses enunciados também não podem ser formulados apenas em termos gramaticais, constituindo-se em diferentes âmbitos enquanto elementos visuais, decisões narrativas, estilo de linguagem e incorporação de elementos da prática jornalística.

Considerar a preeminência da reportagem em quadrinhos como um discurso talvez pareça estranho a uma pesquisa que até o momento se ocupou das características constitutivas dessa manifestação. Contudo, o caráter multidisciplinar da metodologia da análise do discurso possibilita uma aproximação com o objeto desenvolvida em vários níveis e a partir de arcabouços conceituais diversos. Portanto, quando efetuamos nossas análises partindo das considerações teóricas do campo da estética (psicologia do receptor, *gestalt* e as proposições teóricas dos quadrinhos, da arte e do cinema) e do jornalismo (gêneros pictográficos, modelo de grande reportagem, forma do documentário, teoria do jornalismo), também desenvolvemos uma estratégia investigativa que tenta cercar e estender a compreensão acerca do objeto, destacando como essa construção imagética discursiva pode se relacionar com determinada episteme e com processos sociais complexos. Dito de outro modo, nos dois capítulos precedentes empregamos a análise do discurso como uma

metodologia aliada a diferentes proposições teóricas, de agora em diante, o método será aliado à teoria.

Dada a filiação teórica desse estudo à análise do discurso aproximada principalmente das formulações teóricas de Foucault, a arqueologia impõe-se como método de análise a ser adotado. É comum assinalar pelo menos dois períodos distintos no percurso intelectual de Foucault: o arqueológico e o genealógico (CASTRO: 2009, p.123). O primeiro é desenvolvido como uma descrição das formações discursivas centrada na episteme, embora não exclusivamente. Em termos de demarcações bibliográficas, a arqueologia é esboçada enquanto inovação metodológica no estudo histórico da formação do saber psiquiátrico e clínico em *História da loucura* (1961) e *O nascimento da clínica* (1963), respectivamente. Posteriormente a descrição arqueológica investiga a possibilidade de existência das ciências humanas analisando os domínios de saber da gramática geral, da história natural e da análise das riquezas, em *As palavras e as coisas* (1966). Essas três descrições arqueológicas concentram-se exclusivamente na episteme clássica⁶⁰, fazendo com que inadvertidamente a arqueologia muitas vezes seja considerada um método aplicável apenas na descrição da episteme. Em *A arqueologia do saber* (1969) Foucault desenvolve uma auto-análise de seus projetos investigativos anteriores para enfrentar os problemas metodológicos que a arqueologia coloca. Nesse momento ele define teoricamente os conceitos já utilizados e utilizáveis em suas análises (enunciado, discurso, formação discursiva e arquivo) e esclarece que a arqueologia pode ser utilizada como método de investigação de outras instâncias que não a episteme, como a sexualidade, a pintura ou a política, etc (2006, p.218). Chegando à fase genealógica, Foucault introduz o problema da análise do poder, que englobaria os processos discursivos e não-discursivos, elegendo os dispositivos como objeto da descrição genealógica. “Foucault falará de dispositivos disciplinares, dispositivo carcerário, dispositivos de poder, dispositivos de saber, dispositivo de sexualidade, dispositivo de aliança, dispositivo de subjetividade, dispositivo de verdade, etc.” (CASTRO: 2009, p.124) e concretiza esse projeto de investigação no estudo dos dispositivos carcerário e de sexualidade em *Vigiar e punir* (1975) e *História da sexualidade: A vontade de saber* (1976), respectivamente.

Tendo contextualizado essas questões teóricas e metodológicas, resta explicar como utilizaremos esse aparato na investigação do nosso objeto e, afinal, quais os objetivos e limites da atual fase dessa pesquisa.

⁶⁰ Foucault define a episteme clássica como a disposição do saber nos séculos XVII e XVIII. Ele ainda destaca a existência das epistemes renascentista e moderna.

Primeiramente esclarecemos que a arqueologia constitui-se fundamentalmente uma metodologia de análise dos discursos que não é formalista nem interpretativa (FOUCAULT, 2007). “Enquanto a unidade de trabalho das metodologias formalistas é a proposição-significante e a unidade de interpretação é a frase-significado, a arqueologia se ocupa de *enunciados e formações discursivas*” (CASTRO, 2009, p.42). Portanto, não tentaremos analisar o texto (balões e recordatórios) da reportagem em quadrinhos para desvendar os meandros linguísticos, os sentidos ocultos ou as intenções mascaradas que animam esse discurso. A arqueologia não possui uma analogia com a exploração geológica cuja escavação desvendaria as camadas de sentido. Sobre a arqueologia, Foucault elucidada:

Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo (FOUCAULT, 2007, p.149).

Sabendo que para Foucault o arquivo “não faz referência, como na linguagem corrente, nem ao conjunto de documentos que uma cultura guarda como memória e testemunho de seu passado, nem à instituição encarregada de conservá-los”, e sim ao “sistema de condições históricas de possibilidade dos enunciados” (CASTRO: 2009, p.43), uma investigação arqueológica acerca da reportagem em quadrinhos primeiramente determinar as condições históricas de possibilidade desse discurso. Em seguida deve tentar descrever os enunciados que compõem o discurso dessa reportagem para, finalmente, determinar o funcionamento desses enunciados no interior das duas formações discursivas já citadas: a do jornalismo e a dos quadrinhos. Assim, nesta etapa da pesquisa, o primeiro problema que se impõe diz respeito a essa condição histórica de possibilidade.

A investigação das condições históricas de possibilidade da reportagem em quadrinhos não deve ser entendida como uma historiografia que tenta traçar um percurso de suas influências e antecedentes, transformando acontecimentos dispersos e desconexos numa teia de continuidade. Quanto se tenta construir uma história dessa

reportagem aos moldes de Dutra⁶¹ (2003) ou, de uma maneira mais ampla, tratando manifestações como *A coluna de Trajano* ou as pinturas rupestres como antecedentes, incorre-se, além de um anacronismo, em um deslocamento de sentido e na construção de hipóteses regressivas para considerar objetos diversos como pertencentes a uma mesma tradição. Dito de outro modo, existe uma história da reportagem em quadrinhos, mas ela inicia-se a partir de um acontecimento que, graças a seu caráter recente, dispõe de uma documentação sólida e pode ser precisado com facilidade: a publicação da primeira edição da minissérie **Palestina**, em 1992. A condição histórica de possibilidade que pretendemos investigar deve, portanto, ser compreendida como as condições de produção e o *a priori* histórico desse discurso, e não como uma busca por antecedentes ou um feixe invisível de influências.

Os principais elementos que constituem as condições de produção ou *a priori* histórico já foram abordados no percurso dessa pesquisa, já que sempre buscamos uma contextualização histórica e social ampla dos objetos que se relacionam com a reportagem em quadrinhos, seja em termos formais ou do que denominamos de percepção social dos quadrinhos. Assim, utilizaremos esses dados anteriores para precisar como elementos díspares formam essa condição histórica de possibilidade. Já nos referimos anteriormente que o discurso da reportagem em quadrinhos é determinado por um feixe de relações entre a formação discursiva do jornalismo e a formação discursiva dos quadrinhos, de modo que partiremos desses dois eixos para orientar essa reflexão.

No que diz respeito aos quadrinhos, podemos afirmar que, grosso modo, eles funcionam principalmente como uma instância de produção, embora seu *a priori* histórico não possa ser desconsiderado⁶². Nesse sentido, podemos entender sua influência tanto em termos de evolução da linguagem, que definem a forma do que é dito, como em termos de seu relacionamento entre campos distintos⁶³, que definem o que pode ser dito. A questão da evolução e sofisticação da narrativa dos quadrinhos já foi problematizada anteriormente, tanto no que se refere à sua capacidade em construir representações complexas da realidade histórica e social, quanto ao que concerne o realismo intrínseco com que essa mídia consegue

⁶¹ Conforme citamos no capítulo anterior, Dutra encontra exemplos da reportagem em quadrinhos em jornais do século XIX (Cabrião e *The National Police Gazette*) e em “fotoreportagens” da revista *O Cruzeiro*.

⁶² O desenvolvimento dos quadrinhos como mídia já foi problematizado nos dois capítulos anteriores.

⁶³ Principalmente a polarização campo dos quadrinhos – campo da arte.

emular a experiência da percepção habitual da realidade visível e temporal. Assim, por um lado, os quadrinhos (como uma mídia que normalmente se caracteriza como um espaço onde dominam as idealizações e fantasias) se aproximam da realidade social e, por outro, (enquanto uma linguagem que tradicionalmente utiliza-se de recursos estilísticos e formais que facilitam a leitura e compreensão da mensagem) constroem um estilo narrativo mais sofisticado, com pretensões artísticas mais elevadas e se destinam a um público com formação e anseios diversos do leitor tradicional dessa mídia.

A capacidade de construir representações realistas da sociedade e o que denominamos como narrativa naturalista dos quadrinhos determinam, em um nível formal, a possibilidade dessa mídia em construir uma estrutura narrativa que apreenda o acontecimento e se constitua como um suporte para a reportagem. Portanto, a reportagem em quadrinhos carece da consolidação das características formais e de linguagem para que sua narrativa possa ser concebida. Observando, por exemplo, a narrativa de um quadrinho tradicional do início de século XX⁶⁴ pode-se perceber que existe uma predominância de ações impetuosamente estampadas em cada vinheta, com um considerável lapso temporal a cada sarjeta. Embora esse estilo de narrativa sequencial seja adequado e até mesmo imprescindível para séries infantis e de humor, ele não poderia dar suporte a uma decupagem sutil de expressões e gestos que remetam ao comportamento “natural”, algo imprescindível para o projeto de reportagem de Sacco⁶⁵. Dito de outro modo, a forma do que pode ser dito (no caso, um discurso jornalístico) é definido pela evolução da linguagem das HQ’s.

A definição da possibilidade de existência da reportagem em quadrinhos em um nível formal não resolve inteiramente o problema da condição de produção dessa manifestação. Mesmo que esse discurso potencialmente possa ser formulado isto não quer dizer que deva se concretizar, já que “não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época” (FOUCAULT: 2007, p.50). Conforme destacamos em vários pontos do texto, os quadrinhos possuem motivações bastante diversas do jornalismo e tradicionalmente suas obras se aproximam de temáticas como o culto ao herói, ficção científica, humor e fantasia, o que dificulta e, dependendo do período que se tem em mente, impossibilita a incorporação de uma narrativa jornalística. Dito de outra forma, os quadrinhos necessitam de uma maior aceitação social enquanto mídia para que possam se afastar da imagem infantilizada e superficial a que

⁶⁴ Os sobrinhos do Capitão, por exemplo.

⁶⁵ Conforme defendemos no segundo capítulo.

são associados e, finalmente, tentarem se estabelecer como uma plataforma para a linguagem jornalística. Considerando, por exemplo, a década de 1950, quando a paranóia do McCarthysmo e a publicação *A Sedução do Inocente*, de Werthan, tentavam vincular os quadrinhos à delinquência juvenil⁶⁶, atizando a preocupação de pais, líderes religiosos e autoridades sobre os efeitos de “degeneração moral” provocado pelos gibis, percebe-se o quanto a percepção social acerca dessa mídia era negativa, o que impossibilitaria que um projeto como a reportagem em quadrinhos de Sacco pudesse ser levado a sério. Em certo sentido, se incorreria na pura impossibilidade da formulação de um discurso que, dada sua fragilidade, precisam de aceitação para que possa ser construído, veiculado e, principalmente, aceito.

A possibilidade dos quadrinhos de formular esse discurso da reportagem passa, portanto, pela maneira como essa mídia é percebida socialmente. A diversificação dos gêneros da indústria e a emergência dos gêneros de não-ficção a partir da década de 1960 ampliam a noção de que os quadrinhos seriam uma mídia infantil, introduzindo temáticas que despertam o interesse de um público mais amplo e de diferentes faixas etárias. Obras como os quadrinhos autobiográficos de Crumb, **American Splendor** de Pekar ou o modelo de *graphic novel* de Eisner funcionam como marcos na evolução temática e na aceitação social, já que Crumb introduz temáticas ligadas à contracultura, Pekar desenvolve uma tradição realista bastante valorizada por leitores mais ligados à literatura⁶⁷ e Eisner consegue estabelecer um modelo que valoriza os quadrinhos como um equivalente literário, adotando o formato tradicional do livro⁶⁸. Assim, essas obras diversas conseguem ampliar o espectro dos temas que os quadrinhos podem abordar, ao mesmo tempo em que demonstrar que essa mídia pode ser levada a sério enquanto meio de expressão artística.

Considerando que a reportagem em quadrinhos surge no início da década de 1990 ainda podemos apontar outros eventos que contribuíram para que sua formulação aconteça. Durante a década de 1980 percebe-se a consolidação dessa tendência à valorização da mídia quadrinhos como um campo sério de expressão artística. Isto é bastante palpável no interior da indústria de quadrinhos do EUA, e particularmente no seio do gênero de super-heróis (que dominava o mercado e possuía o maior público leitor)

⁶⁶ Conforme esclarecemos no primeiro capítulo, p.25.

⁶⁷ O trabalho de Pekar foi um dos primeiros a ser tratado seriamente como um produto estético, recebendo diversas críticas na imprensa não especializada em quadrinhos, como a revista *People* e, principalmente, o jornal *Village Voice*.

⁶⁸ É interessante ressaltar que o *graphic novel* conseguiu se firmar como modelo e, nos dias atuais, ainda funciona como um padrão aceito.

com a introdução de narrativas mais sofisticadas como a série **Sandman** e a minissérie **Watchmen**. No mercado alternativo podemos apontar um evento que possui ainda mais sintonia com a evolução da percepção social das HQ's: a publicação de **Maus**, em 1986. Como já citamos anteriormente, **Maus** detém um status artístico nunca alcançado por outro quadrinho, conquistando inclusive um Prêmio Pulitzer, feito nunca alcançado antes ou depois por um quadrinho. A capacidade de construir uma representação sofisticada do holocausto centrada na visão de um judeu sobrevivente de Auschwitz funciona como um modelo exemplar de narrativa não-ficcional nos quadrinhos, já que ao mesmo tempo em que consegue dar conta de um evento social complexo evita explicações reducionistas em função da perspectiva e do drama humano da personagem principal. **Maus** representa a transposição de uma autobiografia socialmente irrelevante, calcada no humor e no exagero, para um biografismo polido e que possa abordar temas "sérios". Em muitos sentidos essa obra prepara o terreno para a reportagem em quadrinhos, cuja formulação dificilmente poderia ser efetuada sem a presença desse objeto que lhe antecede.

Tendo em vista que os quadrinhos funcionam enquanto uma instância de produção que se articula tanto em termos de linguagem, e como *a priori* histórico no que diz respeito à sua percepção social, podemos inferir que o jornalismo se articula de maneira mais discreta, funcionando prioritariamente como *a priori* histórico, já que suas condições de produção estão dadas e dizem respeito à constituição do jornalismo como prática moderna. Isto ocorre porque para os quadrinhos a reportagem de Sacco é um discurso que se constitui a partir de uma tradição e funciona como um objeto que detém grande poder simbólico e, para o jornalismo, essa unidade discursiva é apenas uma das muitas modalidades de expressão. Dito de outro modo, a reportagem de Sacco desempenha um papel bem mais importante no campo dos quadrinhos do que no do jornalismo.

A influência do jornalismo sobre a reportagem em quadrinhos diz mais respeito às questões de linguagem e das formas de enunciação discursiva do que à condição histórica de possibilidade. Enquanto *a priori* histórico, podemos destacar as seguintes manifestações do jornalismo que incidem sobre a existência do discurso da reportagem em quadrinhos: a tradição pictográfica dos gêneros jornalísticos, o jornalismo literário e o audiovisual⁶⁹. Para além das influências sobre a linguagem e a forma da reportagem em quadrinhos, essas três manifestações do jornalismo

⁶⁹ Principalmente o documentário, mas também a linguagem televisiva.

constituem o *a priori* histórico de maneira complementar: os gêneros pictográficos do jornalismo definem um espaço em que a imagem desenhada pode desempenhar funções informativas ou opinativas; a tradição do jornalismo literário, principalmente em vertentes como o *gonzo* e o *new journalism*, possibilitam a emergência de projetos mais experimentais⁷⁰; e o audiovisual define uma forma de linguagem de narrativa imagética. Assim, embora a reportagem em quadrinhos constitua-se como um discurso original, a diversificação das práticas jornalísticas provoca um afrouxamento das fronteiras entre o jornalismo e outras formas de expressão (literatura, cinema, quadrinhos) que permite que um objeto tão diverso possa ser aceito.

Considerando que a tradição dos gêneros pictográficos, o jornalismo literário e o audiovisual constituem-se como *a priori* histórico em um sentido amplo e bastante disperso temporalmente, podemos apontar um evento que se relaciona de maneira mais direta com a reportagem em quadrinhos: a cobertura da Guerra do Golfo. Essa cobertura foi marcada pelo controle restrito das imagens e do acesso às áreas de conflito, substituindo as tradicionais imagens de alto impacto (destruição e tragédia humana) pela virtualidade de um rastro luminoso dos mísseis *scud*. A crise de credibilidade decorrente dessa cobertura é um fato apontando por diversos autores⁷¹, mas no que concerne à reportagem em quadrinhos, a influência desse evento diz respeito à possibilidade de emergência de uma narrativa visual independente ao aparato técnico e financeiro das grandes redes de notícia. A Guerra do Golfo também tem um papel determinante na reportagem em quadrinhos porque os problemas jornalísticos decorrentes dessa cobertura tornaram-se uma preocupação constante para Sacco, que se ocupou diretamente de suas falácias na história curta **Viciado em Guerra**. No canto inferior direito da primeira página dessa história (Figura 15), reproduzida abaixo, podemos ler a data em que ela foi desenhada: agosto de 1991. Se a preocupação de Sacco com a cobertura da Guerra do Golfo é atestada pela existência dessa história, onde vemos o autor-personagem assistir ansioso a TV apontando como imagens de arquivo são usadas como se fossem inéditas, o fato de que, nos últimos meses de 1991, o autor já estava na Cisjordânia fazendo a pesquisa de campo para **Palestina**,

⁷⁰ Não que a reportagem em quadrinhos seja experimental, pelo contrário, em diversos pontos salientamos o quanto essa manifestação vincula-se a um espectro mais formal e tradicional do jornalismo. Mas tratando-se da percepção e aceitação social desse objeto, o simples fato de tratar-se de um quadrinho já o qualifica como experimento não-convencional.

⁷¹ Ver, por exemplo, Patrick Charaudeau, Discurso das mídias.

demonstra como a influência desse evento é ainda mais contundente enquanto elemento do *a priori* histórico.

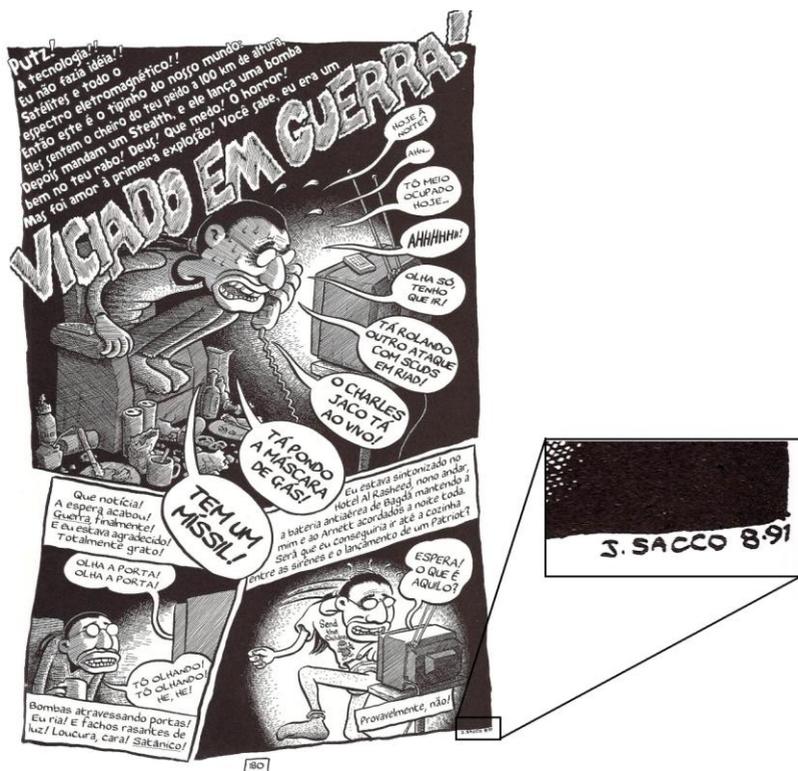


Figura 15 – **Viciado em Guerra**, de Joe Sacco

Encerramos essa descrição da condição histórica de possibilidade da reportagem em quadrinhos destacando que, embora uma análise dessa natureza não possa ser exaustiva (FOUCAULT, 2006), ela estabelece relações de coexistência entre elementos diversos que, agrupados em torno de um discurso em particular, determinam sua condição de emergência não apenas enquanto objeto material, mas enquanto conjunto articulado de enunciados. A delimitação dessa condição histórica será, portanto, capital para prosseguirmos com o projeto arqueológico descrevendo as formas de enunciação do discurso jornalístico na reportagem em quadrinhos.

3.2 As formas de enunciação da reportagem em quadrinhos

Tradicionalmente a análise do discurso utiliza uma terminologia que possui acepções diferentes em seu uso comum ou no domínio de outros campos teóricos. Discurso e enunciado, por exemplo, possuem conotações diversas para a linguística ou a retórica. Assim, quando anteriormente estabelecemos o discurso da reportagem em quadrinhos como objeto de investigação, definimos de qual conceito de discurso estamos tratando, bem como sua filiação teórica ao pensamento de Foucault. Tendo em vista que, prosseguindo com a investigação arqueológica, tentaremos efetuar uma descrição dos enunciados que formam esse discurso, é imprescindível eliminar qualquer ambivalência do termo, precisando a definição de enunciado. Foucault, quando trata diretamente do enunciado enquanto objeto da arqueologia, ocupa-se primeiramente em esclarecer que não existe uma equivalência entre esse termo e a unidade “à que os lógicos designaram pelo termo proposição, à que os gramáticos caracterizam como frase, ou, ainda, à que os ‘analistas’ tentam demarcar sob o título *speech act*” (2007, p.91). Acerca da unidade lógica da proposição, Foucault esclarece:

Não acredito que a condição necessária e suficiente para que haja enunciado seja a presença de uma estrutura proposicional definida, e que se possa falar de enunciado todas as vezes em que houver proposição e apenas nesse caso. Pode-se, na verdade, ter dois enunciados perfeitamente distintos que se referem a grupamentos discursivos bem diferentes, onde não se encontra mais que uma proposição, suscetível de um único e mesmo valor, obedecendo a um único e mesmo conjunto de leis de construção e admitindo as mesmas possibilidades de utilização. “Ninguém ouviu” e “é verdade que ninguém ouviu” são indiscerníveis do ponto de vista lógico e não podem ser consideradas como duas proposições diferentes. Ora, enquanto enunciados, estas duas formulações não são equivalentes nem intercambiáveis (FOUCAULT, 2007, p.91).

Se não existe uma correspondência entre a proposição e o enunciado, a frase também não pode ser considerada idêntica a este último já que vários postulados, como as flexões verbais de uma

gramática, um quadro classificatório de espécies botânicas⁷², uma árvore genealógica, um livro contábil ou um gráfico de vendas funcionam como enunciados sem que remetam à estrutura gramatical da frase (FOUCAULT: 2007, p.93). Por outro lado, pode-se considerar que o *speech act*, ou ato ilocutório, se aproxima mais do conceito de enunciado, já que é possível “reconhecer e isolar um ato de formulação” (FOUCAULT: 2006, p.93). O problema é que para efetuar um ato ilocutório (juramento, prece, contrato, promessa, demonstração) normalmente faz-se necessária a formulação de uma série de enunciados, o que desfaz qualquer possibilidade de equivalência.

Contudo, uma frase, um ato ilocutório ou uma proposição podem constituir-se em um enunciado contanto que sejam tomados desde sua condição de existência. A negação de Foucault a esses conceitos e terminologia concernem mais ao fato de que esses agrupamentos são obrigatoriamente estabelecidos de maneira formalizada e possuem conotações diferentes em seus campos de origem, enquanto que o enunciado, por seu vez, possui uma estrutura mais fluída. Segundo Castro

Foucault utiliza frequentemente as expressões *performance verbal ou lingüística, formulação, frase, proposição*. É necessário entender por *performance verbal ou lingüística* todo conjunto de signos efetivamente produzidos a partir de uma língua, natural ou artificial; por *formulação*, o ato individual ou coletivo faz surgir, valendo-se da materialidade, um conjunto de signos; por *frase*, a unidade analisada pela gramática; por *proposição*, a unidade lógica. Por *enunciado*, no entanto, é necessário entender a modalidade de existência de um conjunto de signos, modalidade que lhe possibilita ser algo mais que um simples conjunto de marcas materiais: referir-se a *objetos* e a *sujeitos*, entrar em relação com outras formulações, e ser repetível (CASTRO, 2009, p.136).

Deste modo, a definição de enunciado não exclui agrupamentos como a frase ou a proposição, pelo contrário, ele amplia o rol das unidades materiais que podem ser acionadas. Segundo Foucault, “seria necessário admitir que há enunciado desde que existam vários signos justapostos – e por que não, talvez? – desde que exista um e somente um.

⁷² Aqui ele se refere particularmente *Genera plantarum* de Lineu.

O limiar do enunciado seria o limiar da existência dos signos” (2007, p.25). Ou seja, os enunciados podem constituir-se também enquanto aspectos visuais ou signos não convencionados como o alfabeto. Esta definição ampla corrobora com o modelo de análise que iremos aplicar, já que em vez de analisar apenas esse texto presente na reportagem em quadrinhos de Sacco tentamos compreender como essa construção discursiva utiliza-se de expedientes visuais.

A abertura desse conceito, e o próprio Foucault admite que ele sempre se mostra um tanto flutuante, gera um novo problema no que concerne um método de análise, isto é, da descrição desses enunciados. Afinal, se uma simples sequência de palavras ou signos traçados ao acaso no papel⁷³ podem formar um enunciado, a descrição de seus agrupamentos em determinado discurso, como o da reportagem em quadrinhos, se multiplicaria ao ponto de impossibilitar qualquer tentativa de análise. Contudo, os enunciados que compõem um discurso não são de número tão extenso quanto pode parecer, já que entre as muitas marcas materiais de um objeto apenas as unidades que remetam a uma determinada formação discursiva são válidas. Além disso, um mesmo enunciado pode acionar um grupo extenso de formulações sem que se modifique, do mesmo modo como uma função enunciativa pode determinar o surgimento de vários enunciados idênticos⁷⁴. Assim, os enunciados que concernem a nossa investigação dizem respeito à construção de uma modalidade de jornalismo desenvolvida na reportagem de Sacco, isto é, aos enunciados presentes na reportagem em quadrinhos que remetem à formação discursiva do jornalismo. Dito de outro modo, esses enunciados estão presentes em marcas matérias dos quadrinhos (estilo de texto, imagem, diagramação e enquadramento), mas remetem a essa formação discursiva do jornalismo. A condição de existência, isto é, o a priori histórico e as condições de produção, desses enunciados já foi definida anteriormente e, após efetuar esta descrição proposta pela arqueologia, tentaremos estabelecer o modo como eles se articulam com a formação discursiva do jornalismo, demarcando sua ordem de aparecimento e exclusão.

Para descrever os enunciados que compõem o discurso da reportagem em quadrinhos frequentemente iremos contrapor três

⁷³ Foucault define que qualquer conjunto de signos podem ser considerados um enunciado desde que tenham sido formulados por um sujeito. Assim, a sequência de letras QWERT do início dos teclados de computador, ou um grupo de tipos móveis escolhidos ao acaso, não podem ser considerados enunciados até que se determine a ação de um sujeito.

⁷⁴ Como foi destacado anteriormente, o enunciado é repetível, mas isso não quer dizer que as marcas materiais acionadas sejam idênticas.

momentos distintos do trabalho quadrinhístico de Sacco: as narrativas autobiográficas, onde ainda não existe o projeto da reportagem em quadrinhos, mesmo que frequentemente essas histórias tenham o jornalismo como tema⁷⁵; **Palestina**, que funciona como um ponto de transição entre a narrativa autobiográfica e a reportagem propriamente dita; e **Gorazde**, onde finalmente ocorre a consolidação desse modelo de reportagem. Deste modo poderemos definir claramente quais são os enunciados que surgem na reportagem em quadrinhos e, em um momento posterior, delimitar sua ordem de aparecimento, permanência e exclusão dentro desse discurso.

O primeiro ponto que se impõe enquanto prática enunciativa diz respeito ao estilo de texto utilizado pelo autor. O texto inicial de Sacco, ainda em suas narrativas autobiográficas ou humorísticas⁷⁶, utilizava a linguagem de maneira mais criativa, com um tom bastante sarcástico e depreciativo. Vejamos, por exemplo, um monólogo presente na história **Viagem ao fundo da biblioteca**:

Domingo. Quase uma. Quando as portas se abrirem, estaremos perdidos. Vão nos atingir feito uma horda de cossacos. Gritando e berrando. Puxando os livros da prateleira. Derrubando-os. Guardando-os de ponta cabeça. Perdendo-os. Rasgando-os. Escrevendo neles. Derrubando ranho neles. Vai virar uma sepultura. Não dou meia hora (SACCO, 2005, p.112).

Essa passagem exemplifica bem o tom geral do texto, mas a liberdade desse gênero autobiográfico permite que o autor utilize recursos estilísticos mais extremos. No recordatório que abre a história **Como Amei a Guerra** lê-se um trecho bastante interessante: “Algumas vezes você pode sentir o cheiro de merda bem antes que ele saia pelo cu da história. Naquele mês de agosto, eu soube” (2005, p.159). A despeito do caráter escatológico dessa metáfora, podemos inferir que nessa fase de narrativas autobiográficas não existem constrangimentos que impeçam a utilização de uma linguagem crua e até mesmo vulgar. Assim, a autobiografia de Sacco remete mais a Crumb, com um estilo irreverente, despudorado e confessional, que a Spiegelman ou Pekar, com seu tom

⁷⁵ A história **Como Amei a Guerra** é um bom exemplo.

⁷⁶ Mesmo considerando que todas as HQ's dessa fase inicial flertam com o humor, existe uma clara distinção entre as narrativas autobiográficas, centradas na figura do próprio autor, e as puramente humorísticas, que não possuem personagem fixos.

mais sério e contido. Porém, quando se inicia o projeto jornalístico da reportagem em quadrinhos, uma significativa mudança de estilo ocorre. Senão vejamos um fragmento de **Palestina**:

Os caras que tomam conta dos táxis na Porta de Damasco me conhecem de vista... Eu sou o Laurence das Arábias... o Tim Page... o Dan Rather do Afeganistão... o primeiro homem branco em Jenin... “Doutor Livingstone, eu presumo!” São só quatro shekels para Hebron... dois pra Hamallah e sua percussão de granadas no sábado de manhã... nas corridas de nove shekels até Nablus escutamos boletins de negociações de paz na rádio Jordânia, relatórios da saúde de George Habash, e o melhor: fitas de Oum Koulsum, a voz dela relaxando-nos ou deixando-nos tristes enquanto passamos por um assentamento judeu atrás do outro (SACCO, 2003, p.27).

Mesmo que ainda seja possível perceber resquícios de sarcasmo e humor, o tom é comedido e baseia-se mais em descrições que em uma abordagem impressionista; não utiliza palavrões e está menos propenso às digressões ao tema principal da reportagem ou a longos monólogos interiores. Essa normatização do texto acontece de maneira progressiva em **Palestina** e se consolida em **Gorazde**, como podemos perceber no trecho:

O SDS⁷⁷ abandonou a assembléia e estabeleceu seu próprio parlamento sérvio. O governo da Bósnia, enquanto isso, continuava buscando soberania, e a Comunidade Européia reconheceu sua independência em 6 de abril de 1992. Naquela noite, os separatistas sérvios declararam seu próprio estado independente, que eles chamaram depois de República Srpska (SACCO, 2005, p, 39).

Esse pequeno texto pode ser facilmente reconhecido como tipicamente jornalístico e, caso fosse deslocado para uma reportagem tradicional ou uma narração em *off*, conseguiria manter sua função informativa. Esse tipo de enunciado aciona uma série de marcas textuais que se multiplicam por toda reportagem em quadrinhos de Sacco já que,

⁷⁷ Partido sérvio.

conforme esse projeto se desenvolve, acontece um rígido processo de normatização do estilo do texto, discernível pelo tom mais sério, comedido, que não apele para o humor ou o sarcasmo; um texto mais objetivo, menos transpassado pelas idiossincrasias do autor, enfim, a incorporação de um estilo que propriamente podemos chamar de jornalístico. A normatização do estilo de texto, portanto, desenvolve-se em uma série de enunciados dispersos que são determinados por uma mesma função enunciativa⁷⁸.

Esse processo de normatização que incide sobre o estilo do texto da reportagem em quadrinhos também pode ser encontrado em outras instâncias. No que concerne a questão imagética também podemos apontar funções enunciativas que determinam o surgimento de enunciados que dizem respeito à incorporação e padronização de um estilo pictográfico mais realístico, de uma diagramação mais formal e de um enquadramento calcado na estética do documentário. Entre esses enunciados também se pode traçar o mesmo percurso encontrado no estilo do texto, isto é, mais experimentalismo nas narrativas autobiográficas, uma tentativa de formalização em **Palestina** e a consolidação de um estilo em **Gorazde**. Vejamos primeiramente a questão da imagem pictográfica. No primeiro capítulo, quando analisamos os aspectos pictográficos da reportagem em quadrinhos, percebemos que Sacco utiliza um grafismo simples: linhas grossas no contorno de personagens e objetos; e linhas hachuradas⁷⁹ para sombras, texturas e detalhes. Na ocasião também apontamos que o estilo de representação é bastante calcado no *underground* estudunidense, com uma estrutura que remete aos quadrinhos franco-belgas, isto é, personagens caricatos em um cenário mais realista⁸⁰. Embora essas considerações sejam válidas para toda a produção quadrinhística de Sacco podemos apontar o surgimento de algumas marcas visuais que funcionam como enunciados.

Antes de **Palestina**, Sacco utilizava um grafismo mais experimental e não tinha grandes preocupações com a padronização de um estilo próprio, isto é, entre duas histórias podem ser encontradas diferenças consideráveis no modo de representação da experiência visual. Nesta fase inicial de sua produção, não existem constrangimentos que limitem a forma ou o conteúdo das ilustrações, já que a tradição do

⁷⁸ Não efetuaremos uma descrição exaustiva desse tipo de enunciado já que é grande semelhança entre eles, o que interessa é justamente determinar que existe uma regularidade de aparecimento que é determinada pela mesma função enunciativa.

⁷⁹ Conforme a classificação de Arnheim (2000, p.210).

⁸⁰ Neste ponto utilizamos as considerações teóricas de McCloud (2005, p.42).

quadrinho *underground*, e particularmente o *Comix*, explora de maneira incisiva temáticas que não são habitualmente desenvolvidas nos quadrinhos. Crumb, por exemplo, constantemente representa-se envolvido em relações sexuais não-convencionais e S. Clay Wilson ganhou boa parte de sua fama por uma série de histórias homoeróticas explícitas que tinham um grupo de piratas como protagonistas. Quando Sacco publica suas primeiras histórias em meados da década de 1980 o segmento dos quadrinhos alternativos já dispunham de bastante liberdade editorial, principalmente pelas pequenas tiragens, publicações independentes ou de pequenas editoras, comercialização quase que exclusiva em *comic shops*⁸¹ e pela abolição das leis contra publicações pornográficas⁸². Mesmo que as ilustrações de Sacco não possam ser consideradas controversas ou pornográficas, dificilmente seriam aceitas no mercado *mainstream* de quadrinhos. A página de **Como Amei a Guerra**, reproduzida abaixo (Figura 16), demonstra a liberdade de que o autor dispõe para expor momentos de sua intimidade. Em **Palestina**, onde a narrativa autobiográfica ainda está bastante presente, esse tipo de exposição é eliminado. Isto é, mesmo que ainda subsistam elementos da autobiografia, quando Sacco assume a *persona* do repórter os extremos de seu estilo são podados. Na reportagem em quadrinhos existem limites que definem o que pode ser formulado visualmente em termos de autobiografia. Essa escolha temática funciona como um processo de exclusão dos enunciados que não se encaixam no projeto da reportagem.

⁸¹ Durante a década de 1980 acontece um crescimento de nichos específicos do mercado de quadrinhos nos EUA. Algumas publicações de baixa tiragem e, normalmente, destinadas para adultos eram encontradas apenas nas *comic shops*, lojas semelhantes a livrarias que comercializavam produtos ligados à cultura *pop* como quadrinhos, *card games*, miniaturas, camisetas e filmes (JONES, 2006).

⁸² Na década de 1960 vários proprietários de *head shops* foram presos pela posse de revistas *Zap Comics*.

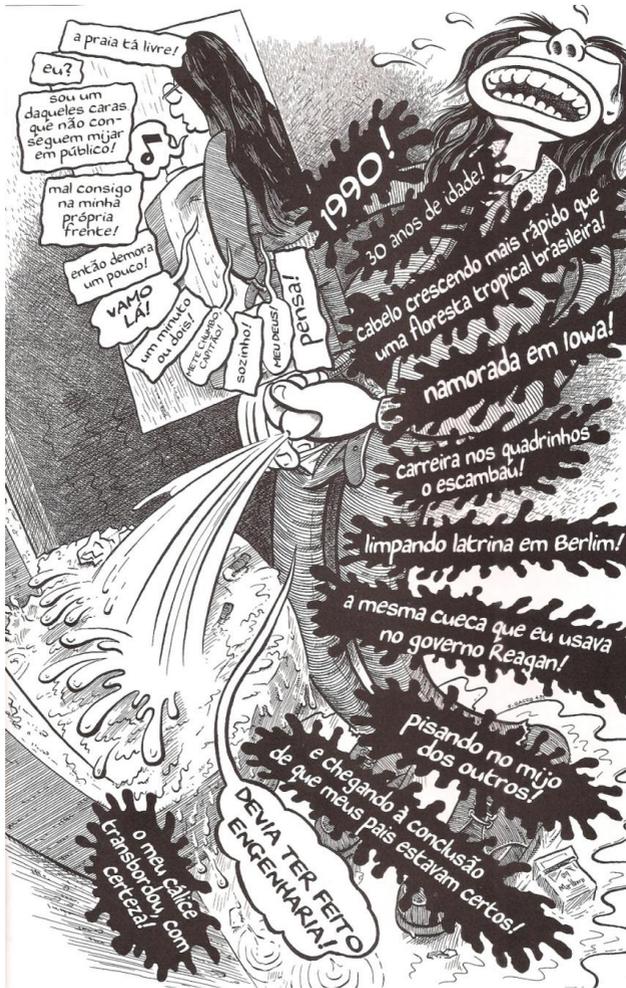


Figura 16 – Temática escatológica em **Como Amei a Guerra**, de Joe Sacco

Na representação dos personagens, o estilo de caricatura utilizado é um claro indício de como uma função enunciativa aciona marcas materiais que tentem a um maior realismo e padronização do estilo. A caricatura, enquanto modalidade de retrato que deforma a aparência de pessoas mantendo as invariâncias do rosto até o ponto em que ainda possam ser reconhecidos, apresenta graus de estilização diferentes no percurso do trabalho de Sacco. Além disso, nos primeiros trabalhos de Sacco a caricatura possui uma função expressiva muito marcante,

traduzindo visualmente as emoções de um modo exagerado e cômico. A página reproduzida abaixo (Figura 17), também da história **Como Amei a Guerra**, demonstra que a caricatura é utilizada como um recurso expressivo e não apenas como um estilo de retrato. Nas duas primeiras vinhetas a deformação da aparência das personagens é bastante nítida, principalmente se comparadas ao último quadrinho. O exagero de suas expressões ultrapassa as questões do estilo em função de efeitos cômicos. Na autobiografia não existe a motivação de representar a realidade visual de maneira eficiente, de modo que o modelo dialógico utilizado não tenta estabelecer uma correspondência com a imagem fotográfica.



Figura 17 – Caricatura extrema em **Como Amei a Guerra**, de Joe Sacco



Figura 18 – Caricatura mais discreta e realista em **Palestina**, de Joe Sacco

Em **Palestina**, por outro lado, os excessos da caricatura são diluídos em função de uma abordagem mais sóbria das expressões dos entrevistados. Mesmo em casos onde o autor representa emoções intensas, a deformação da expressão das personagens é mais discreta. Na quarta vinheta da página reproduzida acima (Figura 18) temos a

representação da imagem de um árabe bastante emocionado, mas seu sofrimento é traduzido visualmente de maneira contida, mais fiel ao comportamento humano. Também é possível perceber que o estilo de caricatura utilizado é mais realista que o da fase anterior da produção de Sacco, já que substitui um modelo comum de representação de personagens pela valorização das características particulares de cada indivíduo. Isto é, acontece a substituição de um modelo que utiliza as convenções representacionais do cartum para a tentativa de criação de um modelo dialógico a fotografia.

Detendo-nos ainda um pouco na análise dessa página de **Palestina**, outros dados importantes acerca da imagem da reportagem em quadrinhos vêm à tona. A tendência a uma configuração mais realista encontrada na caricatura pode ser estendido ao estilo de representação com um todo. A imagem acima possui claros indícios dessa tendência ao realismo que ultrapassam o problema da representação da figura humana: as roupas das personagens possuem mais dobras e texturas, remetendo à aparência real dos tecidos; os dois veículos são cópias fieis e detalhadas dos modelos originais; os objetos representados (fuzil e motosserra) não são simplificados ou estilizados; a paisagem possui um elevado nível de detalhamento; e a configuração das linhas provocam um efeito de solidez que remete à concretude da imagem fotográfica.

Essa tendência a uma configuração mais realista da experiência visual encontrado na reportagem em quadrinhos fica ainda mais intensa em **Gorazde**. Se compararmos a página reproduzida abaixo (Figura 19) com o fragmento da história **Como Amei a Guerra** reproduzido anteriormente podemos perceber diferenças notáveis entre as duas. Na primeira ilustração temos personagens extremamente caricaturizados em um ambiente genérico e simplificado de uma sala de aula; o estilo mais tradicional da narrativa dos quadrinhos permite que Sacco utilize algumas convenções semânticas como recursos expressivos (como as linhas cinéticas do tapa e as ranhuras acima da cabeça da professora indicando irritação⁸³); e a configuração pictográfica tende a um estilo cartunizado. Na página de **Gorazde**, por outro lado, as personagens são menos caricaturizadas e o cenário é detalhado e realista; não são utilizados recursos semânticos (as crianças descem o barranco nos carrinhos improvisados, mas não existem linhas cinéticas ou nuvens estilizadas de poeira); e a configuração pictográfica, assim como **Palestina**, remete a

⁸³ Esta é uma convenção semântica típica do quadrinho infantil, conhecida comumente como fumacinha.

uma estética de fotografia⁸⁴. Assim, conforme demonstramos, a tentativa de criar uma experiência visual que tenda para o realismo é um dado bastante contundente na reportagem em quadrinhos de Sacco. Anteriormente ressaltamos que a imagem se relaciona com o núcleo duro da prática jornalística a partir de tecnologias eficientes de reprodução da realidade visual, como no caso do fotojornalismo, do documentário ou da TV. A reportagem em quadrinhos, como um objeto que utiliza-se da imagem pictográfica com funções informativas⁸⁵, na impossibilidade de construir um registro da experiência visual que passe pela utilização de dispositivos mecânicos, tenta suprir essa necessidade com um modelo de representação mais realista. Existe, portanto, uma função enunciativa que determina que cada vinheta encontrada na reportagem em quadrinhos cuja configuração pictográfica consiga desenvolver um modelo de equivalência com a realidade visual funcione como um enunciado. Assim como o estilo do texto da reportagem em quadrinhos, a pictografia realista remete, enquanto enunciado, à formação discursiva do jornalismo, já que essa imagem consegue desempenhar funções informativas que ultrapassam o âmbito puramente estético.

⁸⁴ Aqui destacamos que o estilo de **Gorazde**, em um sentido puramente acadêmico, é mais realista que o de **Palestina**, mesmo que as duas obras tentem construir um modelo dialógico eficiente de representação da realidade visual.

⁸⁵ Já foi ressaltado anteriormente que a imagem pictográfica utilizada no jornalismo normalmente desempenha funções opinativas, ilustrativas ou humorísticas.

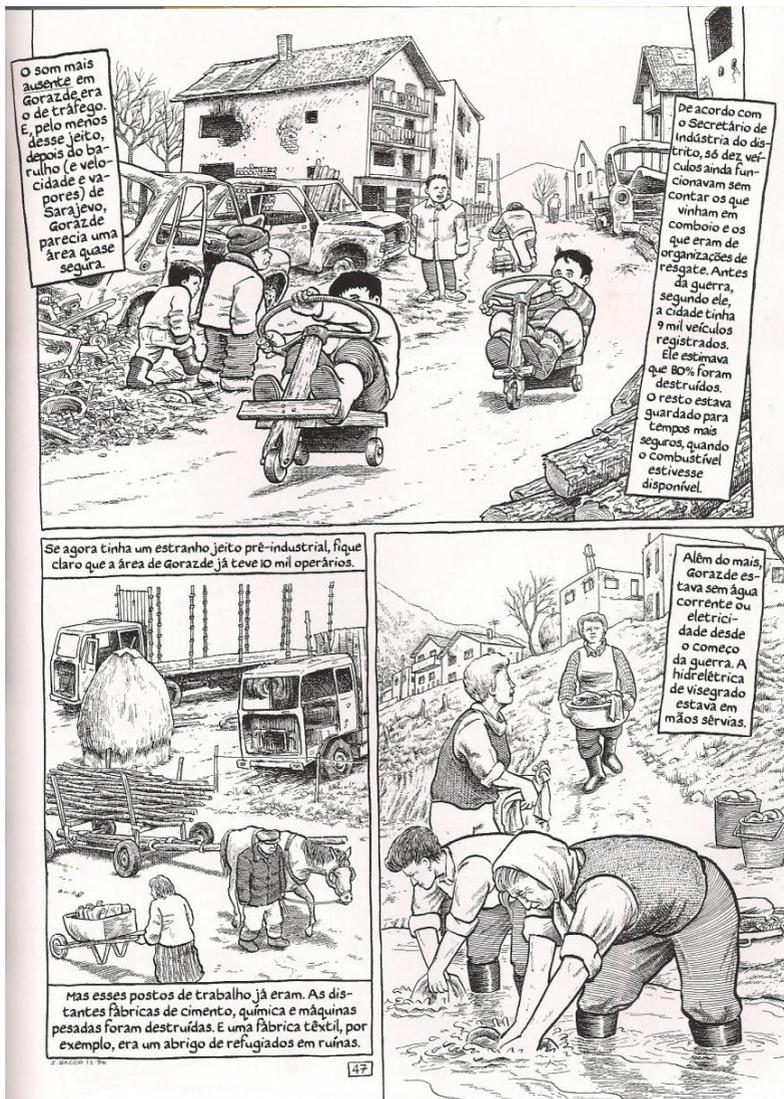


Figura 19 – Pictografia realista em **Gorazde**, de Joe Sacco



Figura 20– Diagramação experimental em **Palestina**, de Joe Sacco

O realismo da representação pictográfica não é a única função enunciativa que se desenvolve em termos não textuais na reportagem em quadrinhos. A diagramação das páginas também passa por um processo de normatização que facilita a leitura e potencializa os aspectos informativos. O desenvolvimento desses enunciados segue o mesmo percurso apontado nas instâncias do texto e da pictografia, isto é, de um maior experimentalismo à formalização dos enunciados. Na página de **Palestina** reproduzida acima (Figura 20) podemos perceber que a diagramação é bastante livre: das quatro vinhetas apenas uma não é sangrada⁸⁶; as linhas que delimitam os quadrinhos são oblíquas e não seguem um esquadro fixo; o balão está integrado organicamente com a imagem⁸⁷; e os recordatórios estão dispersos, divididos em fragmentos de texto pequenos e não seguem o esquadro da vinheta em que estão inseridos⁸⁸. Neste ponto, novamente, a plasticidade inerente à mídia quadrinhos permite a utilização de recursos mais experimentais. A vinheta pode adquirir qualquer configuração desejada pelo desenhista, enquanto que a fotografia, o cinema e a TV estão vinculados aos formatos bem delimitados do retângulo ou quadrado.

Em **Gorazde**, como podemos perceber na ilustração abaixo (Figura 21), existe a padronização de um estilo mais rígido: todos os quadrinhos são bem delimitados e seguem um esquadro com ângulos retos; o balão está separado da imagem na parte superior da vinheta⁸⁹; e os recordatórios ocupam um lugar bem delimitado, seguindo o esquadro de toda a página.

⁸⁶ Isto é, não possui uma delimitação lateral, acabando junto com a página impressa.

⁸⁷ Nos quadrinhos tradicionais o balão fica topo da vinheta e possui uma seta curta e direta. Na fase autobiográfica e em **Palestina**, Sacco utiliza balões integrados às imagens (no caso em questão ele está na zona física da cabeça da personagem árabe) com setas mais sinuosas e longas.

⁸⁸ Neste ponto é importante destacar que a página selecionada compõe a segunda edição da minissérie **Palestina** (equivalente ao capítulo dois do livro **Palestina – Uma nação ocupada**) e que as últimas edições dessa minissérie já apresentam uma diagramação mais formal.

⁸⁹ A seta aqui é menor e reta, como nos quadrinhos tradicionais.

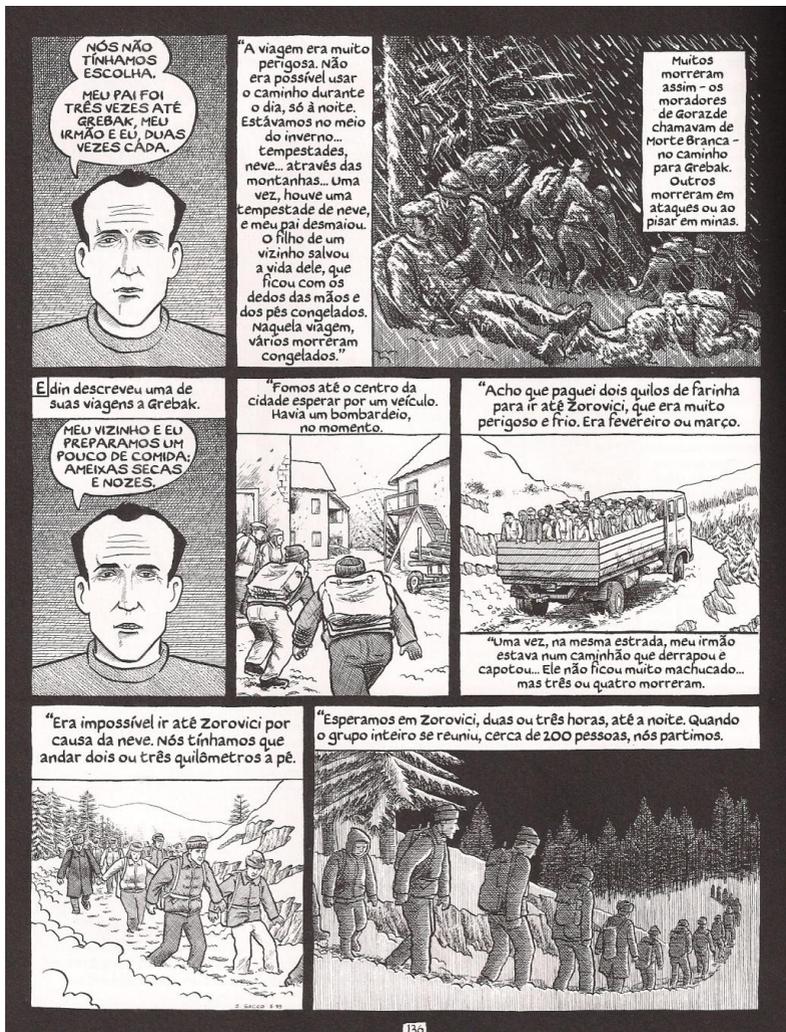


Figura 21 – Diagramação formal em **Gorazde**, de Joe Sacco

A diferença entre esses dois modelos de diagramação fica ainda mais evidente se aplicarmos um modelo esquemático para a análise das páginas, eliminando as ilustrações e destacando em preto os balões e os blocos dos recordatórios (Figura 22). No fragmento de **Palestina** as vinhetas não seguem um esquadro e os elementos de texto se espalham caoticamente. Em **Gorazde**, por outro lado, existe mais simetria e ordem,

os recordatórios se localizam nas bordas dos quadinhos e todos os ângulos são retos. A função enunciativa que aciona as marcas materiais de uma diagramação mais sóbria diz respeito à tentativa de criar mecanismos que facilitem a leitura dos quadinhos e que diferenciem claramente o espaço destinado à informação visual e o espaço do texto. Uma diagramação mais simples, baseada principalmente em retângulos e quadrados, facilita a leitura para um público que não está habituado a ler os quadinhos, já que remetem à fotografia ou tela⁹⁰. O espaço formalmente delimitado para o texto, além de também facilitar a leitura, reforçam a ideia de neutralidade e objetividade do texto, já que ele está num espaço quase que “fora de campo”, um lugar distante do espaço da informação visual, como a voz *off* do documentário.

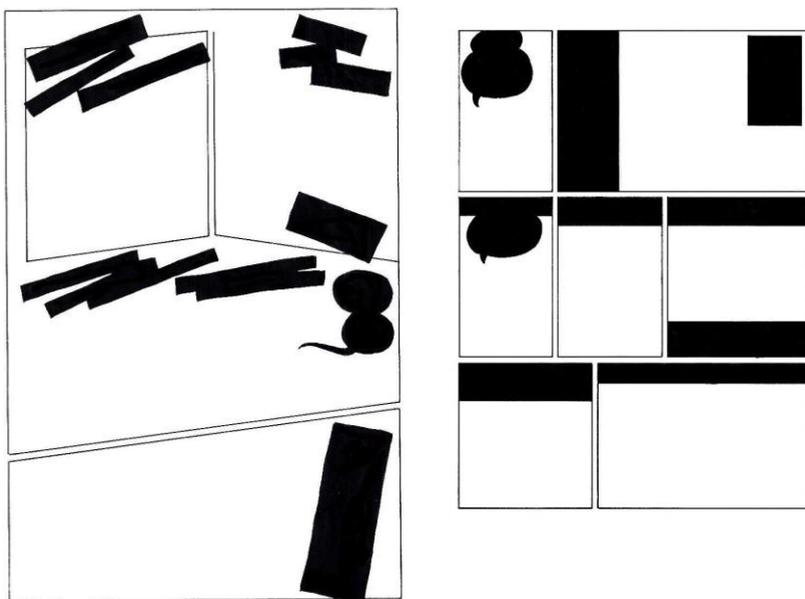


Figura 22– Diagramação comparada entre **Palestina** (esquerda) e **Gorazde**

Em se tratando das questões visuais da reportagem em quadinhos, ainda é possível isolar mais uma função enunciativa, que determina a incorporação de um enquadramento decalcado do documentário. No

⁹⁰ Segundo Cirne (2000) a leitura dos quadinhos não é tão natural quanto se cogita. Em se tratando de construções narrativas e gráfico-sequenciais mais sofisticadas, é possível encontrar pessoas que não conseguem acompanhar a ordem de leitura do texto e das vinhetas.

segundo capítulo já analisamos as influências da estética visual do documentário sobre a reportagem em quadrinhos, principalmente no que se refere à utilização de enquadramento mais centralizado e rígido. Recorrendo novamente ao recurso de pensar os quadrinhos em termos de cinema, podemos considerar que **Palestina** utiliza uma câmera de mão, com uma abordagem mais rápida e intimista. Esse cinegrafista imaginário segue de perto as ações das personagens tentando captar o melhor ângulo de uma cena com mudanças bruscas no posicionamento da câmera. Na última página de **Palestina** que reproduzimos (Figura 20), o enquadramento utilizado varia de um quadro para o outro: no primeiro ela captura a cena de cima para baixo; no segundo, de baixo para cima; no terceiro, em um ângulo reto à altura dos ombros; e no último a câmera está levemente inclinada no sentido anti-horário⁹¹. Em **Gorazde** a câmera parece estar sempre firmemente posicionada sobre um tripé; ela enquadra as paisagens à distância e posiciona as personagens no centro geométrico do quadro enquanto elas dão seu depoimento. Em contraste com a abordagem íntima de **Palestina**, **Gorazde** utiliza um enquadramento mais formal e distanciado, que privilegia a informação visual dos ambientes sem mudanças bruscas no posicionamento da câmera imaginária. A função enunciativa que aproxima o enquadramento da reportagem em quadrinhos da estética do documentário é bastante semelhante à apontada no âmbito do estilo do texto, isto é, esses enunciados dizem respeito à tentativa de adequação a uma linguagem jornalística já consolidada. Do mesmo modo como o texto dessa reportagem se aproxima do estilo tradicional da imprensa ou das narrações em *off*, o enquadramento tenta reproduzir as soluções formais que o documentário e a TV utilizam na seleção e tratamento da informação visual⁹².

Tendo efetuado a descrição dos enunciados que compõem o discurso da reportagem em quadrinhos, ainda existe uma última questão a ser abordada. Quando analisamos os enunciados que se constituem enquanto marcas textuais, as diferenças entre o estilo do texto da fase autobiográfica e da reportagem mostraram-se bastante nítidas, de modo que é difícil construir uma argumentação que explique essa mudança que não passe pela tentativa de construir uma narrativa jornalística. Por outro lado, os enunciados que se constituem em aspectos imagéticos (incorporação de um estilo pictográfico mais realístico, diagramação mais formal e enquadramento calcado na estética do documentário) podem ser

⁹¹ O que pode ser constatado pela inclinação da porta e das personagens no segundo plano da ilustração.

⁹² E nesse ponto é preciso ressaltar que a estética de documentário e TV a que nos referimos é aquela mais tradicional.

explicados considerando a liberdade de criação artística. Isto é, as mudanças que apontamos como enunciados seriam apenas escolhas estéticas particulares. Contudo, se analisarmos o padrão de evolução artística dos autores de quadrinhos, podemos constatar que o trabalho de Sacco desenvolve-se num percurso inverso, já que tradicionalmente os quadrinhistas incorporam uma pictografia mais simplificada, uma diagramação mais solta e um enquadramento mais sofisticado e experimental conforme avançam em sua produção. Essas características, que são bastante valorizadas pelo público e crítica dos quadrinhos, estão presentes nas primeiras narrativas de Sacco e são eliminadas na reportagem. Portanto, é bastante nítida a formulação de um ato enunciativo que remete a essa formação discursiva do jornalismo, já que ele reduz o potencial estético de seu trabalho em função de seu potencial informativo.

Como próximo passo, vamos demonstrar a seguir como essas unidades enunciativas descritas se articulam com a formação discursiva do jornalismo, bem como analisar algumas características desse objeto que não podem ser explicadas apenas pela análise do discurso. Isto é, finalizando a descrição arqueológica, utilizaremos a noção de dispositivo advinda da genealogia para definir como processos não-discursivos ou não completamente discursivos, isto é, processos que mesmo sendo discursivos também dizem respeito à exterioridade da linguagem, incidem sobre a formação do objeto.

3.3 A formação discursiva dos quadrinhos e o dispositivo do jornalismo

Quando propomos utilizar o modelo de investigação da arqueologia para analisar o discurso da reportagem em quadrinhos, destacamos que esse método articula-se em três fases distintas: determinar as condições históricas de possibilidade, descrever os enunciados e, finalmente, expor a articulação e o funcionamento desses enunciados na formação discursiva do jornalismo. Na primeira etapa dessa investigação consideramos que as condições históricas de possibilidade (*a priori* histórico e condições de produção) dizem respeito a dois campos distintos: dos quadrinhos (evolução da linguagem; narrativa naturalista; a diversificação temática; emergência dos gêneros de não-ficção; valorização dos quadrinhos como forma de arte durante os anos 80; e influência de obras que detém um grande valor simbólico, como a *graphic novel* de Eisner, a autobiografia de Crumb e Pekar, **Watchmen**, **Sandman** e, principalmente, **Maus**, de Spielgeman); e do jornalismo (as condições modernas de emergência do jornalismo como mídia; a tradição pictográfica dos gêneros jornalísticos; a existência das narrativas visuais do documentário e da TV; a queda de credibilidade nos EUA após a cobertura da Guerra do Golfo; a emergência de projetos mais experimentais como o *gonzo* e o *new journalism*; e o menor custo da narrativa visual dos quadrinhos). Posteriormente, empreendemos uma descrição dos enunciados que compõem esse discurso, destacando quatro funções enunciativas que acionam marcas materiais na reportagem em quadrinhos: o estilo do texto, que visa a padronização de enunciados facilmente reconhecíveis como jornalísticos; o maior realismo da imagem pictográfica, que amplia o aspecto informativo, decalcando uma forma de representação fotográfica; a diagramação formal, que facilita a leitura, normatiza as vinhetas em retângulos e delimita claramente o espaço destinado ao texto e a imagem; e a incorporação de um enquadramento rígido, que remete ao documentário e também amplia o potencial informativo da imagem. Assim, nesta última etapa da investigação arqueológica, tentaremos delimitar as relações entre essas funções enunciativas e a formação discursiva do jornalismo.

Os conceitos de discurso, enunciado e formação discursiva, definidos por Foucault para a descrição arqueológica, constantemente se relacionam. O discurso, por exemplo, pode ser definido como um conjunto de enunciados que remetem a uma mesma formação discursiva (FOUCAULT: 2007, p.132) e, segundo Castro, “as noções de formação

discursiva e enunciado reenviam uma à outra” (2009, p.177). Foucault também destaca a articulação que existe entre esses dois agrupamentos:

Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um conjunto dedutivo. Mas enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis de uma lógica, a regularidade dos enunciados é definido pela própria formação discursiva. A lei dos enunciados e o fato de pertencerem à formação discursiva constituem uma única e mesma coisa; o que não é paradoxal, já que ela é para os enunciados não uma condição de possibilidade, mas uma lei de coexistência, e já que os enunciados, em troca, não são elementos intercambiáveis, mas conjuntos caracterizados por sua modalidade de existência (FOUCAULT, 2007, p.132).

Assim, a formação discursiva é composta por enunciados e leis que determinam seu surgimento, aparecimento⁹³, coexistência e exclusão. No caso específico da formação discursiva do jornalismo, não podemos afirmar que existe uma equivalência entre os enunciados apontados anteriormente e a totalidade desse agrupamento. Isto é, a formação discursiva do jornalismo é composta por um conjunto bastante extenso de enunciados do qual o discurso da reportagem em quadrinhos representa apenas uma parcela mínima dessas unidades. Deste modo, não tentaremos descrever essa formação discursiva, mas definir como os enunciados da reportagem em quadrinhos se relacionam com suas leis internas de formação, aparecimento, exclusão e coexistência.

Antes de iniciarmos essa última etapa da descrição arqueológica, é necessário precisar a noção de formação discursiva, cuja especificidade ainda permanece difusa, e esclarecer porque o conceito desse agrupamento é reconhecível no jornalismo. Para Foucault, a formação discursiva “é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (2007, p.133). Essa

⁹³ Embora os termos surgimento e aparecimento tenham conotações semelhantes, apenas o primeiro se refere à descontinuidade que marca a origem de um enunciado. Aparecimento diz respeito à reprodutibilidade desse enunciado e sua dispersão no tecido do discurso (FOUCAULT, 2007).

definição novamente remete ao conceito de enunciado, particularmente à possibilidade de enunciação de um discurso específico⁹⁴. No caso do jornalismo, pode-se determinar o surgimento e formalização de funções enunciativas que remetem à construção desse discurso. Manuais de redação e estilo, códigos de ética profissionais e livros teóricos que descrevem a atividade jornalística são uma prova material das regras que definem e normatizam a possibilidade de enunciação desse discurso. A influência desses códigos normativos de estilo e conduta é bastante nítida em objetos mais tradicionais, como jornais, revistas ou noticiários de TV. Em algumas manifestações mais experimentais, como o *gonzo journalism* ou alguns documentários como os de Michel Moore, é mais difícil delimitar essa normatização dos enunciados, mas sua possibilidade de existência continua atrelada à formação discursiva do jornalismo, o que pode ser constatado pelas fronteiras claras que existem entre a ficção e as manifestações propriamente jornalísticas. Isto é, os limites existentes entre uma modalidade enunciativa jornalística e um objeto vinculado a outras modalidades de expressão. Segundo Foucault

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade” (FOUCAULT, 2007, p.43).

No jornalismo podemos definir a relação que existe entre objetos, já que jornais, revistas, documentários, sites noticiosos, grandes reportagens, etc. dizem respeito a uma mesma prática; os tipos de enunciação também mantêm uma regularidade; os conceitos que envolvem essa atividade são os mesmos para uma vasta gama de objetos; e as escolhas temáticas são bastante formalizadas pelos critérios de

⁹⁴Aqui destacamos que a noção de formação discursiva para a análise do discurso de orientação francesa aproxima-se muito da definição proposta por Foucault. A diferença é que para Foucault a formação discursiva não está condicionada a uma formação ideológica dada (PÊCHEUX: 1997, p.160).

noticiabilidade, os temas de interesse público ou ainda as “histórias de interesse humano”. Tentando ser exaustivos nessa definição da formação discursiva do jornalismo, podemos recorrer novamente a Foucault:

Essa formação é assegurada por um conjunto de relações estabelecidas entre instâncias de emergência, de delimitação e de especificação. Diremos, pois, que uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem simultânea ou sucessivamente, a objetos que se excluem, sem que ele próprio tenha que se modificar (FOUCAULT, 2007, p.49).

No que se refere ao jornalismo, é possível delimitar um conjunto semelhante de objetos (e já demonstramos anteriormente que eles agrupam-se em função de uma mesma prática); seu lugar e a lei de aparecimento (que pode ser definido considerando as condições históricas de possibilidade, como fizemos no caso da reportagem em quadrinhos); e também a existência de objetos que se excluem (também já foi destacado que objetos materiais como uma notícia e uma reportagem ao estilo *gonzo* são diferentes, baseiam-se em critérios diversos, mas remetem à mesma prática jornalística). O jornalismo, portanto, atende a todas as condições necessárias para sua definição conceitual enquanto formação discursiva.

Tendo elucidado que esse conceito de formação discursiva pode ser aplicado ao jornalismo, podemos agora finalizar a proposta arqueológica descrevendo o feixe de relação existente entre essa formação discursiva e os enunciados encontrados na reportagem em quadrinhos. Anteriormente quando foram definidas as funções enunciativas que acionam marcas materiais de padronização de um estilo de texto jornalístico, maior realismo da imagem pictográfica, diagramação formal e enquadramento rígido, destacamos que existe uma regularidade entre esses enunciados. Isto é, em contraste à maior liberdade na fase autobiográfica, percebemos o surgimento de enunciados jornalísticos em **Palestina** e a consolidação dessas funções enunciativas em **Gorazde** (posteriormente reproduzidas em **Uma história de Sarajevo**). Esse padrão encontrado na dispersão dos enunciados em um número limitado de agrupamentos materiais permite efetuar uma análise esquemática de sua articulação no interior da formação discursiva. Todas

as funções enunciativas encontradas dizem respeito a um processo de normatização de um estilo jornalístico e ampliação do potencial informativo da reportagem. Portanto, podemos precisar que o surgimento desses enunciados acontece em **Palestina**, tendo em vista que na fase anterior da produção de Sacco, mesmo nos quadrinhos que tem o jornalismo como tema⁹⁵, não existe funções enunciativas jornalísticas que acionem marcas materiais na obra. Em **Palestina** esses enunciados são dispersos e em menor número, mas são encontradas diferenças notáveis entre o início e o final dessa obra, já que existe um número bem mais elevado de enunciados nas últimas edições da minissérie. Considerando que esse quadrinho foi inicialmente publicado de maneira dispersa ao longo de mais de três anos⁹⁶, podemos considerar que **Palestina** funciona como um microcosmo desse processo de normatização dos enunciados que atravessa a produção de Sacco.

A multiplicação desses enunciados é determinada por uma lei que intensifica sua ordem de aparecimento, ao mesmo em tempo que se desenvolve uma relação de coexistência entre os enunciados que remetem à formação discursiva do jornalismo e os enunciados que remetem à formação discursiva dos quadrinhos. Já foi dito que **Palestina** representa um ponto de transição entre a narrativa autobiográfica e reportagem em quadrinhos, mas a relação que se desenvolve entre esses dois estilos não permanece a mesma no percurso do trabalho. No início da primeira edição, por exemplo, ocorre uma abordagem típica da autobiografia, onde a personagem Joe Sacco expõe mais uma de suas malfadadas conquistas amorosas e depois admira a beleza das adolescentes israelenses; na terceira edição existe uma referência clara a relacionamentos anteriores: “Eu admito para ele, no entanto, que estou abalado emocionalmente graças a uma recente e catastrófica relação sexualmente aberta”; nas duas últimas edições da minissérie, não subsistem enunciados dessa natureza. Assim, nas primeiras edições de **Palestina** os enunciados que se referem a essa narrativa autobiográfica estão em equilíbrio com os enunciados da reportagem em quadrinhos e no final existe um predomínio dos enunciados propriamente jornalísticos.

Embora seja possível perceber uma relação de coexistência entre os enunciados jornalísticos e os enunciados da autobiografia em **Gorazde e Uma história de Sarajevo**, nessas duas obras identificamos uma lei

⁹⁵ No tópico anterior, quando analisamos as narrativas autobiográficas de Sacco, intencionalmente utilizamos como exemplo a história **Como amei a guerra**, que trata diretamente do jornalismo, mas não se constitui enquanto uma prática jornalística.

⁹⁶ Seguindo as indicações de data presente nas páginas, podemos determinar que a confecção gráfica de **Palestina** iniciou-se em agosto de 1992 e foi concluída em setembro de 1995.

que determina a exclusão dos enunciados da autobiografia. Isto é, ao mesmo tempo em que a lei de aparecimento multiplica os enunciados da reportagem, a lei de exclusão elimina os da autobiografia. Considerando as características dos enunciados da autobiografia, também é possível apontar diferenças consideráveis entre **Palestina** e **Gorazde**⁹⁷. Em **Palestina** ainda permanece um estilo tradicional de autobiografia, com a proeminência de um tom confessional e exposição da intimidade; em **Gorazde**, por outro lado, a autobiografia engloba apenas os elementos que se referem à atividade de Sacco enquanto repórter. Dito de outro modo, em **Palestina** a personagem Sacco ainda é um quadrinhista praticamente desconhecido envolvido em um novo projeto; ainda existem resquícios de sua inadequação social e de sua dificuldade em manter relacionamentos, empregos fixos e saúde mental. Em **Gorazde** a personagem Sacco torna-se um jornalista, um repórter reconhecido que aparenta estar bastante confortável em seu novo papel, de modo que todos os aspectos de sua vida pessoal que não dizem respeito à sua atividade como repórter são eliminados.

Esse processo de eliminação da narrativa autobiográfica é tão contundente que pode ser mensurado pelo apagamento da representação visual do autor. Utilizando o método de contar o número total de vinhetas das histórias e determinar a porcentagem de quadrinhos onde existe a representação visual da personagem Sacco, encontramos dados importantes. Na fase autobiográfica essa proporção é alta. A história **Viagem ao fundo da biblioteca**, por exemplo, apresenta 64,3 % de presença de Sacco nas vinhetas da história. Em **Palestina** essa porcentagem diminui consideravelmente para 36,2 %; em **Gorazde** para 16,6 %; e em **Uma história de Sarajevo** para apenas 8,5 %⁹⁸. É certo que a presença da personagem Sacco na reportagem em quadrinhos desempenha funções importantes que reforçam a verossimilhança e a credibilidade dessa narrativa: “eu estive lá, eu vi, assim aconteceu”; ao mesmo tempo em que também expõe uma metanarrativa da reportagem, uma espécie de *making-of*. Portanto, a parte da autobiografia que é eliminada no percurso da reportagem em quadrinhos diz respeito apenas à vida privada e não à atividade de Sacco como repórter.

Dito isto, podemos sistematizar a articulação dos enunciados da reportagem em quadrinhos à formação discursiva do jornalismo da

⁹⁷ No tópico anterior já precisamos o modo como os enunciados jornalísticos se formalizam em **Gorazde**.

⁹⁸ Neste ponto destacamos que o quadrinho **Uma história de Sarajevo** concentra-se principalmente nas experiências do sérvio “Neven” durante a Guerra da Bósnia Oriental e que a representação visual dessa personagem chega a 56,8 %.

seguinte forma: os enunciados surgem em **Palestina**, quando se inicia o projeto da reportagem e, portanto, dá-se início essa intersecção entre os quadrinhos e o jornalismo; a lei de aparecimento determina a multiplicação desses enunciados ao longo de **Palestina**, processo que é consolidado em **Gorazde** e reproduzido em **Uma história de Sarajevo**; a lei de coexistência permite que os enunciados do jornalismo e os enunciados da autobiografia integrem toda a reportagem em quadrinhos; e a lei de exclusão elimina gradualmente os enunciados da autobiografia.

O funcionamento desses enunciados demonstra como jornalismo se impõe de maneira rígida sobre a temática autobiográfica. Considerando ainda que numa formação discursiva dada qualquer enunciado encontra seu lugar e ordem de aparecimento, é possível especular que, em determinado ponto da obra de Sacco, ou de outro autor hipotético, a temática autobiográfica seja eliminada completamente em função dos enunciados jornalísticos. Entre os experimentos de aproximação entre o jornalismo e os quadrinhos que encontramos no percurso dessa pesquisa não foi possível apontar um equivalente da reportagem em quadrinhos de Sacco desenvolvido por outro autor. A verdade é que, apesar dos quase vinte anos decorridos da publicação original de **Palestina**, não existe um equivalente desse modelo de grande reportagem. Entretanto, o que se pode perceber em reportagens curtas de artistas como Allan Sieber⁹⁹ ou em projetos experimentais de conclusão de curso¹⁰⁰ é que a estrutura de **Palestina**, que equilibra autobiografia e reportagem, tem sido utilizada como um padrão. Recorrendo novamente ao trabalho de Sacco, podemos encontrar um indício que valida a hipótese da eliminação da temática autobiográfica na reportagem curta **Iraque**, onde apenas os enunciados jornalísticos são encontrados. Nesta reportagem sobre um campo de prisioneiros de guerra, a personagem Sacco não aparece em um único quadrinho.

Tendo finalizado a descrição arqueológica a que nos propomos, ainda permanece a importante questão da própria existência desses enunciados. Afinal, se conseguimos definir as condições históricas de possibilidade, descrever os enunciados e seu funcionamento no interior de uma formação discursiva, falta ainda explicar o surgimento desses enunciados. Isto é, porque existem estes enunciados e não outros? Como

⁹⁹ Destacamos as reportagens **Sim, eu estive no... Fashion Freak Rio** (Trip, Fevereiro de 2005), **Favela Safari** (Trip, Agosto de 2005) e **Workshop de Sedução** (Playboy, Fevereiro de 2007), todas compiladas no livro *É tudo mais ou menos verdade*.

¹⁰⁰ Na monografia de Michelle Fatturi Maciel, por exemplo, existe uma parte experimental com reportagem em quadrinhos desenvolvida pela aluna e intitulada **Na Estrada do Mar: Redescobrimientos**.

destacado anteriormente, a arqueologia não é uma metodologia formalista nem interpretativa; ela descreve os enunciados e formações discursivas, mas não consegue nem se propõe a explicar as transformações ocorridas. Segundo Castro

A arqueologia permitia descrever os discursos das diferentes *epistemes* (renascentista, clássica, moderna), mas, encerrada na ordem do discursivo, não podia descrever as mudanças em si mesmas, somente seus resultados. Como reconhecerá o próprio Foucault, faltava ao seu trabalho a análise do poder, da relação entre o discursivo e o não discursivo (CASTRO, 2009, p.124).

Essa análise do poder passa pelo conceito de dispositivo, objeto da descrição genealógica. Para os fins dessa pesquisa não existe a intenção de efetuar uma análise sistemática das relações de poder que permeiam o objeto discursivo da reportagem em quadrinhos, mas aplicando o conceito de dispositivo ao jornalismo podemos aclarar algumas questões importantes. Na obra de Foucault não existe nenhum livro que trate da questão do dispositivo, isto é, na fase genealógica não existe nenhuma obra que sistematize o aparato metodológico aos moldes do que *A arqueologia do saber* desenvolve com a arqueologia. Em *Vigiar e punir* e *História da sexualidade* encontramos a descrição dos dispositivos carcerário e de sexualidade, mas apenas em artigos e entrevistas é desenvolvida uma abordagem teórica do conceito de dispositivo. Castro sistematiza essa noção de dispositivo da seguinte forma:

1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regimentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexa que pode existir entre esses elementos heterogêneos. (...) 3) Trata-se de uma formação que, em um momento dado, teve por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, assim, uma função estratégica. (...) 4) Além da estrutura de elementos heterogêneos, um dispositivo se define por sua gênese. A esse respeito, Foucault distingue dois momentos essenciais. Um primeiro momento do predomínio

do objetivo estratégico; um segundo momento, a construção do dispositivo propriamente dito. 5) O dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com os outros e exige reajuste. Por outro lado, encontramos também um processo de perpétuo preenchimento (*replissement*) estratégico (CASTRO, 2009, p.124).

Anteriormente afirmamos que o jornalismo constitui-se como uma formação discursiva, já que aglutina os enunciados dispersos que circulam socialmente ou que se agrupam em objetos materiais referentes à atividade prática (jornais, revistas, fotografias, documentários, etc.) e objetos teóricos ou normativos (livros teóricos sobre o jornalismo, manuais de redação, códigos de ética profissional). Essa definição centrada sobre os processos discursivos não contempla o jornalismo como uma instância que detém e exerce poder simbólico e efetivo. A articulação mais imediata desta relação de poder é exercida sobre a opinião pública, mas o jornalismo desempenha funções sociais importantes que podem caracterizá-lo como um dispositivo disciplinar. Tentando ser novamente exaustivos, podemos inferir que no jornalismo são encontrados todos os elementos necessários para caracterizá-lo como um dispositivo: existe uma relação entre o discursivo e o não-discursivo, que engloba uma prática, os objetos materiais, processos de normatização, relação com outras instâncias de poder, códigos de ética, sujeição às leis de imprensa e da justiça comum, construção de positivities como um domínio teórico, etc.; o jornalismo determina o nexo da relação desses objetos heterogêneos; podemos vincular seu surgimento a contexto histórico particular onde ele respondia a uma urgência e a necessidade prática; e, finalmente, o exercício da atividade jornalística produz uma série de efeitos que vinculam-se ou não ao seu objetivo estratégico de veicular informações. Assim como o dispositivo carcerário e de sexualidade, o jornalismo desempenha funções disciplinares importantes mesmo que não exerça uma influência direta sobre os corpos e instituições. O jornalismo, como dispositivo, desenvolve mecanismos de controle social, de vigilância e visibilidade, de apaziguamento e incitação, de definição do normal e do patológico, da conduta adequada e do comportamento criminoso, do que é socialmente aceitável e do que deve despertar indignação.

A noção de jornalismo como dispositivo pode esclarecer alguns pontos importantes das relações discursivas apontadas na reportagem em quadrinhos, já que na formação discursiva podemos encontrar leis que determinam o lugar e a ordem de todos os enunciados, mas não encontramos uma explicação para a existência desses enunciados em particular e não outros. Integrando a noção de dispositivo ao objeto teórico do jornalismo podemos determinar que, enquanto instância de poder, o jornalismo necessita da criação de mecanismos para determinar a forma do que é dito. Isto é, se jornalismo detém um poder simbólico e efetivo, é necessário determinar quem pode proferir esse discurso, em quais circunstâncias e de que modo. Na reportagem em quadrinhos temos um sujeito em condições de formular o discurso, já que o jornalismo não delimita condições específicas para seu exercício e veiculação. Contudo, a forma desse objeto material não é inicialmente tomada como adequada, já que a mídia quadrinhos tradicionalmente desempenha funções diversas do jornalismo. Para compensar essa fragilidade do formato, incide a presença de um elevado número de enunciados jornalísticos em constante processo de normatização. Isto explica porque a reportagem em quadrinhos desenvolve um modelo tão tradicional de reportagem e porque o processo de normatização dos enunciados é tão palpável, já que, levando em consideração as diferenças entre os enunciados encontrados em **Palestina** e **Gorazde**, é contundente que o lapso temporal entre essas duas obras seja de menos de dez anos.

O funcionamento do jornalismo, seja enquanto formação discursiva ou dispositivo, não pode explicar o surgimento da reportagem em quadrinhos. Isto é, não existe nada no jornalismo que incite a existência desse discurso. Essa reportagem surge, portanto, a partir da ação do sujeito que formula esse discurso. Contudo, a atividade do sujeito não deve ser confundida com a liberdade da criação autoral. Uma vez iniciado o projeto da reportagem em quadrinhos, o jornalismo define as condições de exercício dessa atividade e a forma que esse objeto material deve tomar. O jornalismo não se adéqua aos quadrinhos, como pode parecer à primeira vista; os quadrinhos é que precisam comportar enunciados para adequar-se a essa atividade. Esse processo de adequação a uma linguagem e forma discursiva típica do jornalismo também ocorreu em outras mídias, como a fotografia e o cinema. No entanto, dada o caráter particular da reportagem em quadrinhos como objeto, este é um lugar privilegiado para determinar o funcionamento discursivo do jornalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maior parte das pessoas leu quadrinhos na infância; alguns nunca pararam. Em seu livro de memórias *A escrita dos quadrinhos*, Cirne descreve sua relação afetuosa com os quadrinhos desde a infância, destacando que sua relação crítica sempre esteve impregnada de certa amorosidade. Quase todos os pesquisadores que se dedicam aos quadrinhos desenvolvem esse vínculo afetivo e, até aceitarem essa inclinação e esse gosto pessoal, percorrem a mesma trajetória de sedução, rejeição e aceitação. Em *Desvendando os quadrinhos*, por exemplo, McCloud narra como lia quadrinhos impetuosamente na infância mas, conforme entrava na adolescência, os abandonou em função da literatura e do cinema, formas de artes sérias, superiores e elevadas. Antes de chegar à idade adulta, aconteceu a reconciliação. No percurso dessa pesquisa, tentamos desvendar esse universo tão pouco conhecido das HQ's e esperamos ter contribuído para a diminuição do preconceito que ainda incide sobre essa mídia. Se hoje já aconteceu um grande avanço na percepção social acerca dessa mídia, de modo que os quadrinhos não são mais associados à violência ou à delinquência juvenil (atualmente os *games* desempenham essa importante função de bode expiatório para problemas sociais e psicológicos graves), ainda há um longo caminho a percorrer para que sua importância cultural seja devidamente reconhecida.

Os quadrinhos são uma forma de arte. Embora não devidamente aceito no seu respectivo campo, é inegável o valor artístico e cultural de trabalhos como **Watchmen**, **Maus** ou **American Splendor**. Este não é o caso da reportagem em quadrinhos. Na obra de Sacco o potencial informativo da mídia quadrinhos é valorizado em detrimento de seu aspecto estético e a análise que desenvolvemos do objeto da reportagem reitera essa interpretação. No primeiro capítulo foi possível perceber que a pictografia dessa reportagem desenvolve uma relação com o jornalismo de maneira completamente diversa de gêneros tradicionais como a charge, já que ela tenta desenvolver um modelo eficiente de representação dialógica da realidade visual aos moldes da fotografia. No segundo capítulo percebemos que essa reportagem utiliza o que denominamos de narrativa naturalista dos quadrinhos para apreender de maneira mais eficiente a unidade básica do acontecimento. Também notamos que essa reportagem se afasta do modelo do jornalismo literário, mas se apropria de elementos da linguagem do documentário para criar mecanismos próprios de sua narrativa gráfica sequencial. No último capítulo nos concentramos em apontar e descrever uma série de enunciados que

formalizam o discurso da reportagem em quadrinhos. Identificamos, portanto, uma série de aspectos discursivos e formais que caracterizam a reportagem em quadrinhos como uma prática jornalística. A análise que efetuamos concentrou-se principalmente na reportagem de Sacco e não foi possível propor explicações gerais acerca do jornalismo. Contudo, a descrição do funcionamento discursivo da reportagem em quadrinhos nos permite entrever muitas características dessa formação mais ampla e complexa que é o jornalismo. Esperamos, portanto, ter efetuado uma pequena contribuição para os estudos do campo do jornalismo.

Relembrando a percurso de alguns artistas a que recorrentemente nos referimos, como Crumb, Pekar, Spielgeman e Eisner, é interessante perceber como seus trabalhos reafirmam sempre a capacidade dos quadrinhos em constituírem-se como uma forma de expressão artística e séria. Como relembra Aumont, todas as formas de arte almejam o reconhecimento. Isto revela, no fundo, uma fragilidade essencial que, entretanto, não diz respeito às características e ao potencial expressivo dessa mídia e sim à maneira como ela é percebida socialmente e às relações que desenvolve com o campo da arte. Essa fragilidade fica ainda mais evidente na reportagem em quadrinhos. O trabalho de Sacco é normalmente associado à inventividade e liberdade da criação artística, mas, conforme esperamos ter demonstrado, a adequação dos quadrinhos a uma atividade vinculada ao núcleo duro do jornalismo determina e condiciona a forma e discurso desse objeto material. A reportagem em quadrinhos é um legítimo representante da atividade jornalística e todos os seus elementos formais ou discursivos constantemente reafirmam e reiteram esse vínculo. Como um prego que se diferencia, este estilo de reportagem desenvolvido por Sacco é martelada sistematicamente pelo jornalismo até adequar-se, no âmbito formal e discursivo, à sua prática. Em se tratando da reportagem em quadrinhos, parecer jornalístico é mais importante que sê-lo.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE SACCO

- SACCO, Joe. **Derrotista**. São Paulo: Conrad, 2005.
- _____. **Natal com Karadzic**, publicado no Brasil na coletânea **Comic book**: o novo quadrinho norte-americano. São Paulo: Conrad, 2000.
- _____. **Palestina**: na Faixa de Gaza. São Paulo: Conrad, 2003.
- _____. **Palestina**: uma nação ocupada. São Paulo: Conrad, 2003.
- _____. **Área de segurança Gorazde**: a guerra na Bósnia Oriental. São Paulo: Conrad, 2005.
- _____. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo: Conrad, 2005.

LIVROS TEÓRICOS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000. 13ª ed.
- _____. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2ª ed.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARRAL, Étienne. **Otaku**: os filhos do virtual. São Paulo: SENAC, 2000.
- BARTHES, Roland [et. al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 6ª ed.
- BELO, Eduardo. **Livro-reportagem**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bull. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. **Pragmática do Jornalismo**: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 2007. 3ª ed.

- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2009.
- CIRNE, Moacy. **A escrita dos quadrinhos**. Natal: Sebo Vermelho, 2005.
- _____. **Para ler os quadrinhos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975. 2ª ed.
- _____. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 3ª ed.
- DORFMAN, Ariel; MARTTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. 6ª ed.
- DUTRA, Antônio Aristides Corrêa. **Jornalismo em quadrinhos**: a linguagem jornalística como suporte para reportagem na obra de Joe Sacco e outros autores. 2003. 149 p. Dissertação. Escola de Comunicação da - ECO/UFRJ.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 6ª ed.
- FORTES, Leandro. **Jornalismo investigativo**. São Paulo: Contexto, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. São Paulo: Loyola, 2006. 13ª ed.
- _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 2ª ed. Coleção Ditos e Escritos, vol. II.
- _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martin Fontes, 2007. 9ª ed.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006. 13ª ed.
- _____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 2ª ed. Coleção Ditos e Escritos, vol. III.
- _____. **História da loucura**: na Idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 2005. 8ª ed.
- _____. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 20ª ed.
- _____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. 35ª ed.
- GIOVANNINI, Giovanni. **Evolução na comunicação**: do sílex a silício. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 2ª ed.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. 15ª ed.
- _____. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 4ª ed.
- GRAVETT, Paul. **Mangá: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos**. São Paulo: Conrad, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. 2ª ed.
- HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004. 2ª ed.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2008.
- JONES, Gerald. **Brincando de matar monstros: por que as crianças precisam de fantasia, videogames e violência de faz-de-conta**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Homens do Amanhã: geeks, gangsteres e o nascimento dos gibis**. São Paulo: Conrad, 2006.
- KING, Stephen. **Dança macabra: O fenômeno do horror no cinema, literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003. 7ª ed.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror e sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2007. 4ª ed.
- MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.

- MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a lenda: a história do western.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso: história e práticas.** São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: M. Books, 2005.
- _____. **Reinventando os quadrinhos.** São Paulo: M. Books, 2006.
- MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro.** Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003. 3ª ed.
- _____. **Teoria do Jornalismo: Identidades Brasileiras.** São Paulo: Paulus, 2006.
- MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1996. 2ª ed.
- _____. **Shazan!** São Paulo: Perspectiva, 1977. 3ª ed
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papyrus, 2005.
- NICOLAU, Marcos. **Tirinha: A síntese criativa de um gênero jornalístico.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2007.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 2007. 7ª ed.
- _____. **Discurso e leitura.** São Paulo: Cortez, 2006. 8ª ed.
- ORWELL, George. **Na pior em Paris e Londres.** São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- PAIM, Augusto Machado. **Análise de estratégias discursivas na narrativa de jornalismo em quadrinhos 'Palestina: na Faixa de Gaza', de Joe Sacco.** 2007. 70 p. Monografia. Centro de Ciências Sociais e Humanas, UFSM.
- PATATI, Carlos; BRAGA, Carlos. **Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de mídia popular.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997. 3ª ed.
- PENA, Felipe. **Jornalismo literário.** São Paulo: Contexto, 2009.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2009.
- ROSENKRANZ, Patrick. **Rebel Visions: The Underground Comics Revolution: 1963-1975.** Seattle: Fantagraphics Books, 2002.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção o Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 9ª ed.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado.** São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise de HQs.** São Paulo: Paulinas, 2002.

- SARGENTINI, Vanice; NAVARRO- BARBOSA, Pedro (Org). **Michel Foucault e os domínios da linguagem**. São Paulo: Claraluz, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006. 27ª ed.
- SKINN, Dez. **Comix: The Underground Revolution**. New York: Thunder's Mouth, 2004.
- SILVA, Gonçalo, Jr. **A Guerra dos Gibis**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SOUZA, Jorge Pedro. **Teorias da notícia e do jornalismo**. Chapecó: Argós, 2002.
- _____. **Uma história crítica do fotojornalismo acidental**. Chapecó: Grifos, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.
- _____. **Teorias do jornalismo: Porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005. 2ª ed.
- _____. **Teorias do jornalismo: A tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, 2005.
- VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (Org.). **Muito além dos quadrinhos: análise e reflexões sobre a 9ª arte**. São Paulo: Devir, 2009.
- XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 3ª ed.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 4ª ed.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

- B., David. **Epilético: vol. 1**. São Paulo: Conrad, 2007.
- _____. **Epilético: vol. 2**. São Paulo: Conrad, 2007.
- BAGGE, Peter. **Ódio**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- BOILET, Frédéric. **O espinafre de Yukiko**. São Paulo: Conrad, 2005.
- BROWN, Chester. **A Playboy**. São Paulo: Conrad, 2001.
- CALLE, Ángel de la. **Modotti: uma mulher do século XX**. São Paulo: Conrad, 2005.
- CLOWES, Daniel. **Como uma luva de veludo moldada em ferro**. São Paulo: Conrad, 2002.

- CRUMB, Robert. **América**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Blues**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Fritz the cat**. São Paulo: Conrad, 2004. 2ª Ed.
- _____. **Mr. Natural**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Mr. Natural: vai para o hospício e outras histórias**. São Paulo: Conrad, 2005.
- _____. **Minha vida**. São Paulo: Conrad, 2005.
- _____. **Zap Comix**. São Paulo: Conrad, 2003.
- DELISLE, Guy. **Crônicas Birmanesas**. São Paulo: Zarabatana Books, 2009.
- _____. **Pyongyang: uma viagem à Coréia do Norte**. São Paulo: Zarabatana Books, 2006.
- _____. **Shenzhen: uma viagem á China**. São Paulo: Zarabatana Books, 2009.
- EISNER, Will. **Avenida Dropsie: A Vizinhança**. São Paulo: Devir, 2009. 2ª ed.
- _____. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008. 2ª ed.
- _____. **Nova York: a vida na grande cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O nome do Jogo**. São Paulo: Devir, 2003.
- _____. **Pequenos milagres**. São Paulo: Devir, 2006.
- _____. **Um contrato com Deus & Outras Histórias de Cortiço**. São Paulo: Devir, 2007.
- GUIBERT, Emmanoel. **O fotógrafo: vol. 1**. São Paulo: Conrad, 2006.
- _____. **O fotógrafo: vol. 2**. São Paulo: Conrad, 2008.
- HANAWA, Kazuichi. **Na Prisão**. São Paulo: Conrad, 2005.
- HERGÉ. **Tintim no país do ouro negro (As Aventuras de Tintim)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HEUVEL, Eric. [et all]. **A busca**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- KLEIST, Reinhard. **Johnny Cash: uma biografia**. Porto Alegre: 8Inverso, 2009.
- MACIEL, Michelle Fatturi. **Reportagem em quadrinhos: análise e aplicação de uma nova possibilidade para o jornalismo**. 2007. 144 p. Monografia (graduação em jornalismo). Centro de Ciências de Comunicação, UNISINOS.
- MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. **Do inferno: volume 1**. São Paulo: Via Lettera, 2005. 4ª ed.
- _____. **Do inferno: volume 2**. São Paulo: Via Lettera, 2002. 2ª ed.
- _____. **Do inferno: volume 3**. São Paulo: Via Lettera, 2003. 2ª ed.
- _____. **Do inferno: volume 4**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

NAKAZAWA, Keiji. **Gen**: pés descalços: a vida após a bomba. São Paulo: Conrad, 2001. 2ª ed.

_____. **Gen**: pés descalços: o dia seguinte. São Paulo: Conrad, 2003. 3ª ed.

_____. **Gen**: pés descalços: o recomeço. São Paulo: Conrad, 2003. 2ª ed.

_____. **Gen**: pés descalços: uma história de Hiroshima. São Paulo: Conrad, 2002. 4ª ed.

OLIVEIRA, Jô. **Hans Staden**: um aventureiro no Novo Mundo. São Paulo: Conrad, 2005.

PEKAR, Harvey; CRUMB, Robert. **Bob & Harv**: dois anti-heróis americanos. São Paulo: Conrad, 2006. [roteiro de Harvey Pekar; arte de Robert Crumb]

SATRAPI, Marjane. **Persepolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHULZ, Charles M. **Peanuts completo**: 1950 – 1952. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **À sombra das torres ausentes**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. **Breakdowns**: Retrato do artista quando jovem! São Paulo: Companhia das letras, 2009.

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

SIEBER, Allan. **É tudo mais ou menos verdade**: o jornalismo investigativo, tendencioso e ficcional de Allan Sieber. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

TOMINE, Adrian. [et al.]. **Comic book**: o novo quadrinho norte-americano. São Paulo: Conrad, 2000.

TORAL, André. **Adeus, chamigo brasileiro**: uma história da guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Os brasileiros**. São Paulo: Conrad, 2009.

VILAS BOAS, Glauco. **Política Zero**: A crise nas charges da Folha de São Paulo. São Paulo: Devir, 2005.

WARE, F. Chris. **Jimmy Corrigan**: o menino mais esperto do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REPORTAGENS

CAPOTE, Truman. **Os cães ladram**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. **Súplicas atendidas**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MAILER, Norman. **A luta**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

REED, John. **10 dias que abalaram o mundo**. São Paulo: Ediouro, 2002.

SIMUNEK, Chris. **Paraíso na fumaça**. São Paulo: Conrad, 2002.

- THOPSON, Hunter S.. **A grande caçada aos tubarões**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas**. São Paulo: Conrad, 2004.
- _____. **Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada ao coração do sonho americano**. São Paulo: Conrad, 2007.
- _____. **Screwjack**. São Paulo: Conrad, 2005.
- WOLFE, Tom. **A palavra pintada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. .
- _____. **Os eleitos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.