



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

MARCELO OLIVEIRA LIMA

O JORNALISMO EM QUADRINHOS ENQUANTO GÊNERO:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA DE JOE SACCO

Salvador

2013

MARCELO OLIVEIRA LIMA

**O *JORNALISMO EM QUADRINHOS* ENQUANTO GÊNERO:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA DE JOE SACCO**

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Itania Maria Mota Gomes

Salvador

2013

A todos os que acreditam no potencial e na beleza da nona arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que me auxiliaram na escolha e estudo do tema deste TCC: primeiramente a Graciela Natansohn, por ter me sugerido juntar a minha paixão por quadrinhos com o jornalismo; a Igor Rossoni, que me orientou por dois anos no Instituto de Letras da UFBA em pesquisa sobre os aspectos narrativos e estéticos da obra de Joe Sacco – agradecimento que deve ser estendido ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelas bolsas concedidas ao projeto de pesquisa; e à minha orientadora, Itania Gomes, que me abriu os olhos para a questão do gênero como uma discussão pertinente ao *jornalismo em quadrinhos* – devido ao seu recente surgimento e pelo intenso debate em torno de sua validade.

Devo muito deste trabalho aos colegas pesquisadores do grupo Jornalismo em Quadrinhos (jornalismoemquadrinhos@yahoogrupos.com.br), ambiente fértil para discussões e troca de artigos. Agradeço, especialmente, a Augusto Paim e Juscelino Neco de Souza Júnior, o primeiro pelo estímulo e disponibilidade, o segundo pela disponibilização de sua dissertação de Mestrado que é uma das fontes de leitura mais interessantes e aprofundadas sobre Joe Sacco.

Sou muito grato a todos os amigos que apoiaram com leituras e/ou momentos de descontração durante a escrita do trabalho: João Araújo, André Cerqueira, Maycon Lopes, Nelson Neto, Caner, Sá Telles, Rafael Raña, Paulo Santos, Marcio Junqueira, David Teodoro e Bárbara Candy. Agradeço também a minha namorada, Patrícia Martins, pela impressora e scanner, além da paciência pelo período em que vivemos um namoro a distância por conta desta monografia.

Agradeço a ajuda do meu irmão Júnior e minha mãe Josenilda, por todo apoio que sempre me conferiram para trabalhar como histórias em quadrinhos, seja no âmbito da pesquisa, quanto na criação.

Por fim, um obrigado sincero para todos os professores da Faculdade de Comunicação pela formação e por ter despertado em mim um interesse ainda maior por arte e comunicação.

RESUMO

Este trabalho monográfico procura investigar as condições de possibilidade do *jornalismo em quadrinhos* a partir da obra de Joe Sacco. Utilizando das noções de gênero enquanto um operador cultural, advindas do trabalho de Itania Gomes e Jason Mittell, estudamos tanto elementos internos da obra, quanto, e principalmente, elementos contextuais tais como as lógicas de produção e as competências da recepção. Com esta análise, problematizamos a percepção social do *jornalismo em quadrinhos* enquanto gênero e as tensões discursivas desenvolvidas em torno da obra de Joe Sacco. Um dos principais temas debatidos é o espaço da não ficcionalidade na indústria dos quadrinhos e as possibilidades de hibridez entre Jornalismo e HQs. Defendemos, neste trabalho, a existência do *jornalismo em quadrinhos* enquanto um gênero híbrido.

Palavras-chave: Joe Sacco; gênero; jornalismo em quadrinhos; não ficção.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	35
Figura 2.....	36
Figura 3.....	38
Figura 4.....	40
Figura 5.....	41
Figura 6.....	43
Figura 7.....	44
Figura 8.....	44
Figura 9.....	45
Figura 10.....	46
Figura 11.....	46
Figura 12.....	49
Figura 13.....	50
Figura 14.....	50
Figura 15.....	51
Figura 16.....	52
Figura 17.....	54
Figura 18.....	55
Figura 19.....	56
Figura 20.....	61
Figura 21.....	62
Figura 22.....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. O GÊNERO ENQUANTO INSTÂNCIA DE OPERAÇÃO DA ANÁLISE CULTURA..	11
2. O JORNALISMO EM QUADRINHOS DE JOE SACCO E SUAS IMPLICAÇÕES	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente Trabalho de Conclusão de Curso é analisar o *jornalismo em quadrinhos* enquanto gênero a partir dos quadrinhos de Joe Sacco. O autor é figura importante no mercado de histórias em quadrinhos (HQs) e recebeu diversos prêmios por seus trabalhos – como o *American Book Award* em 1996. Com sua produção ultrapassou as fronteiras dos leitores usuais de HQs, angariando fãs provenientes de diferentes círculos de leitura.

As histórias em quadrinhos há muito são componentes dos jornais impressos e *online*, tendo sua gênese enquanto linguagem gráfico-narrativa autônoma nos periódicos dos séculos XIX e XX. Elas aparecem, tradicionalmente, na forma de tiras, cartuns e charges. Sobre a relação entre surgimento das HQs e os jornais há trabalhos competentes (OLIVEIRA e PASSOS, 2006; RAMOS, 2009; SOUZA JÚNIOR, 2010), portanto não se faz necessário delinear esse histórico no presente trabalho.

Num primeiro momento, esta monografia discute a importância do gênero como uma instância organizando diferentes leitores, criadores e indústria em contato com esferas da cultura e política. Em seguida, iremos propor o *jornalismo em quadrinhos* como um gênero operante dentro da instância cultural a partir da obra de Joe Sacco. Destacamos a relação com o jornalismo literário, mas há também aproximações ao telejornalismo, à linguagem gráfico-sequencial das histórias em quadrinhos e à teoria da imagem. Por fim, iremos discutir outros trabalhos considerados *jornalismo em quadrinhos* para observar aproximações com a produção do autor escolhido e entender qual o espaço articulado por este gênero em meio ao campo artístico e jornalístico.

Apesar das noções textuais acima apontadas, nosso foco principal é o gênero enquanto instância cultural e formulado pelos autores Itania Gomes e Jason Mitell. A abordagem destes autores, esmiuçada a seguir, ainda não foi aplicada ao JHQ. Para nós, é uma maneira diferenciada de observar certos aspectos do *jornalismo em quadrinhos*, que, enquanto compreendidos textualmente, não nos dão respostas interessantes. Um exemplo é o amplo escopo de produções de quadrinhos que é considerado JHQ, mas que textualmente não possui uma coerência interna rígida – como a maioria dos gêneros textuais. Uma vez que a questão tem mais a ver com a percepção social do gênero do que com marcas consagradas textualmente, é preciso ir por outro caminho investigativo. Por isso elegemos o gênero enquanto instância cultural como caminho metodológico para este trabalho.

Entender as operações culturais em torno do *jornalismo em quadrinhos* enquanto gênero implica uma diversidade de pontos a serem observados. Como se estruturou e continua a se estruturar o termo *jornalismo em quadrinhos*? Quais deslocamentos o *JHQ* provoca no campo de produção e consumo das histórias em quadrinhos? Quais são as transformações na percepção pública sobre os quadrinhos que são articulados pela circulação de HQs jornalísticas? Quais os distanciamentos e/ou aproximações com o discurso jornalístico desenvolvido em outras mídias?

O trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro, observaremos as questões metodológicas que são implicadas a partir da proposição do gênero enquanto um operador cultural e estratégia de comunicabilidade que organiza diversos eixos em torno dos produtos midiáticos, tais como a recepção, a produção, a história dos gêneros, mercado e questões políticas e representacionais. O entendimento e discussão destas questões é importante para compreendermos o fenômeno do *jornalismo em quadrinhos* enquanto um gênero de recente formação e cuja percepção é campo de debate entre pesquisadores com diversas abordagens.

No segundo capítulo iremos nos deter na obra de Joe Sacco, na tentativa de compreender as condições que possibilitam sua existência e as tensões discursivas que suscita ao unir o expediente artístico das histórias em quadrinhos e o discurso que se pretende verdadeiro do jornalismo. Para isso levaremos em conta os aspectos estéticos e discursivos da obra de Sacco e a carreira do autor, posicionando-o enquanto quadrinhista e seu impacto no mercado das histórias em quadrinhos, e enquanto jornalista, discutindo a importância do seu trabalho para a esfera pública.

A partir da análise da obra de Joe Sacco, seguiremos à observação do agrupamento genérico surgido com a aceitação social do *jornalismo em quadrinhos* enquanto um gênero possível. Trataremos de obras prévias e posteriores a Sacco que são vinculadas ao *JHQ*, os conflitos conceituais decorrentes da tentativa em postular as características desse gênero. Nesta parte da investigação problematizaremos o que consideramos o principal ponto de tensão da formulação de um quadrinho jornalístico: a não ficcionalidade. Desde o surgimento do quadrinho como conhecemos, o que ocorreu em fins do século XIX, até hoje, os quadrinhos sempre foram associados a uma arte de ficção e fantasia, o que resulta em grande impasse para a pesquisa e compreensão dos gêneros não ficcionais nas HQs. Longe de resolver esta problemática, procuraremos neste trabalho apontar razões pelas quais esta discussão é tão espinhosa e como a obra

de Joe Sacco dialoga com este cenário. Além disso, evidenciaremos o que o autor traz de novo e como desperta as diversas instâncias de produção e recepção do mercado dos quadrinhos e da sociedade para a inauguração de um modo legítimo de criação de obras híbridas de HQs e jornalismo.

1. O gênero enquanto instância de operação da análise cultural

A formulação do gênero enquanto instância cultural deve suas raízes aos empreendimentos iniciados pelos estudos culturais. Esse campo de estudos se formalizou na década de 60 com a fundação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), um centro de pesquisa de pós-graduação no English Department da Universidade de Birmingham. Baseado nos trabalhos realizados pelos estudiosos Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson, o CCCS provocou mudanças em abordagens metodológicas realizadas até então. Conforme nos é contado por Ana Carolina Escosteguy (2001) em seu artigo *Os Estudos Culturais*, cada um destes autores contribuiu com marcas visíveis até hoje nos Estudos Culturais, a saber: 1) valorização do estudo dos materiais culturais da cultura popular e dos meios de comunicação de massa. Tradicionalmente, esse tipo de pesquisa era encaixado nas teorias dos efeitos, formulando influência total dos emissores sobre os receptores. Hoggart, em sua pesquisa, mostra que não há somente submissão, mas resistência por parte da audiência – e isto é fundamental para trabalhos como *O consumo serve para pensar* (1997), de Néstor García Canclini; 2) a inserção da cultura como elemento chave para a análise dos produtos midiáticos. O pontapé foi dado por Raymond Williams em seu *Marxismo e Literatura* (1979) e inaugura a análise cultural de textos midiáticos – sem a qual esta monografia seria impossível; 3) por fim, temos a noção de que é necessária a inserção de relação de poderes na maneira como se concebe a história, herança do trabalho de Thompson.

Além dos autores citados acima, é importante destacar o papel do teórico Stuart Hall na propagação dos CCCS. Ele dirigiu o CCCS dos anos 1968 a 1979 e incentivou a multiplicação dos estudos em direção a diferentes vertentes de análises dos meios de comunicação e dos sujeitos identitários. Durante seu trabalho se consolidou o uso de conceitos como *discurso* e *representação* como referencial para a análise cultural.

Sobre a análise cultural desenvolvida no seio dos estudos culturais, Escosteguy afirma que:

A operacionalização de um conceito expandido de cultura, isto é, que inclui as formas nas quais os rituais da vida cotidiana, instituições e práticas, ao lado das artes, são constitutivos de uma formação cultural, rompeu com um passado em que se identificava cultura apenas com artefatos. A extensão do significado de cultura - de textos e representações para práticas vividas e suas implicações na rígida divisão entre níveis culturais distintos - propiciou considerar em foco toda produção de sentido. E ao enfatizar a noção de

cultura como prática se dá relevo ao sentido de ação, de agência na cultura (ESCOSTEGUY, 2001, p.153)

A noção de cultura como prática traz, dentre outros deslocamentos metodológicos para o estudo de produtos midiáticos, um aprofundamento em assuntos externos ao texto. Essa mudança de paradigma será bastante importante ao esmiuçarmos, mais adiante, as análises culturais empreendidas por Jason Mittell. No âmbito dos estudos culturais essa transformação tem a importância de trazer à tona diferentes pontos de vista e abordagens teóricas, que perpassam e unem estudos por vezes indissociados como as teorias literárias e o feminismo. Essa pluralidade teórica delinea dois projetos que importam aos estudos culturais: um político, outro acadêmico.

O projeto político dos estudos culturais tem como objetivo alçar a cultura popular e a comunicação massiva para o centro das preocupações das políticas culturais. Um ideal encontrado para discutir resistência cultural e contar a história das classes populares foi o de produção de intelectuais orgânicos, que refletiriam acerca da cultura popular de sua época e seriam reconhecidos pela sociedade civil como catalisadores de propostas que estimulassem a política cultural em torno de questões como diversidade, multiculturalismo acesso a tecnologias e democratização da educação. Ou seja, novamente se afirma a noção de uma cultura ativa, agente, que está sempre em processo de construção e desconstrução.

O projeto acadêmico, ou teórico, é produzir um conhecimento antidisciplinar – motivo pelo qual se fala em campo dos estudos culturais e não teoria dos estudos culturais. Este projeto não define peremptoriamente o que seja cultura, uma vez que não é seu objetivo dar um esclarecimento sobre o que é cultura, como se fosse uma idéia monolítica, mas entender manifestações variadas deste conceito. Para isso, ao invés de restringir as abordagens metodológicas a um grupo de textos e autores – apesar das origens do CCCS possuírem os textos acima citados como referência. Os estudos culturais tentam possuir somente um ideal normativo quanto ao procedimento metodológico: a atitude anticanônica como resistência e produtora de uma investigação multifacetada. Isso não significa que não havia coerência na produção desse campo de estudos, pelo contrário, já que as questões centrais eram a mesma – formas de analisar a cultura, suas manifestações e práticas.

É preciso atentar que os projetos teórico e político não foram – e continuam sem ser – seguidos à risca, uma vez que são, acima de tudo, ideais buscados pelos

pesquisadores, e que estas são referências dos estudos culturais britânicos surgidos no CCCS. A constituição dos campos de estudos culturais difere de local para local, às vezes até mesmo dentro de departamentos de uma mesma instituição.

Como visto, o marco teórico dos estudos culturais britânicos se mantém estável – os conceitos lançados por Hoggart, Williams e Thompson – mesmo que novos estudiosos não leiam as obras originais para encontrar essas ideias. Com o florescimento de novas pesquisas e trabalhos, outros conceitos foram sendo incorporados e marcam análises culturais até o presente momento. Muitos destes conceitos não foram formulados por autores atuando explicitamente com filiação aos estudos culturais – em verdade, alguns conceitos são anteriores à emergência deste campo de estudos. Apresentamos alguns conceitos que serão úteis para o entendimento de nossa proposta de uma análise cultural do gênero *jornalismo em quadrinhos* a partir da produção de Joe Sacco.

O primeiro deles é a noção de *formação discursiva* como foi proposta por Michel Foucault – e compreendida por autores como Stuart Hall (1997) em trabalhos como *The Work of Representation*. De acordo com o filósofo e historiador, nossas noções de saberes, conhecimentos e poderes dependem de um sistema discursivo para a criação de significados, sujeitos e objetos – em suma, da própria linguagem. Cada época ou geração produz formas institucionais, práticas e significados acerca das coisas. Portanto, cada contexto histórico produziria discursos distintos e não necessariamente estariam eles numa linha de sucessão que presumisse continuidades – pelo contrário, seriam marcados por profundas rupturas e descontinuidades. A partir desse conceito Foucault elabora suas reflexões sobre o poder – todas as experiências do sujeito e operações de significação são permeadas pelas relações de poder, que são vistas como circulares, fluidas e constantemente em exercício e jogo – ao invés de unilaterais, impositivas, imutáveis e fixas. O poder circula em instâncias micropolíticas e é constantemente ressignificado e realocado.

Um dos resultados dessa ressignificação é o questionamento da dicotomia “público/privado”, que tentava separar sociedade de indivíduo, tornando a subjetividade um aspecto isolado da influência de relações de poder. Em seus trabalhos, como *História da Loucura* e *História da Sexualidade*, Foucault (1993) mostra o mecanismo do *biopoder* e do *poder disciplinador*. O *biopoder* regula os corpos através de dispositivos como a normatização da sexualidade e da saúde pública. Criam-se práticas

aceitas e outras marginalizadas, vinculadas a elementos que devem ser evitados por serem interpretados como prejudiciais e patológicos. O *poder disciplinador*, também regulatório, se aplica a demais instâncias, sendo uma estratégia de controle bastante esmiuçado. Um exemplo, dado pelo próprio Foucault, é o Exército, que estipula com detalhes desde a rotina diária do soldado até o modo como deve se movimentar e manter o porte do seu corpo. Essa disciplina estaria presente até mesmo nas indústrias de entretenimento e no cotidiano de todos os indivíduos.

Esta noção de micropoderes específicos demonstra que existem relações de poder permeando todas as relações e representações sociais, econômicas e culturais. Diante disso, Paul Rabinow conclui: “como Foucault, consideramos o poder como produtor e impregnador de relações sociais e da verdade no nosso atual regime de poder” (RABINOW, 2002, p.80). A verdade seria tomada como aquilo que é representado e considerado dominante dentro de um regime verdade, o que permite ele concluir que “reivindicações à verdade estão conectadas a práticas sociais e se tornaram, portanto, forças efetivas no mundo social” (RABINOW, 2002, p.80). O dominante é o ponto de vista de quem centraliza e difunde o poder – uma vez que entendemos o poder como exercido diante de uma resistência e não imposto unilateralmente.

Portanto, a *formação discursiva* deve ser mantida como um horizonte para a análise, pois situa um elemento específico como o trabalho de Joe Sacco e o JHQ dentro de um sistema discursivo maior, repleto de forças sociais e relações de poder. O encontro entre este objeto específico, a JHQ de Joe Sacco, e a *formação discursiva* de sua época será compreendida através das operações do gênero.

Dentro da perspectiva histórica convocada pelos conceitos de Foucault nos auxilia conhecer as três temporalidades sugeridas por Raymond Williams no livro *Marxismo e Literatura*. Segundo ele, qualquer sistema cultural – ou *formação discursiva* – possui no mínimo três categorias de temporalidades com as quais seus sujeitos, instituições e objetos se relacionam: residuais, dominantes e emergentes. Os elementos dominantes são aqueles que representam a hegemonia do poder, a verdade mais aceita nos regimes de verdade e falsidade, e que geralmente estão estruturados de modo maduro. Os residuais são elementos elaborados no passado, mas com força e atividade no processo cultural que está em curso, sendo, portanto, um elemento efetivo no presente. Já os elementos emergentes são os objetos, sujeitos e idéias novas, práticas dotadas de ineditismo associadas à alternatividade e à contrahegemonia. Uma última

temporalidade que foi proposta por Williams é aquela que se refere a elementos arcaicos. Recuperando o termo, Itania Gomes (2011) aponta que o arcaico engloba o passado que só pode ser lembrado através de uma busca especializada – ou seja, que dificilmente seria revivida cotidianamente na formação cultural vigente, a não ser pela ação consciente de um estudioso ou detentor de saber específico. Conhecer essas noções de temporalidade complexifica o processo de análise cultural, nos fornecendo uma ferramenta para compreender os diferentes circuitos que podem ser acessados para a significação.

Entendida a aproximação deste trabalho das implicações levantadas pelos estudos culturais e sua interpretação da *formação discursiva* passaremos à compreensão do conceito de gênero como categoria cultural e sua operacionalidade para uma discussão que propõe descrever uma história do JHQ e analisar seus enlaces com instâncias de produção e consumo. O termo “gênero” é utilizado por diversas correntes de estudos afins das análises de produtos. Tomaremos o gênero como formulado por Mittell, e ampliado por Itania Gomes em consonância com a pesquisa de Barbero, conforme veremos adiante.

Para encontrar o lugar do gênero como categoria cultural podemos iniciar visualizando duas outras acepções sobre gênero estudadas em análises de produtos e que diferem do uso que colocaremos em prática aqui. Primeiramente, há o gênero identitário, relacionado ao termo inglês *gender*, e que tem seu desenvolvimento conceitual localizado nos estudos feministas, travestis, trans e sobre masculinidades. Esse conceito opera em torno de questões relativas à representação de grupos sociais, militância, subjetividades corporais e performatividade de gênero. Os estudos culturais foram responsáveis por uma expansão dos estudos sobre gênero identitário a partir do momento que se aprofundou na investigação acerca das subjetividade – o marco para o CCCS foi a chegada das/dos feministas.

Por outro caminho, temos a percepção do gênero como uma instância textual, que podemos chamar de gênero textual ou narrativo. Neste aspecto do gênero as análises irão se preocupar com o regimento interno dos textos, regras formais de narrativa, estruturas dramáticas e conformação da linguagem. Acentua-se neste campo de análise textual, que frequentemente é chamado de “análise interna dos produtos”, a especificidade do trabalho em torno do texto, relegando aspectos “externos” a um segundo plano – mas que não é esquecido nesses trabalhos.

Grosso modo, podemos comentar que um trabalho focado no gênero enquanto instância cultural assume a necessidade da análise “interna” referida anteriormente, mas sem se fechar em torno do texto, indo procurar informações e conhecimentos nos elementos “externos” ao produto.

Apoiando-nos no arcabouço teórico delineado por Jason Mittell (2004) em seu livro *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* podemos visualizar como o gênero se comporta como categoria cultural, do modo que cultura é entendido pelos estudos culturais, e entender suas aplicações e desdobramentos metodológicos. Em seu trabalho, Mittell empreende uma crítica ao trabalho realizado pelos estudiosos de programas de televisão nos Estados Unidos da América no tocante ao entendimento dos gêneros televisivos. O modelo teórico da definição dos gêneros, segundo ele, é importado dos estudos em cinema e focado somente no aspecto textual do produto – o aspecto ‘interno’ do produto citado. Ele considera esta atitude negativa por reproduzir as descrições sobre gêneros televisivos a partir do que se encontra em guias de programação sobre cinema e manuais de roteiro e dramaturgia que não especializados em televisão. Esta desatenção acabou deixando especificidades da área passar décadas isentas de pesquisa.

A crítica de Mittell defende que não se pode falar em gêneros numa mídia sem elaborar uma história específica do desenvolvimento dos gêneros neste meio. Quando ele olha para os programas televisivos de acordo com suas indicações de gênero, percebe que na tevê as transformações passadas pela indústria fez surgir programas em que não se podia observar com clareza um gênero definidor, mas toda uma mistura de gêneros (*genre mixing*, no original) e de segmentos de ficção e não-ficção – diferentemente do cinema, onde ficção e não ficção tradicionalmente possuem certa distância reconhecível, mesmo que estas fronteiras estejam cada vez mais permissivas atualmente. Na televisão, desde os princípios em que se consolida, houve intensa combinação de trechos ficcionalizados e cenas reais, a ponto de alguns programas poderem se situar indefinidamente entre realidade e encenação. Um exemplo dado por Mittell é a produção de *game shows* de pergunta e resposta nos anos 50, que além das características de um *game show* – oferta de prêmios e disputa – exploravam cenas dramatizadas sobre a vida dos concorrentes – algumas filmadas num estilo típico dos documentários. Nem todas as vidas apresentadas eram reais, mas dramatizadas por atores segundo um *script* – ainda assim conseguiam atender à demanda por veracidade.

Além da incompletude apresentada pelo grupo de gêneros oferecido pelos teóricos do audiovisual, Mittell notou que faltava um componente no entendimento dos gêneros que ele nos apresenta de maneira lúdica: introdução de seu livro ele conta que durante um encontro semanal com seus amigos para assistir ao seriado *Northern Exposure* eles iniciaram uma discussão sobre o que atraía cada um deles em particular – um debate que empenhamos com frequência com nossos amigos e familiares. O ponto de virada na conversa é a defesa de uma de suas amigas, Wendy, do seriado como um programa de comédia, enquanto ele é indicado pelos críticos e pesquisadores como um drama – tendo, inclusive, ganhando prêmios como série dramática. Apesar da argumentação dos amigos sobre o assunto, Wendy não mudou sua opinião assumindo que o riso provocado pelos episódios a fazia identificar elementos do *sitcom*. A disputa de argumentos acabaria num empate, mas animara Mittell a se aprofundar no campo de estudos dos gêneros para compreender como uma história identificada como uma narrativa dramática poderia ter efeitos presumidos como pertencente a outro gênero. Ele explora esse caso, implicando que os gêneros possuem um alcance maior do que o textual, pois estão presentes em discussões cotidianas, servindo como uma mediação entre público e programas, sendo um espaço de tensão entre opiniões divergentes. Nesse sentido, a conceituação tradicional de gênero não poderia dar conta de uma discussão a partir do ponto de vista da audiência. Assim, Mittell formula a mediação cultural do gênero, defendendo que

Gêneros televisivos importam enquanto categorias culturais (...). Gêneros operam próximos a praticamente todas as facetas da televisão - organizações corporativas, políticas de decisão, discursos críticos, hábitos da audiência, técnicas de produção, estética, e tendências históricas. (...) Gêneros ajudam a audiência a se organizar enquanto fãs (em geral, montando clubes, convenções e Websites sobre programas ou atores específicos), guia referências pessoais e enquadra conversas cotidianas e os modos de se ver tevê (...). Acadêmicos usam distinções genéricas para delinear projetos de pesquisa e organizar aulas, enquanto críticos se apoiam nos gêneros para alocar programas com formatos semelhantes. (MITTELL, 2004, pp xi-xii).¹

¹ Traduzido do original: “Television genres matter as cultural categories (...). genres work within nearly every facet of television – corporate organizations, policy decisions, critical discourses, audience practices, production techniques, textual aesthetics, and historical trends. (...) Genres help audience organize fan practices (generically determined clubs, conferences and Web sites), guide personal references, and frame everyday conversations and viewing practices (...). Academics use generic distinctions to delineate research projects and organize teaching, while journalistic critics rely upon genres to locate programs within a common framework.”

Ou seja, Mittell leva o papel do gênero para além da compreensão do texto em si, englobando uma série de práticas sociais contextuais. O gênero deixa de ser uma maneira de definir e encerrar os textos em significados específicos e fixos, e se torna uma instância de produção discursiva. Complementando, Mittell afirma que o gênero, na televisão, é

melhor entendido como um processo de categorização que não é encontrado dentro dos textos midiáticos, mas operam através dos domínios culturais, como as empresas midiáticas, audiências, regulamentos, críticas e contextos históricos. (...) Essa teoria do gênero situa distinções de gênero e categorias como processos ativos incorporados e constitutivos de políticas culturais, que apontam como a mídia interage e molda nossa cultura, e como facetas pouco exploradas da mídia, como os gêneros, importam. (MITTELL, 2004, p. xii)²

O nexó entre o conceito de gênero de Mittell e os estudos culturais é assumido pelo autor em seu texto e facilmente identificado. Mittell leva sua idéia de gênero para o campo da análise cultural, como visto, e amplia a discussão retirando o foco do texto, embora ainda desenvolva análises textuais, caminhando em direção ao entendimento dos programas televisivos, suas audiências e criadores como pertencentes a uma determinada *formação discursiva* de contextos culturais, econômicos e subjetivos específicos.

A construção do conceito do gênero enquanto instância cultural e seus traços manifestantes são delineados por Mittell através de análises da trajetória de alguns programas de televisão como *Simpsons* e *Dragnet*, em que ele se preocupa em mostrar como os gêneros revelam e conectam diferentes contextos de produção e recepção, interesses da indústria e de grupos sociais organizados. Ele chama esse entorno de interesse e interação propiciados pelo gênero de *generic clustering*: um agrupamento genérico de diferentes instâncias de produção, audiência, interpretação, dentre outras, que evidenciam o caráter englobante do gênero. Ao invés dos gêneros emergirem dos textos e somente deles, eles aparecem como uma operação cultural que, como afirma Mittell, “trabalha para categorizar textos e conectá-los em agrupamentos de assunções

² Traduzido do original: best understood as a process of categorization that is not found within media texts, but operates across the cultural realms of media industries, audiences, policy, critics, and historical contexts. (...) This theory of genre situates genre distinctions and categories as active processes embedded within and constitutive of cultural politics, pointing to how media engage with and shape our culture, and how underexamined facets of media, like genres, matter.

culturais através de discursos de definição, interpretação e avaliação” (MITTELL, 2004, p. xiv).³

Dentre os pontos levantados pelo autor para uma análise cultural e que consideramos de maior destaque estão o *genre mixing* (mistura de gêneros), a historiografia da mídia, as práticas industriais, análises da recepção e a análise do texto – que apesar de criticado quando tomado como único caminho para se entender os gêneros, ainda é um local privilegiado para verificação das operações de generificação. Estes pontos serão retomados mais adiante no trabalho, então nos cabe aprofundar a compreensão sobre eles.

O *genre mixing* é uma prática recorrente em todas as expressões artísticas e midiáticas a ponto de ser formulado como presente em qualquer produto midiático. Isso se justifica devido à impossibilidade de encontrar uma obra que se identifique completa e puramente com algum gênero – mesmo que, em determinada época, ela seja a representante maior de um gênero, em poucas décadas ela poderá ser interpretada de modo diverso. Assim como o próprio gênero será ressignificado constantemente.

A produção contemporânea tem como uma de suas marcas a combinação intencional de diferentes gêneros, o que é visto por alguns teóricos de base pós-moderna como uma amostra da dissolução do gênero. Nessa análise, no entanto, só estaria em jogo a perspectiva textual, descartando a história da transformação e estruturação dos gêneros. Mittell critica, então, essa aceção, afirmando que

as fronteiras entre os gêneros são permeáveis, fluidas, historicamente contingentes, e sujeitas à mudança, enquanto ainda oferece coerência categórica a todo momento. Se gêneros são vistos enquanto categorias culturais, a ideia que a mistura de gêneros coloque limites rígidos em crise, não necessariamente sugere que os gêneros não sejam operantes em aspectos importantes - de fato, como discutido abaixo, a prática de combinação de gêneros tem o potencial para destacar e ativar categorias de gênero de um modo tão marcante, que mesmo os textos "puros" de um determinado gênero raramente conseguem atingir. (MITTELL, 2004, p.154-155).⁴

³ Traduzido do original: “work to categorize texts and link them into clusters of cultural assumptions through discourses of definition, interpretation and evaluation”

⁴ Traduzido do original: “generic boundaries are permeable, fluid, historically contingent, and subject to change, while still offering categorical coherence at any given moment. If genres are viewed as cultural categories, the idea that generic mixing places firm boundaries in crisis does not necessarily suggest the genres are not still operative in important ways – in fact, as discussed below, the practice of generic mixture has the potential to foreground and activate generic categories in vital ways that “pure” generic texts rarely do”.

Com essa declaração, Mittell deixa bem claro que não crê em textos “puros”, que traduzam plenamente um gênero, e afirma a importância da noção de gêneros para obras que se utilizem do *genre mixing*. Ao invés de dissolver gêneros, as obras operam marcas que os colocam em confronto e convoca a recepção a perceber este jogo. Um exemplo dado por Mittell é o seriado norteamericano *The Simpsons*, que se utiliza da paródia das *sitcoms* como expediente criativo. O jogo parodístico nos *Simpsons* evoca marcas de gênero da comédia, dos *talk shows*, dos desenhos animados e das *sitcoms*, alvo principal do programa. Através dessa mistura, o programa atingiu resultados inovadores se tornando uma das primeiras séries animadas, nos EUA, que possui amplo sucesso de público adulto, sendo inclusive identificada com um programa ‘realista’ que consegue descrever com eficácia a vida cultural da família norteamericana. O êxito dos *Simpsons* demonstra que a funcionalidade da paródia como prática de *genre mixing* não pode eliminar os gêneros a que se refere. Ao invés disso, traz os gêneros à tona de modo explícito, evidenciando que eles não precisam estar confinados em textos ‘puros’ para serem ativados pela recepção. Ao contrário, é precisamente de forma mista que os gêneros enriquecem seus significados, sendo constantemente reformulados e conectados a outras instâncias de produção cultural – e essa é uma das razões pela qual audiência e criadores se envolvem com obras de gêneros misturados. A prática do *genre mixing* terá atenção especial durante a análise da obra de Joe Sacco e sua fusão de diferentes influências numa linguagem própria.

O segundo tópico levantado, *historiografia dos gêneros*, é trabalhado por Mittell especialmente em seu capítulo sobre os *quiz shows* que migraram da rádio para a tevê. Ele explora como programas vinculados a um mesmo gênero podem ser interpretados de modos distintos e se transformam em torno dessas diferenças ao longo de um determinado período. No exemplo analisado, os *quiz shows*, Mittell dá conta de vasta uma produção contextual para entender um escândalo surgido nos anos 40 e 50 em torno de alguns desses programas. Enquanto alguns *Quiz Shows* obtiveram êxito apoiados na percepção pública de que serviriam como estímulo ao conhecimento e à formação intelectual através de competições de soletrar e de perguntas e respostas sobre conteúdos educativos, outros amargaram o ostracismo e até mesmo a ilegalidade devido à associação feita aos jogos de azar e à exigência de pouca escolaridade dos participantes devido ao baixo nível intelectual que os desafios exigiam. Como resultado, estes últimos programas foram largamente acusados de desonestidade com sua

audiência quanto à veracidade das premiações, dos candidatos e dos resultados das provas, além de acumularem a má fama de funcionarem como desestímulo educacional, pois oferecia grandes volumes de dinheiro em troca de êxitos respondendo a perguntas fáceis e bom desempenho em gincanas carnavalescas e que abusavam de humor físico e apresentadores canastrões.

A historiografia de gênero é um método utilizado comumente entre teóricos dos *media studies*, quase sempre com a preocupação em linkar textos cronologicamente e de forma sucessiva, como uma demonstração das condições de existência de determinado produto em uma dada época. Mittell considera a escrita de uma história do gênero, mas propõe um distanciamento em relação à historiografia tradicionalmente executada pela maioria dos estudiosos dos *media studies*. Segundo o autor, a abordagem dos pesquisadores se dedica somente aos textos e sua narrativa, sendo os gêneros concebidos numa perspectiva evolutiva em ciclos de surgimento – maturação – decadência – substituição por outro gênero. Mittell propõe deixarmos de lado essa visão evolutiva da narrativa em prol do que ele chama de “olhar para os gêneros através de microhistórias de instâncias específicas, construindo um mosaico de padrões de gênero através da coleção de momentos específicos” (MITTELL, 2004, p. 30-31)⁵. Ou seja, o uso dos contextos particulares de um determinado caso de análise para compor uma historiografia de gênero. Mittell resume a atitude do historiador de gêneros da seguinte forma:

A depender de uma era específica, tópico, e eventos dentro de uma história dos gêneros, historiadores devem buscar além dos textos midiáticos para explorar como os gêneros operam em espaços como a cobertura da imprensa especializada, a cobertura popular, reviews críticos, material promocional, outras representações culturais e produtos (como propaganda, produtos derivados e paródias), documentos pessoais e corporativos, manuais de produção, materiais governamentais e de caráter legal, índices de audiência, e histórias orais. (MITTELL, 2004, p. 31)⁶

⁵ Traduzido do original: “look at genres through micro-histories of specific instances, building up an account of larger generic patterns through the collection of particular moments”

⁶ Traduzido do original: “Depending on the specific era, topic, and events within a generic history, historians should look beyond media texts to explore how genres operates in sites such as trade press coverage, popular press coverage, critical reviews, promotional material, other cultural representations and commodities (like merchandise, media tie-ins, and parodies), corporate and personal documents, production manuals, legal and governmental materials, audience remnants, and oral histories.”

Observando os sítios apontados, podemos ver que Mittell está interessado em ter uma história de determinado gênero que mostre aspectos contraditórios e até mesmo aparentemente inconciliáveis. Os *Quiz Shows* gozam de má fama na maioria dos documentos sobre o assunto, mas pesquisando de forma aprofundada, Mittell comprova que esta asserção não se aplica a todos os programas e que má fama não significa baixa audiência. O que ele consegue desencavar neste capítulo é: um conjunto de artigos de diferentes críticos televisivos acerca da qualidade dos programas da época; uma variedade de conformações para os *Quiz shows*, com regras e propostas variadas; a ação do poder legislativo pressionando os programas associados ao jogo de azar através de leis e multas; anunciantes que vacilam quanto ao investimento em certos *Quiz Shows*, dificultando a produção de alguns deles por falta de recursos; diferentes audiências engajadas em diferentes programas por conta de gostos e juízos específicos; surgimento de associações pro e contra os *Quiz Showz*, ambos os lados com interesses em regulamentar os programas a seu próprio modo. Muito mais que realizar uma historiografia *en passant* que explica porque certos programas se tornaram dominantes (Mittell chama de *generic dominant*), a história dos *Quiz Shows* de Mittell nos deixa ver as relações de poder que desenham o legado dos gêneros: suas representações dominantes, emergentes e residuais, sempre em transformação. Portanto, é uma história que transparece a idéia de uma cultura viva e produtora de significados, conforme idealizada pelos teóricos dos estudos culturais britânicos. Realizaremos exercício semelhante com o *jornalismo em quadrinhos*, que se encontra num campo de ebulição tanto da produção quanto da percepção pública e audiência.

As *práticas industriais* são exemplificadas com a trajetória do desenho animado na televisão norte-americana. No livro, Mittell destaca duas práticas industriais como marcos para os *cartoons* nos EUA a demarcação das manhãs de sábado como período de exibição de programas infantis, iniciado nos anos 60, e a fundação de canais que transmitem *cartoons* durante todo o dia, como o pioneiro *Cartoon Network*, criado no começo da década de noventa. Entre um ponto e outro, anos de historiografia do gênero são narrados, sob o foco das decisões industriais de empresários e criadores. Esta historiografia trata da mudança de público de desenhos animados, que na década de 30, 40 e 50 é misto e com maior presença de adultos, para um público exclusivamente infantil durante as décadas 60, 70 e 80, seguido de segmentação a partir dos anos 90 – voltando a atrair adultos para os desenhos animados.

Os estúdios possuíram um papel definidor nestas mudanças devido a um conjunto de fatores ligados, principalmente, às lógicas de produção. Os desenhos animados surgiram antes no cinema e possuíam orçamentos elevados, sendo produzidos por companhias de cinema. Filmes como *Gato Félix* e *Betty Boop*, criações dos irmãos Fleischer, datam da década de 40, eram longos e não eram criados para um público infantil – uso de cigarros, humor negro, jazz e *nonsense* eram retratados de maneira adulta. Estas produções funcionavam bem para o cinema, embora levassem uma extensa quantidade de tempo e dinheiro para finalização, chegando a custar mais caro que um filme convencional. Por essa razão, levar os desenhos animados para a televisão foi, por muito tempo, uma tarefa complicada, cara e pouco rentável para os estúdios.

A saída que os canais encontraram para produzir material original foi a simplificação da produção, utilizando poucos cenários e pouca movimentação – traduzido em menos *frames* por quadrinhos. A perda de complexidade dos desenhos afastou os adultos, mas capturou uma nova fatia de público, infantil, que até então não era reconhecido como um grupo que poderia ser alvo de *merchandising* e *publicidade*. Programas criados por estúdios como *Hanna-Barbera* ganham notoriedade e público e o sucesso faz com que os estúdios invistam em novos programas, sempre guiados pela necessidade de tornar o custo-benefício das animações o mais rentável possível. Por essa razão os blocos infantis no sábado são criados: eles concentravam o público infantil, ampliando o nicho até então inédito para a publicidade. Os estúdios, até hoje, não apenas exibem programas novos como reprisam desenhos – economizando recursos. A partir destas decisões industriais e da boa recepção delas toda uma tradição de desenhos animados foi desenvolvida, atingindo o estado atual de diversos pólos de produção e canais com transmissão em tempo integral – o que reflete o aumento e diversidade da audiência nos últimos anos. Nos quadrinhos veremos que as decisões industriais também possuem peso na publicação de autores como Joe Sacco, que surgiu fora do *mainstream* das HQs norteamericanas e hoje é um *Best-seller*.

A *análise de recepção*, método adotado com afinco nos estudos culturais, destina-se a investigar a relação do público com os produtos culturais. Este tipo de análise visualiza no espaço de consumo não somente o investimento financeiro do consumidor, mas sua participação ativa em fóruns e espaços de comunicação com os estúdios, criadores e outros membros do público. O consumidor se organiza em bases de fãs ou críticos e emite opiniões sobre seus gostos pessoais e/ou coletivos, produz

eventos, sites e outros meios de comunicação próprios. Dentre alguns dos aspectos qualitativos que se pode evidenciar em uma análise de recepção estão a representação de agrupamentos sociais e identitários (gêneros identitários, sexualidades, classes sociais, etnias, nacionalidades, etc.), locais de fala, percepção social de conceitos como gosto cultural, usos destes produtos midiáticos no cotidiano (para socialização, estudos, etc.), dentre quantas mais necessidades se justifiquem.

Mittell apresenta uma análise de recepção de diferentes públicos de *talk shows* apresentados nos EUA. Para isto, ele realiza uma pesquisa via questionário *online* com estudantes da *University of Wisconsin*. Em seu formulário ele explica que a pesquisa busca conhecer a opinião dos entrevistados acerca dos *Talk Shows*, mesmo aqueles que não costumam assistir aos programas. Ao fim de sua apuração dos questionários recebidos ele possui uma base de dados que posicionam os alunos nos mais diversos grupos de interesse – mediados por eixos como gênero identitário, etnia, idade e classe social. Assim como visto no capítulo sobre *Quiz Shows*, Mittell encontra pontos de vista conflitantes acerca dos programas de entrevista. De um lado, há parte da audiência que gosta destes programas e os associam à intelectualidade, sucesso e carisma dos convidados. Por outro lado, temos os espectadores que condenam a maioria dos *talk shows*, qualificando-os como lixo (*trashy*), manipulador (*manipulative*), revoltante (*revolting*) e outros adjetivos. Dentre os detratores, no entanto, é comum que sejam apontadas exceções entre os shows, como por exemplo o *Regis and Kathy Lee*, que eles presumem ser interessante para mulheres de meia idade ou mais velhas que passam a maior parte do tempo em seus lares como donas de casa. A pesquisa de Mittell traz outras declarações nesta mesma linha, que conjugam subjetividades e escolhas da audiência de acordo as suas identificações e desidentificações com os programas.

Diante desse resultado, Mittell conclui que

Observando o complexo fenômeno das audiências de ângulos complementares, utilizando diversos métodos, podemos visualizar uma imagem mais robusta e multidimensional da maneira como as pessoas se engajam com a mídia, tanto durante o ato de assistir quanto em contextos maiores da vida cotidiana. (...) gêneros foram um "horizonte de expectativas" fornecendo um padrão para a recepção. Mas as audiências não simplesmente absorvem os gêneros como dados - eles se empenham em práticas discursivas que constituem as várias assunções de definição, interpretação e avaliação que forma gêneros enquanto categorias culturais. (MITTELL, 2004, p.120)⁷

⁷ Traduzido do original: "Looking at the complex phenomenon of audiences from complementary angles using multiple methods can we envision a more robust and multidimensional picture of how people

Nas JHQs isto não é diferente, havendo engajamento de proporções cada vez maiores em torno do trabalho de Joe Sacco e outros autores vinculados ao gênero. Observaremos os grupos de estudiosos e leitores que se formaram para discutir o autor, assim como artigos e matérias publicados em *sites* e jornais.

Por fim, levaremos em conta a análise textual, ou seja, a observação de um ou mais produtos pertencentes a determinado gênero estudado. Em nosso caso, faremos um estudo da obra de Joe Sacco, buscando em seus aspectos estéticos e narrativos a configuração possível de uma obra de JHQ e suas aproximações com HQs de outros gêneros, pondo em relevo como os quadrinhos trabalham com enunciados jornalísticos e de não ficção. Veremos também a relação da obra de Sacco e produtos de outras mídias como os documentários e o jornalismo televisivo.

Em seu livro, Mittell demonstra o trabalho de criação do seriado policial *Dragnet*, que acabou inaugurando diversos elementos formativos de um legado para novas séries policiais da década de cinquenta e influente até hoje. Este programa de televisão focou no realismo dos procedimentos policiais acima da construção dos protagonistas, como era comum à época, em que os casos eram resolvidos através do raciocínio de investigadores de capacidades acima do normal, dotados de personalidade e carisma únicos. Em *Dragnet*, os casos eram resolvidos através de uma rotina profissional meticulosa, endossada pelo *Los Angeles Police Department*, que participava da criação do seriado fornecendo argumentos para as histórias, documentos oficiais que explicavam os procedimentos de investigação e ainda revisavam e aprovavam os roteiros de cada episódio. Esta centralidade no caso e nos procedimentos é a tônica inicial de seriados como *CSI*, *Grey's Anatomy* e outros programas similares.

Na década de 50 os *shows* que empregavam pesquisa acurada eram os documentários e deles que o criador de *Dragnet*, Jack Webb, tira parte de sua inspiração narrativa e de composição visual. Estes elementos são detalhados por Mittell, mas um dos exemplos da transformação operada por *Dragnet* é o modo como a sério foi filmada – as séries de ficção até então eram filmadas ao vivo, resultando em uma espécie de teatro filmado. O que Webb realizou foram episódios em formato de telefilmes, bastante

engage with media, both in the act of watching television and in the broader contexts of everyday life. (...) genres form a “horizon of expectations” providing a framework for media reception. But audiences do not simply take genres as given – they engage in discursive practices that work to constitute the various assumptions of definition, interpretation, and evaluation that form genres as cultural categories.”

caros para a época em que foram produzidos, mas que se tornaram possíveis através de certas engenhosidades cinematográficas desenvolvidas por Webb – como o uso de *closes* nos personagens, poupando custos com cenários.

Uma parte do compêndio narrativo visual de Joe Sacco parece vir de outras áreas como o documentário e a televisão, e de obras prévias dos quadrinhos como os trabalhos de Robert Crumb e *Maus*, de Art Spiegelman. Este último trabalho também influenciou nos procedimentos de construção jornalística da obra de Sacco, assim como alternativas de produção ao jornalismo *hard news*, das quais identificamos o *jornalismo novo* e o *novo jornalismo novo*. Portanto, devemos atentar para o legado textual recebido por Joe Sacco antes de produzir seus livros e o legado que ele próprio constrói.

Os pontos citados e explanados acima, apesar de tomados um a um para fins didáticos no trabalho de Mittell, não podem ser completamente separados. Obviamente, um produto pode exigir maior dedicação à análise recepção para ser compreendido do que outros casos, mas todos estes elementos de desvelamento do gênero enquanto instância e operação cultural são indissociáveis.

Amadurecendo a conceituação de Mittell trazemos elementos propostos por Itania Gomes em seu artigo *Gênero televisivo como categoria cultural*. Neste texto ela lança um olhar sobre a formação do *mapa das mediações* do pesquisador colombiano Jesús Martín-Barbero (2003) e formula o gênero como instância que une e atravessa as diversas mediações propostas pelo autor.

O *mapa das mediações* é a base para uma metodologia que analisa a comunicação massiva de forma integral, ou seja, não privilegia somente o emissor, como é costumeiro nos estudos de comunicação. Ele faz isso pondo em diálogo sincrônico as instâncias de produção (*lógicas de produção*) e o consumo (*competências de recepção*); e diacronicamente as matrizes culturais e os formatos industriais. Os quatro aspectos unidos no *mapa das mediações* promovem interações mediadas pela *institucionalidade* das práticas e a enciclopédia cultural que embasa o meio produtivo, a *tecnicidade* que conforma os formatos e organiza rotinas criativas, a *ritualidade* que coliga formas e consumo e a *socialidade* que conecta consumidores e o imaginário afetivo-cultural. No centro do seu mapa, atravessado por esses dois eixos estão os campos da comunicação, cultura e política, que se remetem às quatro mediações supracitadas. Neste ponto, Itania Gomes frisa o conceito de gênero cultural como “uma

estratégia de comunicabilidade ou de *interação*” e o situa no cruzamento dos eixos sincrônico e diacrônico do mapa de Barbero.

Entendemos nesse trabalho que o *jornalismo em quadrinhos* emerge como uma *estratégia de comunicabilidade* que se desenvolve de acordo com os itens levantados no *mapa das mediações* e as operações culturais de generificação citadas por Jason Mittell. Em nossa análise, portanto, observaremos os cruzamentos possibilitados pelo *mapa*, demonstrando-os através dos métodos utilizados por Mittell. A partir desse referencial teórico sobre gênero cultural empreenderemos uma investigação sobre a formação e características do *jornalismo em quadrinhos*, sem pretender uma explanação definitiva, pois se trata de uma categoria fluida e em constante alteração e reformulação.

2. O jornalismo em quadrinhos de Joe Sacco e suas implicações

Apesar das diferentes correntes e interesses dos trabalhos considerados *jornalismo em quadrinhos* que trataremos, há um ponto de coesão verificado em todos eles: o trabalho do quadrinhista Joe Sacco é o representante-mor, servindo como referência de estilo narrativo, construção discursiva, tratamento temático e estético, posicionamento e voz do autor. Assim, o autor tem sido um ponto de partida importante para a discussão sobre o *jornalismo em quadrinhos* e não faremos diferente neste trabalho. A partir da obra do autor estenderemos nossa reflexão para outros autores publicados tanto previamente quanto contemporâneos à produção de Sacco.

O trabalho de Joe Sacco é formado, predominantemente, por livros-reportagem em quadrinhos, portanto não ficcionais, que tratam da situação social, econômica e cultural de civis durante conflitos armados contemporâneos. O autor iniciou carreira como quadrinhista nos anos 80, mas o sucesso foi catapultado nos anos 90 com a publicação de *Palestina*, série de gibis que retrata os dois meses que Sacco passou na *Cisjordânia* e na *Faixa de Gaza*, no fim de 1991 e começo de 1992. Nesta época, os territórios palestinos se encontravam ocupados pelos israelenses e negociações entre Ariel Sharon e Yasser Arafat estavam em andamento para devolução de áreas para os árabes. Sacco procura, principalmente, dar voz dos civis palestinos afetados por este conflito. O trabalho foi agraciado com o *American Book Award*, uma das maiores laureas literárias dos EUA, cujos autores vencedores são escolhidos por outros autores – representando um profundo reconhecimento pelos pares.

O termo *jornalismo em quadrinhos* não tem uma origem temporal definida, mas foi utilizada por Joe Sacco, em entrevistas, para definir o trabalho produzido em *Palestina*. Com essa definição, Sacco uniu suas duas paixões, o jornalismo – ele é um jornalista formado pelo Oregon – e os quadrinhos para a criação de uma obra singular que se pretende portadora de uma verdade jornalística. Do conjunto de histórias em quadrinhos de Joe Sacco selecionamos para análise a já citada *Palestina*, cuja edição que utilizamos foi dividida em dois volumes: *Uma Nação Ocupada* (2000) e *Na Faixa de Gaza* (2003); e as demais que se encontram traduzidas e publicadas no Brasil, a saber: *Derrotista* (2006); *Área de Segurança: Gorazde* (2001); *Uma história de Sarajevo* (2005) e *Notas sobre Gaza* (2010). Os itens referidos abarcam todas as reportagens longas do autor, restando somente algumas *JHQs* curtas encomendadas por

revistas e jornais, mas que não possuem o mesmo impacto dos demais trabalhos. Os seis livros supracitados representam um volume extenso de análise – totalizando mais de mil e duzentas páginas de reportagem.

Em sua trajetória podemos notar pontos em comum, assim como transformações e/ou exclusões de alguns destes aspectos comunais. A partir destes pontos identificaremos o diferencial proposto pela obra do autor e quais disputas discursivas ela suscita.

Em primeiro lugar, é importante situar a posição ocupada por Joe Sacco enquanto autor. Antes de realizar *Palestina*, ele estudava Jornalismo e desenhava os roteiros autobiográficos de Harvey Pekar para a editora *Dark Horse Comics*. Os roteiros de Pekar, que eram publicados na revista *American Splendor*, ficaram conhecidos pelo realismo/naturalismo dos diálogos, das situações cotidianas narradas que beiravam ao banal e a opção pela arte *underground*, conforme desenvolvida pelo artista Robert Crumb nos EUA – que foi o primeiro desenhista das revistas. Em verdade, Crumb é uma das grandes influências de Sacco tanto para o desenho, refletido no uso de hachuras e preto e branco, quanto para o modo de narrar algumas histórias e capítulos de sua obra, através do uso da biografia e ironia. O próprio autor disse em entrevista que “Robert Crumb é uma influência para meu desenho, mas não no conteúdo que eu escolho ou minha abordagem. Uma coisa que eu gosto em Crumb é que ele registrou sua época, seus tempos, e eu acho que é isso que os artistas devem fazer.”⁸

Durante a década de 80 os quadrinhos no mercado estadunidense passavam por transformações importantes que influenciaram a carreira de Sacco após a saída de *American Splendor*. Estas mudanças são: maturação de um mercado alternativo de quadrinhos surgido nos anos 70 com as obras de Crumb, Pekar e Spiegelman⁹; as abordagens adultas para os quadrinhos de super heróis eram estimuladas pelas grandes editoras como DC e Marvel Comics devido ao sucesso de Alan Moore com *O Monstro do Pântano* e *Watchmen*; e o formato *graphic novel*, explorado principalmente por Will Eisner, havia demonstrado o potencial das HQs para a criação de tramas ligadas ao cotidiano. Estas transformações devem ser observadas individualmente para que se

⁸ Traduzido do original “Robert Crumb is an influence on how I draw, but not on the subject matter I take or my approach. One thing I do like about Crumb is that he’s chronicled his age, his times, and I think that is what artists should do”. Disponível em: <http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>

⁹ Um histórico das publicações alternativas nos anos 1970 e 1980 podem ser vistas no livro *Encyclopedia Of Comic Books And Graphic Novels*, no verbete *Undeground and adult comics* (p.650)

entenda não somente as influências e escolhas estético-temáticas de Sacco, como também as condições de possibilidade de uma reportagem em quadrinhos. É comum, nas três transformações citadas, está em jogo uma maior conexão entre os quadrinhos e a representação do realismo social e do cotidiano – seja na ficção ou na não ficção.

Em primeiro lugar, há o culto e reconhecimento de obras de não ficção desenvolvidas por Pekar, Crumb, Spiegelman e outros artistas. Em 1968, Crumb criou a revista *Zap Comix*, publicação conectada à ideologia contracultural da época e que inaugurou o quadrinho alternativo ou *underground*. De acordo com Magalhães, o trabalho desenvolvido nesta publicação era

repleto de sexo, iconoclastia e crítica ao modelo de civilização ocidental, passou a ser conhecido por comix, num contraponto aos enquadros comics. Eram revistas independentes impressas em preto e branco, em papel barato, vendidas de mão em mão pelo próprio autor em contato direto com seu público. Os quadrinhos underground apresentavam estilos e propostas visuais variados, utilizando uma estética caricatural e realista, mas com aspecto sujo, carregado de traços e hachuras, expressando a sensibilidade do autor. Este detinha o domínio sobre sua obra, mesmo quando seu trabalho era publicado por editoras comerciais. (MAGALHÃES, 2009, p.4)

A *Zap Comix* trouxe muita experimentação formal para os quadrinhos, temas adultos como o uso de drogas e a prática do “amor livre” e históricas autobiográficas – ou semiautobiográficas – criadas por Robert Crumb e Gilbert Shelton. Estas histórias confrontavam os quadrinhos predominantes da década de 60, como *O Homem-Aranha*, *Batman* e *Superman*¹⁰ por razões tais como: diferenças de público-alvo, uma vez que os super-heróis eram direcionados para crianças e adolescentes; a liberdade criativa dos quadrinhos alternativos contrastava fortemente com a restrição imposta aos super heróis pelas editoras, pela mídia e outros setores influenciados pelo *Comics Code Authority*¹¹;

¹⁰ Estes e outros títulos mensais de super heróis ainda são os mais vendidos no mercado estadunidense, mas com abordagens bastante diferentes das existentes na década de 60.

¹¹ O *Comics Code Authority* foi um documento adotado em 1954 nos EUA, proposto pela *Comics Magazine Association of America*. O código surgiu em resposta à publicação do livro *Seduction of Innocent*, do psiquiatra Fredric Wertham, que teve impacto na cultura americana ao afirmar que os quadrinhos contribuíam para a criminalidade infantil, homossexualidade, uso de drogas e outros hábitos temidas pela sociedade de então. Direcionado para o mercado de quadrinhos, o código versava sobre a necessidade das HQs seguirem certos princípios morais e narrativos para não oferecer ao público, maciçamente infante-juvenil, ideias consideradas nocivas. Dentre alguns dos padrões deveriam ser seguidos pelas histórias estavam: utilização da norma culta da língua mesmo em diálogos casuais, evitando o uso de gírias; não representar nudez, nem qualquer tipo de referência ao sexo, muito menos a

por fim, as temáticas dos quadrinhos de *supers* sempre passavam pela ficção científica e pela fantasia, enquanto os alternativos traziam doses de realismo e temas adultos, inclusive inaugurando a autobiografia nos quadrinhos americanos¹². No entanto, os quadrinhos alternativos não são os responsáveis pela introdução da não ficção, do realismo ou dos temas adultos nos quadrinhos americanos, já existentes em publicações como *True Crime*, *True Confessions*, *True Ghost Stories*, *True Story*, *Photoplay*, *True Comics*, *Real Life Comics*, *Real Fact Comics*, *Tales of Crypt*, *Vault of Horror*, *Weird Fantasy* e *Haunt of Fear* que traziam quadrinizações de eventos históricos e crimes reais, ou eram ficções de terror que mostravam muito da realidade social da época e traziam narrativas complexas. A maioria destas publicações existiu entre a década de 1930 e fins da década de 1940, sendo praticamente extintas com o surgimento do *Comics Code* nos anos 1950.

Historicamente, e ainda hoje, os quadrinhos nos EUA são associados a narrativas de aventura e fantasia, conforme podemos ver nas listas de HQs mais vendidas daquele país¹³; e estas produções são direcionadas para um público variado, embora ainda haja uma percepção de que os quadrinhos são voltados para crianças, adolescentes e adultos *nerds*.

Conforme mostrado por Hatfield (2005, p.23), o amadurecimento do quadrinho alternativo/independente nos anos 80 e o surgimento de um mercado alternativo abarcando muitos autores com estilos e/ou temas que não se encaixavam nos *comics* tradicionais – como os irmãos Hernandez, David Mazzuchelli e Daniel Clowes – assim como novas editoras – caso da Fantagraphics Books e Drawn and Quarterly – os temas adultos e uma abordagem mais realista estiveram presentes em diversas publicações, fomentando o interesse do público. Este interesse foi notado pelas grandes editoras como Marvel e DC que passaram a planejar produtos para este público, observando-se ainda outros dois interesses apontados por Viana,

sexualidades diferentes da heterossexual; os antagonistas jamais devem vencer os confrontos, devendo sempre apresentar força e inteligência menores que as dos protagonistas, justificando-se suas fraquezas pela má índole, hábitos antissociais, consumo de drogas e moral não sadia. Além destes, havia muitas outras restrições necessárias para os gibis que desejassem receber o selo de aprovação do CCA – elas podem ser vistas aqui: <http://www.comicartville.com/comicscode.htm>. Sem este selo, as publicações eram mal vistas pelos pais da maior fatia consumidora do mercado e caíam no ostracismo. O CCA perdurou até os anos 2000, mas ainda nos anos 80 já tinha perdido sua força restritiva, tornando-se apenas um selo decorativo na capa dos gibis.

¹² O primeiro trabalho autobiográfico dos quadrinhos norteamericanos é *Binky Brown Meets the Holy Virgin*. Mais sobre a obra no site *Comics Journal*: <http://www.tcj.com/the-abcs-of-auto-bio-comix-2/>

¹³ Um exemplo de 2013: <http://www.icv2.com/articles/news/25024.html>

O primeiro é manter o público antigo - que na época que eles surgiram eram crianças e hoje são adultos, ou seja, muito mais exigentes com relação à caracterização do personagem. Outra razão é a proeminência e a popularização da Psicologia e da Psicanálise. Isso teve reflexo no mundo da ficção”, VIANA (2006).

Esta decisão editorial trouxe significativos deslocamentos para as HQs de super-heróis tais como: 1) a “invasão britânica” de autores ingleses e escoceses, como Alan Moore e Neil Gaiman, convidados a criar versões de personagens de segundo escalão da editora DC Comics como *O Monstro do Pântano*, *Sandman* e *Homem-Animal* em revistas direcionadas a um público adulto; 2) a publicação bem sucedida de *Batman, o Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller nos fim dos anos 1980. Essa HQ nos apresenta um Batman de 50 anos que está aposentado do combate ao crime devido ao desgaste físico e emocional imposto pela velhice. O diferencial desta obra é o tom sombrio e realista, quase nunca conferido aos super-heróis até aquele momento; 3) diminuição do olhar censor sobre os *comics* com o enfraquecimento do *Comics Code Authority*.

Por fim, a terceira transformação importante para os quadrinhos na década de 1980 foi a produção de *graphic novels* de Will Eisner. Embora o lugar das *graphic novels* ou novelas gráficas contemporâneas possua conceituações conflitantes¹⁴, a criação de Eisner possui características facilmente identificáveis que influenciaram toda a produção posterior vinculada ao termo. Dentre elas, a predileção pelo formato de livro, ao invés de revista. Assim, a narrativa é planejada para ser mais longa, mesmo que seja fragmentada em mais de um livro. Cada segmento será mais longo do que as costumeiras 24 páginas de uma revista em quadrinhos – apesar de possuir uma economia narrativa menos dilatada do que a revista, que, em geral, é publicada por longos períodos; A narrativa proposta por Eisner em sua ideia de novela gráfica deve tratar de assuntos complexos como a relação do homem com Deus (*Pequenos Milagres*), guerra fria (*Sinal do Espaço*), antissemitismo (*O Complô*), dentre outros. Atribui-se esta escolha de Eisner pela sua intenção de trazer a potência literária de romances renomados da literatura americana como os livros de Herman Melville e Jack London. O impacto dos inúmeros trabalhos de Eisner está tanto nas escolhas temáticas e estilísticas quanto numa nova lógica de mercado – com a produção de HQs em formato

¹⁴ Sobre a dificuldade de conceituação do termo, ver <http://www.riocomicon.com.br/historia-em-quadrinhos-agora-e-graphic-novel/>

de livro destinado a um público disposto a pagar mais por um produto diferente. Muito embora o formato livro demorasse a engatar – só há uma produção crescente e realmente significativa no mercado a partir dos anos 2000 – os temas e estilos suscitados por Eisner são indispensáveis para obras de narrativa complexa, principalmente calcadas no cotidiano urbano. Uma destas obras é *Maus*, de Art Spiegelman, biografia que o autor fez de seu pai, um sobrevivente de Auschwitz. O trabalho, pensado para ser um único livro, teve seus capítulos publicados separadamente na revista alternativa *Raw* e depois em uma única edição, no fim dos anos 1980. Além da complexidade da trama, que trata da violência contra os judeus na Segunda Guerra Mundial, a narrativa visual é feita de colagens de fotografias e meio aos desenhos e metáforas visuais (os judeus são representados como ratos e os nazistas como gatos), demonstrando um estilo inovador que misturava reconstituição de fatos e entrevista quadrinizadas. *Maus* não foi bem recebido assim que chegou às livrarias, pois os críticos e leitores não associavam o livro a nenhum gênero predominante das HQs, somente tendo êxito ao ser considerado uma *graphic novel*. Conforme apresentado em um texto de McGrath (2004) para o *New York Times*, de começo, Spiegelman rejeitava o termo novela gráfica, pois argumentava que não havia realizado uma novela e também por desconfiar que o termo servia mais para validar os quadrinhos como forma de arte do que atrair público. Com o êxito do seu livro, ele mudou de ideia e junto com o editor e quadrinhista Chris Oliveros fez lobby para que *graphic novel* fosse considerada uma categoria em livrarias.

Spiegelman recebeu o *Pulitzer*, prêmio conferido a trabalhos jornalísticos, o que já coloca a obra como uma das que mais influenciou Joe Sacco para a criação de *Palestina* e como uma das pioneiras da reportagem em quadrinhos e do *jornalismo em quadrinhos*.

As transformações culturais demonstradas acima estiveram em operação no mercado de quadrinhos norteamericanos enquanto Sacco iniciava sua carreira. Para utilizar a nomenclatura proposta por Williams, o amadurecimento da HQ rumo a temas adultos, com histórias realistas sobre o cotidiano ou mesmo em gêneros tradicionais configurou-se como um elemento *emergente* – e assim segue até hoje, mas com popularidade muito maior. A opção de Sacco por este elemento emergente é evidente desde seus trabalhos para Harvey Pekar, mas consolida-se quando ele lança sua própria revista autobiográfica, a *Yahoo*. A revista teve seis números e suas principais histórias

foram reunidas na coletânea *Derrotista*. A publicação trazia histórias experimentais sobre o cotidiano de Sacco e seus amigos em viagens lisérgicas pela Europa, sua fascinação pela guerra, além dos primeiros trabalhos de reportagem em quadrinhos. A *Yahoo* foi o meio que Sacco utilizou para experimentar seu desenho e temas, podendo ser vista como um esboço do que viria a se tornar a sua carreira. A ascensão do quadrinho alternativo, da *graphic novel*, da representação realista, dos temas cotidianos e complexos permitiram Sacco conceber o projeto artístico-jornalístico do *jornalismo em quadrinhos*. Como conclui o pesquisador Souza Júnior,

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). (SOUZA JÚNIOR, p. 85).

O momento potencial do fim da década de 80 e início dos anos 90 levou Sacco a aprimorar os esboços de quadrinho-reportagem desenvolvidos na *Yahoo* e dar forma ao seu estilo de narração, ilustração e discurso. Em seus primeiros trabalhos, seu desenho se alimentava do experimentalismo desenvolvido pelo cartunista Robert Crumb em obras como *Minha vida*, e dos parceiros de Crumb na revista *Zap Comix*. Ou seja, abusam da caricatura e de formas abstratas aliadas à uma narrativa *nonsense* ou *non-sequitur*¹⁵, uso de hachuras e nanquim para retratar um mundo “sujo”, típico dos quadrinhos *underground*, disposição de quadros de maneira pouco tradicional – as páginas podem conter de 2 a 32 quadros, que possuem divisórias alongadas, inclinadas ou inexistentes. Por se tratar de histórias autobiográficas, conforme já citado, o estilo gráfico procurava reproduzir anseios e certa fúria do autor-protagonista com o mundo à sua volta. Ou seja, o traço é veículo para a manifestação de sua personalidade.

¹⁵ Narrativa *non-sequitur*, conforme conceituada por McCloud (2005, p. 72) é aquela em que “não oferece sequência lógica entre os quadros”.



Figura 1 – Página de *Na companhia do cabelo comprido*, publicada em *Derrotista*

Em Derrotista, as publicações da Yahoo são compiladas cronologicamente, e estas histórias citadas formam os cinco primeiros capítulos. A partir do sexto capítulo, “Quando boas bombas acontecem para pessoas más”, Sacco realiza um esboço de reportagem em quadradinhos.

BOAS BOMBAS PESSOAS MÁS

por Joe
Sacco
1990

BOMBARDEIO BRITÂNICO À ALEMANHA, 1940-45

“BOMBAS NÃO SÃO FEITAS PARA SEREM JOGADAS INDISCRIMINADAMENTE.”
- COMANDO DE BOMBARDEIRO, JUN. 1940¹

“O ATAQUE DEVE SER REALIZADO COM RAZOÁVEL CUIDADO, PARA EVITAR PERDA DE VIDAS CIVIS NAS PROXIMIDADES DO ALVO.”
- INSTRUÇÃO REVISADA PARA O MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA, JUN. 1940²

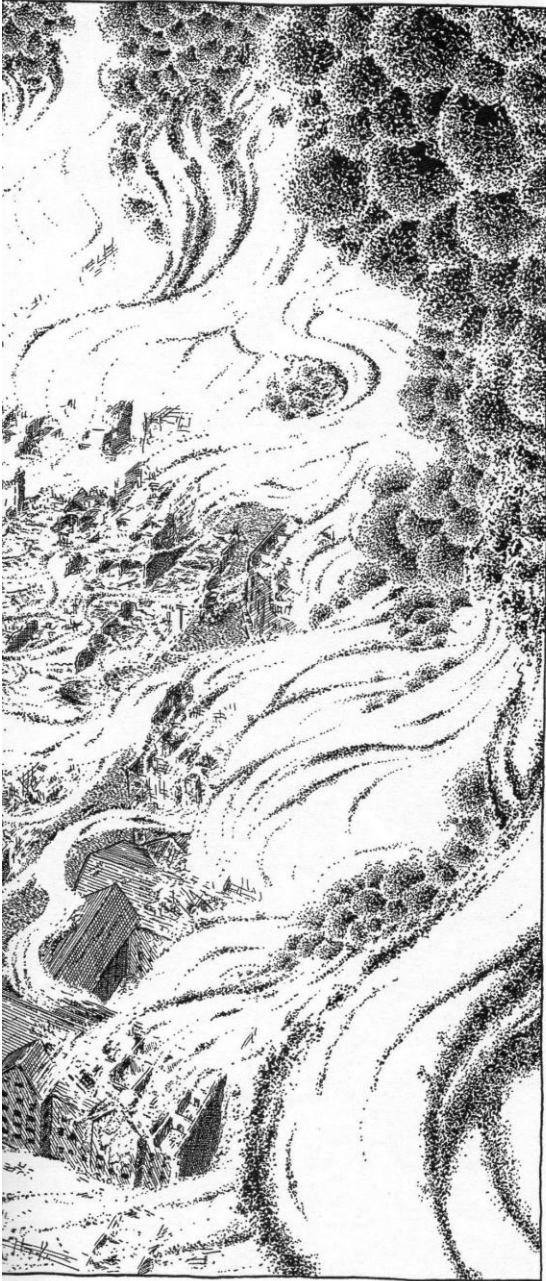
“CONSTATAMOS OS INCONVENIENTES QUE O ATAQUE À POPULAÇÃO BRITÂNICA NOS CAUSOU E NÃO HÁ MOTIVO PARA QUE O INIMIGO FIQUE LIVRE DE TODOS ESSES CONSTRANGIMENTOS.”
- PRIMEIRO MINISTRO CHURCHILL AO MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA, NOV. 1940³

“CONSEQUENTEMENTE, ESTÃO AUTORIZADOS A EMPENHAR SUAS FORÇAS SEM RESTRIÇÕES. AS OPERAÇÕES... DEVEM AGORA ESTAR FOCADAS NO MORAL DA POPULAÇÃO CIVIL DO INIMIGO E EM PARTICULAR NOS OPERÁRIOS DAS FÁBRICAS.”
- MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA, FEV. 1942⁴

“REFERENTE À NOVA DIRETRIZ DOS BOMBARDEIOS; SUPONHO ESTAR CLARO QUE OS PONTOS-ALVOS SÃO AS ÁREAS HABITADAS, E NÃO, POR EXEMPLO, ESTALEIROS E FÁBRICAS DE AVIÕES... ISSO DEVE FICAR MUITO CLARO, CASO JÁ NÃO TENHA SIDO BEM ENTENDIDO.”
- PORTAL, MARECHAL-DO-AR, FEV. 1942⁵

“... UMA TONELADA DE BOMBAS LANÇADAS EM UMA ÁREA HABITADA DESTRÓI DE 20 A 40 DOMÍLIOS E DESABRIGA DE 100 A 200 PESSOAS... PODEMOS CONTAR COM APROXIMADAMENTE 14 ATAQUES DE CADA BOMBARDEIRO. O CARREGAMENTO MÉDIO DOS BOMBARDEIROS... SERÁ DE TRÊS TONELADAS. LOGO, CADA BOMBARDEIRO, EM SUA VIDA ÚTIL, LANÇARÁ 40 TONELADAS DE BOMBAS. SE ELAS FOREM LANÇADAS EM ÁREAS HABITADAS, DESABRIGARÃO ENTRE 4.000 E 8.000 PESSOAS.”
- LORDE CHERWELL, CONSULTOR CIENTÍFICO DE CHURCHILL, MAR. 1942⁶

“SEU DEDO INDICADOR SE MOVEU VAZAROSAMENTE SOBRE O MAPA, SOBRE O CONTINENTE EUROPEU, ATÉ QUE PAROU EM UMA CIDADE DA ALEMANHA... DIRIGIU-SE A SAUNDBY... SEU ROSTO AINDA IMPASSÍVEL. ‘O PLANO 1000 - ESTA NOITE.’ SEUS DEDOS PRESSIONARAM O MAPA SOBRE COLÔNIA ENQUANTO FALAVA.”
- ARTHUR HARRIS, COMANDANTE GERAL DE BOMBARDEIRO, 30 MAIO 1942⁷



© Sacco 9-90

123

Figura 2 – Página de *Quando bombas boas acontecem para pessoas más*, publicada em *Derrotista*

Diferente do experimentalismo dos capítulos anteriores, temos uma diagramação de página bastante sóbria. Basicamente, há um desenho centralizado de uma panorâmica de bombardeio ou um *close* em um líder militar proferindo declarações sobre a estratégia de guerra empregada em algum dos três conflitos abordados na história. As falas são reais, garimpadas de reportagens e matérias referenciadas ao fim da HQ, e enfatizam a minimização dos danos aos civis e centralização dos bombardeios em alvos estratégicos (como bases militares). Nas laterais das páginas temos caixas de texto com citações de chefes de diferentes (e mesmo opostos) Estados, generais e jornalistas que contrariam a fala em destaque. Ou seja, eles defendem que nos conflitos citados houve predileção pelo ataque a alvos civis ou nenhuma diferenciação entre estes alvos e os estratégicos. Assim como as falas em destaque, as citações laterais também são referenciadas e reais. A construção desta HQ revela a ideologia que motiva Joe Sacco. Ele tem como objetivo em seu *jornalismo em quadrinhos* dar espaço para as histórias daqueles que são mais prejudicados pela guerra e que possuem menos espaço na mídia tradicional. Em específico, neste capítulo, ele demonstra sua incredulidade na estratégia de ataque a alvos estratégicos. Conforme comprova sua seleção de citações, quando se deseja vencer uma guerra é mais efetivo abalar a moral da nação inimiga eliminando os civis. Além da questão temática, podemos notar nesta HQ que ele já se empenha em documentar uma quantidade excessiva de citações e fontes, atitude essencial enquanto procedimento jornalístico – são 61 citações utilizadas com a devida bibliografia anexada em referência. No nono capítulo da obra, “Como amei a guerra”, podemos visualizar a obsessão de Sacco pela coleta de informações sobre a guerra, através da representação irônica que faz de si como fã da guerra que busca estatísticas de mortes, notícias de ataques e aguarda relatórios da ONU com a ansiedade de um torcedor aguardando a entrada de seu time em campo.

Além do esboço da temática e da apuração jornalística, temos no capítulo 8 de *Derrotista*, “Mais mulheres, mais crianças, mais rápido”, um embrião da narrativa que ele irá desenvolver em seus próximos trabalhos. A história narra as memórias de Carmen Sacco, a mãe do autor, escapando do bombardeio italiano a Malta – episódio conhecido historicamente como Cerco de Malta, ocorrido durante a Segunda Guerra

Mundial. O relato reproduz as falas de Carmen e a reportagem recria as cenas através dos desenhos de Sacco. Ao mesmo tempo em que Sacco faz uma reconstituição dos fatos em ação direta, similar ao que vemos em programas jornalísticos da tevê, é mostrada a entrevista com a mãe – com a aparição da personagem falando e “cortando” a ação – enquanto se desenvolve um perfil de personagem através da caracterização física e psicológica.



Figura 3 – Página de *Mais mulheres, mais crianças, mais rápido*, publicada em *Derrotista*

Estes mesmos recursos narrativos já haviam sido utilizados previamente por Art Spiegelman em *Maus*. Além da narrativa, assinala-se o início da transformação no

desenho do autor, que passa do traço e diagramação experimentais para uma ilustração mais realista e padronizada. Apesar de prévio à criação do termo *jornalismo em quadrinhos*, esta história reúne muitas marcas da produção de Sacco, se adequando ao tipo de produção vinculada ao gênero.

Uma vez que entendemos a posição ocupada por Joe Sacco enquanto autor em sua trajetória inicial, podemos observar as suas obras seguintes de acordo com os seguintes eixos: a) uso da linguagem dos quadrinhos e b) emprego dos procedimentos e do discurso jornalísticos na construção narrativa. Mesmo que separemos para análise, estes dois eixos são indissociáveis.

a) Uso da linguagem dos quadrinhos

Como apontamos ainda em *Derrotista*, Joe Sacco abandona o desenho psicodélico e a diagramação experimental quando cria suas primeiras obras embrionárias do *jornalismo em quadrinhos*. A partir de *Palestina*, ele buscará se adequar paulatinamente a um emprego clássico dos elementos quadrinhísticos em sua obra, conforme cunhado pelos pioneiros desta arte a exemplo de Will Eisner, Hal Foster e Angelo Agostini.

Um uso tradicional e convencionado da linguagem dos quadrinhos, apontado por McCloud (2005) e Ramos (2006), é aquele que segue os seguintes princípios básicos: a) leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, no caso dos quadrinhos ocidentais; b) uso de requadros ou molduras para “isolar” diferentes momentos de uma cena entre as páginas. O requadro não apenas separa como dá espaço para espaços em brancos que chamamos de *sarjetas*¹⁶, que servem como conectores semânticos entre os quadros, sugerindo passagem de tempo, movimentação, dentre outros usos;

¹⁶ Termo cunhado por McCloud em seu livro *Desvendando os Quadrinhos* (2005).



Figura 4 – Página de *Área de Segurança Gorazde*, em que o autor já apresenta uma divisão de quadros e narrativa clássica

c) emprego de balões, legendas e onomatopeias para representação textual de falas, sons ou pensamentos; d) as conversas entre personagens se dão por *turnos conversacionais*¹⁷, em que primeiro comunicam os balões, legendas e onomatopeias situados à esquerda, seguidos pelos que estão imediatamente mais próximos; e) as ações dentro de um quadro transcorrem na mesma ordem espacial dos *turnos conversacionais*; f) as páginas possuem elementos gráficos familiares, que conduzem o leitor por uma estrutura narrativa compreensível e que se pretende coesa.

¹⁷ Mais sobre *turnos conversacionais* em Ramos (2009).



Figura 5 – Página de *Palestina*, em que Sacco dramatiza o relato de um conflito, entortando quadros e legendas como um recurso que amplia os efeitos emocionais da narrativa.

Sacco domina bem o ritmo convencionalizado pela linguagem das HQs, alongando os quadros para sugerir pausas descritivas ou maiores transcrições de entrevistas, e encurtando-os quando necessário conferir ritmo cinematográfico às cenas – principalmente nos confrontos entre palestinos e exército israelense. Ainda assim, ele se permite revistar um pouco do seu experimentalismo durante as cenas de conflito, ‘entortando’ as legendas de narração para sugerir desordem e ambientes de baderna.

Uma vez que este recurso é utilizado com recorrência, seu efeito visual é assimilado com facilidade pelos leitores.

Como parte da linguagem dos quadrinhos, é importante discorrer sobre a imagem criada pelo desenho de Sacco. Dentre os meios de produção de imagem para os periódicos jornalísticos houve transição do uso de ilustrações, muito comum no século XIX e início do século XX, para utilização maciça de fotografias. A razão, evidencia Souza Júnior, é a “eficiência com que a fotografia consegue capturar a realidade visual” (2010, p.27), o que “incentiva a ideia de espelho da realidade, corroborando com os ideais de objetividade” (2010, p.27). Assim, a ilustração deixou de ser ligada à apresentação da realidade e passou a ser restrita às tiras cômicas e às charges – assumindo, então, o papel de interpretadora da realidade, pois

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 (SOUZA JÚNIOR, 2010, p.29)

Buscando desenvolver uma arte que seja capaz de dar conta do real, a partir de *Palestina*, Sacco investe menos esforços vanguardísticos em seu traço. Ele mantém o uso da caricatura e das hachuras, mas agora os emprega no que o pesquisador Souza Júnior (2010, p. 59) chama de “estética do concreto”. Sacco opta pela utilização da linha hachurada para composição detalhada de cenários, vestimentas, objetos e toda a natureza morta encontrada em seus álbuns jornalísticos.

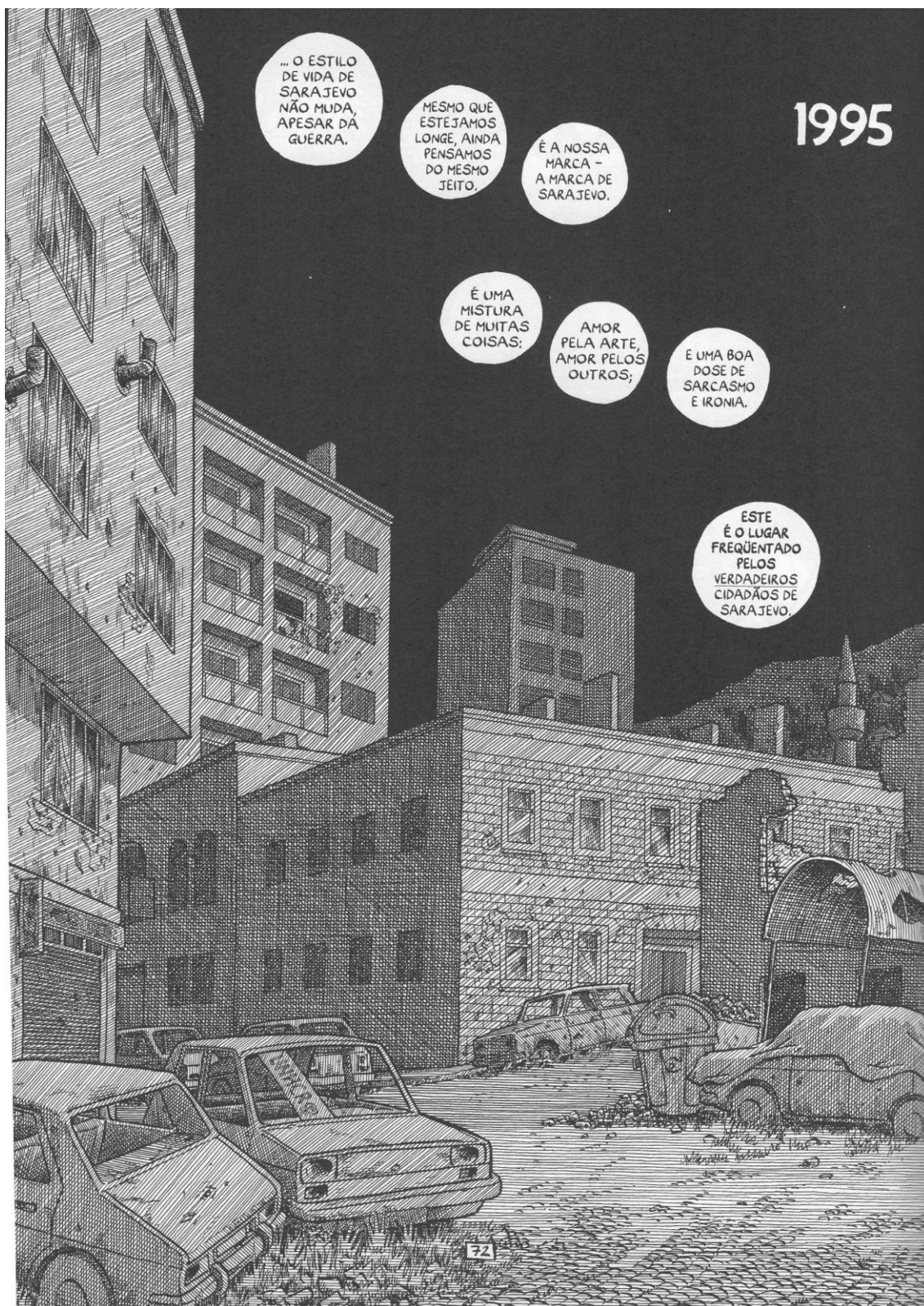


Figura 6 – Página de *Uma história de Sarajevo*, que exemplifica o uso da hachura e da linha de contorno na construção de uma imagem concreta

Segundo Souza Júnior, a hachura dá aspecto de concretude à imagem, e “enquanto alguns quadrinhos se utilizam de um grafismo mais leve, na reportagem em quadrinhos tenta-se reproduzir a concretude da imagem fotográfica” (SOUZA JÚNIOR, 2010, p. 59).

Em compensação, para o desenho das personagens, Sacco opta por traços menos rebuscados, levemente caricatos e utiliza as hachuras para pontuar detalhes físicos interessantes como o tamanho avantajado do nariz de algum dos entrevistados ou uma cicatriz facial. Essa opção é verificada principalmente no rosto das personagens, que possuem menos ‘concretude’ em virtude do ganho de expressividade e movimento. A face é um território expressivo privilegiado para criação de efeitos emocionais e sensíveis. Segundo Cagnin (1975) há cinco elementos essenciais que devem ser levados em consideração na representação gráfica de rostos: olhos, pálpebras, pupilas, sobrancelhas e bocas. A combinação destes elementos pode resultar, ainda segundo Cagnin, em 1566 feições diferentes.



Figura 7 – Página de *Notas sobre Gaza*, que evidencia o grafismo leve utilizado por Sacco ao desenhar faces, conferindo maior capacidade expressiva.

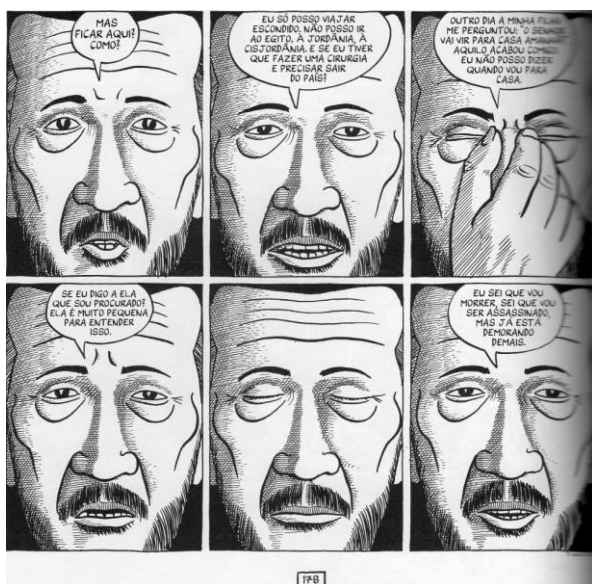


Figura 8 – Página de *Notas sobre Gaza*, que mostra como o desenho de rostos possui maior variabilidade expressiva por utilizar um grafismo mais leve

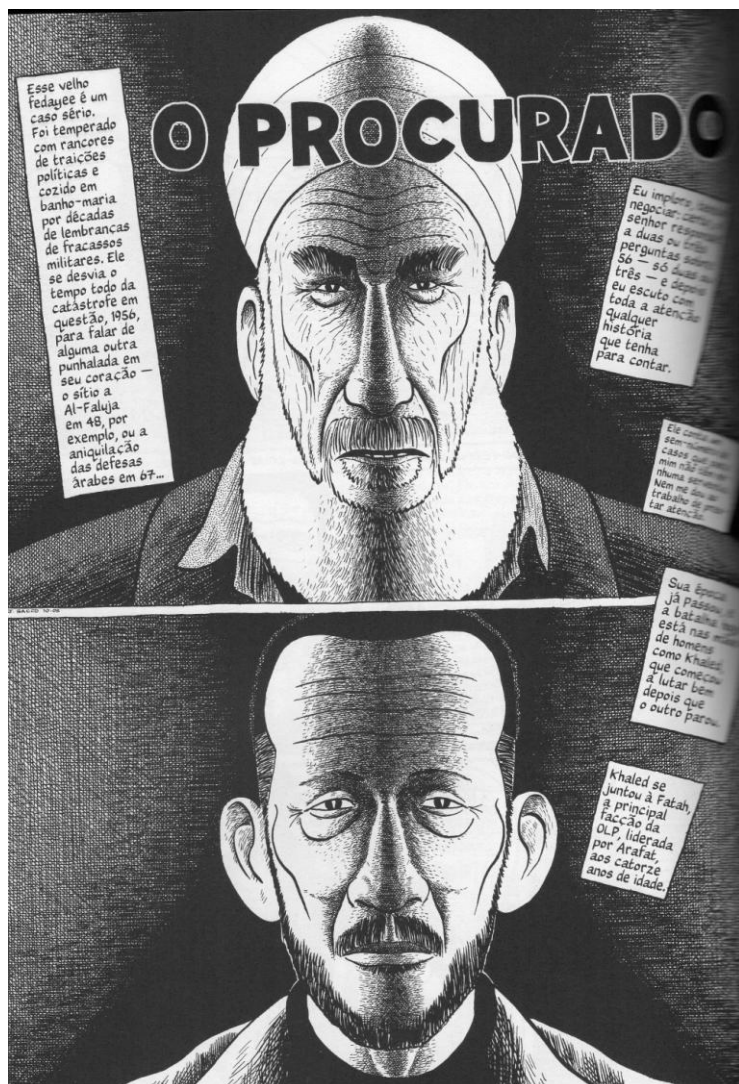


Figura 9 – Página de *Notas sobre Gaza*, em que Sacco utiliza hachuras para destacar aspectos faciais e conferir peso dramático. Estas utilizações acontecem em uma frequência pequena e são realizadas sobre o traço cartunizado.

Por essa razão, um grafismo mais leve comporta maior variabilidade de rostos, uma vez que permite deformações e pequenos exageros que enriquecem os relatos e cenas.

Esta união entre um material fortemente documental, marcado pela “estética do concreto”, e um desenho que explora a multiplicidade dos pensamentos e comportamentos dos atores sociais da narrativa garantem um maior envolvimento nos conflitos humanos em uma atmosfera realista. Nesse sentido, Sacco é também um

criador tradicional de quadrinhos, pois, conforme apontado por Scott McCloud (2005, p.43), é comum que criadores utilizem cenários detalhados e personagens caricaturizados para promoverem dinamismo e interesse em torno do elemento humano, e verossimilhança com a contextualização espacial. Entretanto, essa convenção era aplicada aos quadrinhos de aventura e ficção, tendo sido Sacco o autor a demonstrar a possibilidade deste uso numa obra de não ficção.

O que se pode depreender do emprego da criação quadrinhística de Sacco é que ele submete seu traço e narrativa visual advindos do *underground* a uma construção convencional, encontrada nos gibis *mainstream*. Assim, ele produz um quadrinho de entendimento tradicional que tem por objetivo ressaltar o conteúdo jornalístico narrado e a verossimilhança das imagens apresentadas.



Figuras 10 e 11 – Páginas de *Palestina* e *Notas sobre Gaza*, respectivamente. Podemos notar a diferença de composição entre as duas, pois a página à direita incorpora recursos como uso de luz e sombra, além da representação de um cenário para compor o fundo da página. Como resultado, possui maior realismo do que a página à esquerda, desenhada no começo de sua carreira.

Conforme defende o pesquisador Souza Júnior, Sacco “reduz o potencial estético de seu trabalho em função de seu potencial informativo” (2010, p. 138). Ou seja, assim

como se formula uma prosa naturalista/realista para o jornalismo que busca neutralizar os “efeitos da linguagem” e garantir a objetividade e factualidade da notícia, Sacco busca uma narrativa visual que seja convincente e crível – embora não tente neutralizar como um todo a linguagem quadrinhística. Ele admite esta busca em entrevista, ao afirmar que

Quando comecei Palestina era um pouco flexível e cartunesco no começo, porque esta era a única maneira que eu sabia desenhar. Se tornou claro pra mim que eu deveria seguir um estilo de desenho mais representacional. Eu tentei desenhar pessoas de forma mais realista, mas uma figura que me recusei a atualizar foi a minha.¹⁸

Sobre a autorrepresentação e uso da autobiografia em Sacco veremos mais adiante.

b) emprego dos procedimentos e do discurso jornalísticos na construção narrativa

O jornalismo é uma prática profissional comprometida com uma pretensão à verdade. Por isso, a deontologia jornalística impõe requisitos à escrita jornalística como objetividade, factualidade e imparcialidade (GOMES W, 2009). Esses requisitos são constantemente criticados e reconfigurados, mas permanecem como bases do discurso jornalístico, posto que lhe garantem a capacidade de emitir juízos dotados de veracidade. Para corresponder de maneira correta às normas deontológicas, os jornalistas precisam passar por um processo rigoroso de apuração de fatos, pesquisa documental, contextualização da situação explorada e abordagem múltipla do fato, dando voz ao máximo possível de pessoas envolvidas no objeto que está sendo investigado.

As obras de Joe Sacco podem ser descritas, do ponto de vista jornalístico como grandes reportagens. De acordo com Lima (2009), a grande reportagem é uma ampliação da reportagem tradicional, que busca uma maior contextualização sobre os fatos narrados, perenidade e uso criativo da linguagem. Lima (2003) ainda contrapõe este gênero de produção jornalística à modalidade que chama de “jornalismo

¹⁸ Traduzido do original: “When I started Palestine it was a bit rubbery and cartoony at the beginning, because that’s the only way I knew how to draw. It became clear to me that I had to push it toward a more representational way of drawing. I tried to draw people more realistically, but the figure I neglected to update was myself (2005)”. Disponível em: <http://www.motherjones.com/media/2005/07/joe-sacco-interview-art-war>

convencional”, praticado em larga escala nas redações jornalísticas. O “jornalismo convencional” é regido por códigos poucos flexíveis de redação de texto, como o *lead* e a pirâmide invertida, de apuração, apelando essencialmente para fontes oficiais, e ainda sofre com a pressão do *deadline*, que apressa os processos anteriormente citados. Decorrem desse procedimento notícias e reportagens que primam pela descrição superficial de um fato e sua causa (ou possíveis causas), sem se aprofundar no contexto que envolve o acontecimento. Além disso, a linguagem empregada (seja textual ou audiovisual) costuma ser árida, sem estilo marcante, fazendo com que somente se absorva a informação factual e esqueça-se do produto jornalístico.

Por demandarem maior aprofundamento, as grandes reportagens exigem maior tempo de apuração e realização do que as reportagens convencionais – além de dispendem um valor monetário muito maior. Por esse motivo, a mídia tradicional produz uma quantidade pequena de grandes reportagens – quando comparadas a demais gêneros jornalísticos – e esse gênero encontrou espaço em trabalhos experimentais nas universidades e nos livros-reportagem. Segundo Edvaldo Pereira Lima,

o livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchendo vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, 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 da informação jornalística. (Lima, 2009, p. 16).

O livro, enquanto suporte, tem grande apelo por ser mais econômico para produção e distribuição do que os meios audiovisuais. Por serem publicadas em livros, com exceção de *Palestina*¹⁹, as obras de Sacco podem ser caracterizadas como um livros-reportagem em quadrinhos, conforme já sugerido por Dutra quando diz que

(...) 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.” (DUTRA, 2003, p.14)

¹⁹ Apesar de publicada como uma série de revistas, a estrutura narrativa de *Palestina* é bastante coesa, similar a de um livro. A impressão que se tem é que a série é um livro desmembrado para publicação. Portanto, *Palestina* possui a maior parte das características de um livro-reportagem.

Dentro da perspectiva da grande reportagem, podemos observar alguns dos procedimentos jornalísticos empregados por Joe Sacco. Primeiramente, escapa ao *lead* e à pirâmide invertida, a começar pela estrutura temporal da maioria dos seus livros. *Uma História de Sarajevo*, por exemplo, começa *in media res*²⁰ e depois tem passagens alternadas, através de *flashbacks* e *flashforwards*.

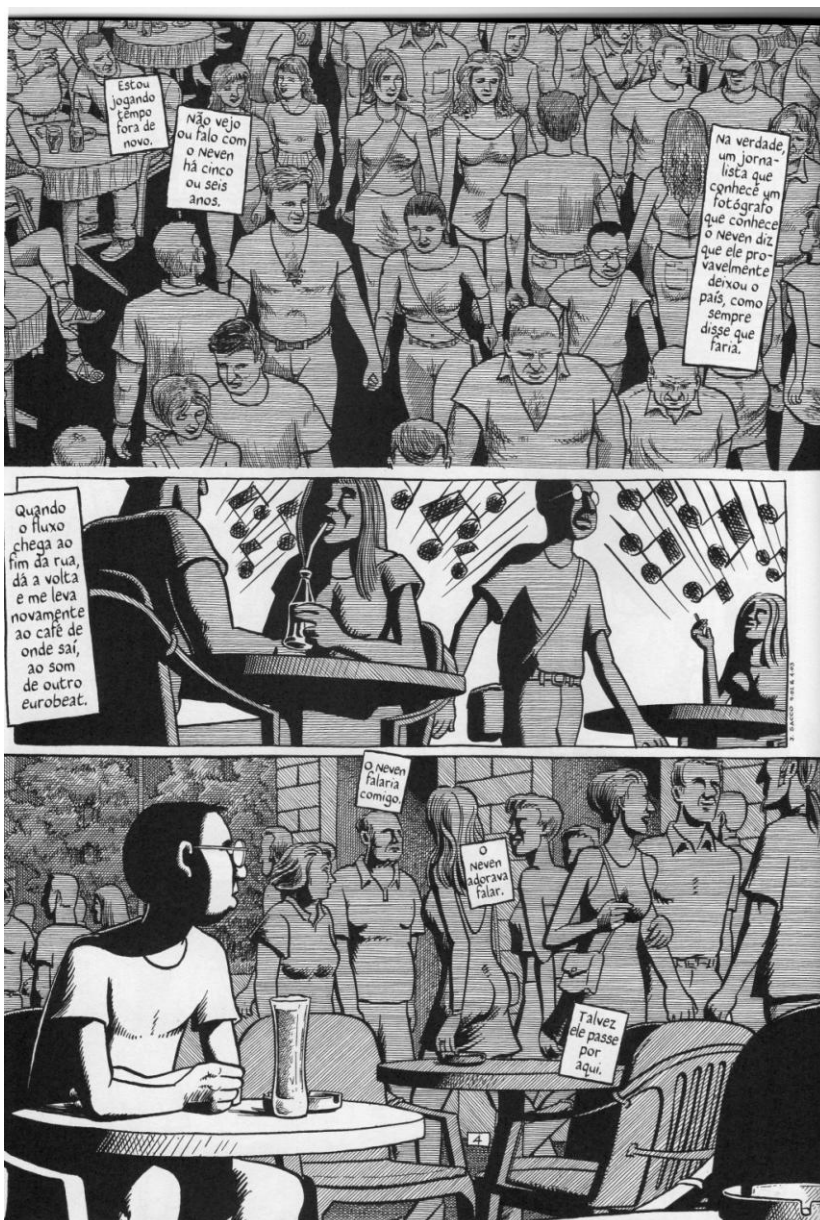
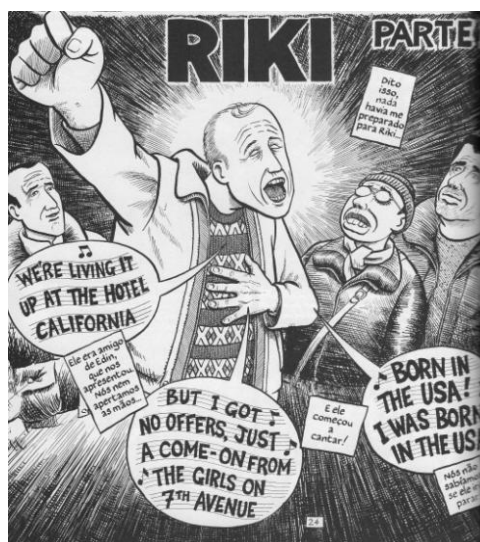
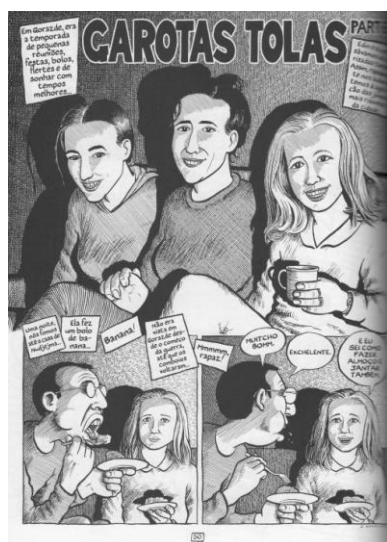


Figura 12 – Página 4 de *Uma história de Sarajevo*, que demonstra a opção narrativa de Sacco em iniciar o perfil do seu guia, Neven, de forma não cronológica, começando de um ponto adiantado da história para despertar a curiosidade do leitor.

²⁰ O recurso *in media res* serve para provocar interesse no leitor desde o começo da narrativa, evidenciando algum fato que lhe desperte a curiosidade de ir em retrospectiva para entendê-lo.

Assim, o autor prepara o leitor para seu primeiro encontro com Neven, informante e ex-soldado que é perfilado no livro. Como um dos objetivos deste trabalho é construir a imagem dúbia de Neven, que provoca tanto desconforto quanto compaixão, Sacco organiza os excertos de entrevista com o guia de maneira não cronológica, prezando uma ordem de compreensão sensorial e emotiva ao invés de causal e lógica.

Nas demais obras de Sacco também há uma preferência pela organização não-linear da narrativa, inclusive com a utilização de mecanismos sofisticados como a exploração de subplots e a existência de mais de uma linha narrativa. Um exemplo para este último mecanismo pode ser visto em *Área de Segurança Gorazde*. O livro tem como objetivo retratar a situação vivida pelos civis que sobrevivem numa área de segurança da ONU – e que somente por isso não é uma zona constante de conflito bélico. Para conseguir dar forma a esta grande reportagem, Sacco trabalha com diversos entrevistas e histórias que se revezam em capítulos que nem sempre possuem uma sequência cronológica ou mesmo temática. Assim, ele vai levantando linhas diferentes que se conectam ao objetivo geral do livro, mas que não possuem a obrigação de se complementar numa relação de causalidade. É o caso das seções intituladas *Garotas Tolas*, em que ele retrata como vivem as mulheres jovens em Gorazde, e *Riki*, em que ele perfila um jovem viciado em música e cultura dos EUA.



Figuras 13 e 14 – Páginas de *Área de Segurança Gorazde*, em que vemos diferentes seções que são divididas em partes na narrativa, compondo um mosaico de histórias e abordagens jornalísticas mistas

Estas seções são pulverizadas em mais de uma parte e espalhadas pelo livro. A existência de mais de uma linha narrativa é uma marca de todos os livros, o que revela uma multiplicidade de vozes captadas pelo autor e representadas num mesmo contexto – aprofundado, como ocorre nas grandes reportagens.

As diferentes linhas narrativas, no entanto, são trabalhadas, de modos bastante distintos. Em primeiro lugar, é importante observar que cada linha narrativa se articula com um ou mais gêneros jornalísticos – perfil, biografia e reportagem são alguns deles. Em *Notas sobre Gaza*, por exemplo, Sacco está em busca informações sobre dois massacres obscuros que aconteceram no ano de 1956 na Faixa de Gaza. A maior parte dos capítulos do livro segue a linha narrativa em que Sacco visita, um por um, os possíveis sobreviventes de algum dos incidentes. Com cada um deles ele desenvolve uma extensa entrevista, que é uma técnica jornalística, mas também um gênero jornalístico (SILVA, 2011, p.5). Aquelas entrevistas que rendem mais informações são estendidas em capítulos próprios e, muitas vezes, o autor desvia do foco principal da sua reportagem para construção de perfis e biografias de personagem – como a trajetória dos *Fedayeen*.

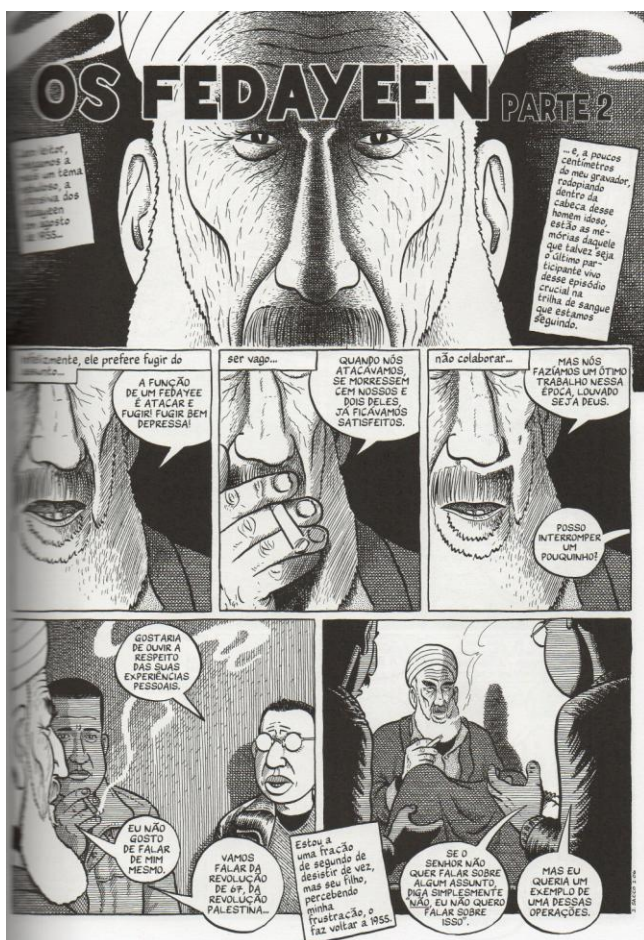


Figura 15 – Página de *Notas sobre Gaza*, em que Sacco desenvolve uma entrevista, dividida em partes no livro, sobre militares árabes pertencente a uma elite de soldados chamada Fedayeen.

O autor também cria pequenas crônicas cotidianas, como no prólogo do livro, *Um fio de esperança*, em que narra uma festa de correspondentes internacionais na Palestina – ele se permite inclusive um pouco de autobiografia retratando suas interações na festa.



Figura 16 – Página de *Notas sobre Gaza*, em que Sacco narra um momento de descontração entre correspondentes de guerra. O autor não poupa sarcasmo ao retratar jornalistas de nações opostas e jornais discordantes convivendo de forma cordial

Em *Notas sobre Gaza*, que é o último dos livros publicados por Sacco quando desta análise, há uma diferença patente dos demais trabalhos: o autor tem um objetivo específico bem planejado. Enquanto nos outros livros ele é uma espécie flanêur, que coleta histórias e as organiza de acordo com seu ponto de vista, aqui ele quer ir “direto ao assunto”, e isso se reflete nas linhas trabalhadas por ele. De todos os livros, este é o que mais se aproxima de um rumo cronológico, e o único em que há uma linha narrativa principal – apesar de dividir em dois fatos distintos – e bem destacada das demais, que é a exploração dos dois massacres mantidos em mistério por Israel e pela ONU. Por esta razão, as entrevistas e reconstituições dos massacres ocupam capítulos de grande extensão – contrariando a estrutura fragmentada dos demais livros – demonstrando um esforço particular de Sacco em decorrência de um objetivo jornalístico.

O *mix* de gêneros jornalísticos na conformação das linhas narrativas e capítulos de cada uma das obras é composto por biografia, reportagens – dentro da grande reportagem – perfil e entrevista. Em *Palestina* e *Uma História de Sarajevo* podemos ver ainda a *autobiografia*: na primeira, Sacco fala diretamente com alguns de seus entrevistados sobre seus problemas pessoais; na segunda, ele, de fato, salienta sua relação de desconfiança e amizade com Neven, seu guia, cujo perfil é um dos pilares do livro.



Figura 17 – Página de *Palestina*, em que visualizamos como o narrador-personagem interfere na ação. Sacco diminui, gradativamente, o uso deste recurso em sua obra.



Figura 18 – Página de *Uma história de Sarajevo*. Sacco interage com outros personagens na narrativa, mas de maneira menos direta do que no exemplo anterior, ou seja, com menos falas e mais textos em legendas. O autor se expõe para construir sua relação de amizade com Neven, essencial para o perfil desta personagem.

Nas demais obras, ele se retrata como um interlocutor sem participação na ação direta, longe do protagonismo da história. Será comum ver Sacco em diversas páginas de sua produção como um *índice*²¹ que atesta a presença corpo a corpo do jornalista

²¹ Conforme conceituado por Barthes (p.32), os índices remetem “não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história:

com a ação que reporta. Este recurso também é utilizado para transmitir algumas disposições sentimentais do autor em certas cenas.



Figura 19 – Página de *Palestina*, em que Sacco utiliza a autorrepresentação visual como uma maneira de demonstrar sua posição diante de fatos e declarações. Na figura podemos vê-lo zombar da ingenuidade dos entrevistados.

Outra manifestação de si encontrada nas obras são as legendas de narração que abundam nas páginas. De forma geral, as legendas são utilizadas como conectores entre as cenas, contextualizando-as, mas também são utilizadas pelo autor como uma coluna para opiniões próprias que são por vezes sutis, por vezes sarcásticas.

índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das ‘atmosfera’, etc.”

Sobre seus procedimentos de apuração, é possível encontrar uma carga informativa bastante densa, misturando relatos, documentos oficiais, conversas de bar, recortes de revista e transmissões televisivas – algumas das fontes são listadas nas páginas finais do livro. A narrativa mantém factualidade, descrevendo com precisão cada acontecimento narrado, preservando datas e declarações dos atores sociais envolvidos. Embora haja um ponto de vista do autor mediando a reportagem, ele se preocupa em dar voz a indivíduos e setores sociais discordantes, como os soldados israelenses entrevistados em *Palestina* e *Notas sobre Gaza*. A multiplicidade de fontes é dá conta da necessidade de *imparcialidade*, garante maior contextualização e credibilidade à narrativa. Ainda é possível afirmar que Sacco trabalha em duas frentes nítidas de apuração, sendo uma delas representada visualmente como uma ação direta nas HQs, enquanto a outra é somente citada.

No quadrinho, há uma representação visual das entrevistas realizadas por Sacco – não há nenhuma entrevista realizada por ele que seja citada de forma indireta. O que se pode depreender dessa opção é, novamente, que o autor busca conferir verossimilhança à narrativa, dando rosto a todas as vozes que representa. Ele não somente coleta as falas da entrevista, mas também utiliza o perfil físico do entrevistado para reconstruir o encontro. Portanto, nas páginas dos livros iremos encontrar centenas de rostos diferentes – sejam servos, croatas, árabes ou israelenses – desenhados com precisão de detalhes. O autor observa em *Notas sobre Gaza* que para compor visualmente os desenhos dos entrevistados, ele trabalha

a partir de fotografias na maior parte dos casos. Quando as pessoas pediam para não ser identificadas, em geral eu desenhava alguns esboços rápidos para retratar suas feições de forma aproximada, de tal maneira que não fosse possível identifica-las. Quando o nome é indicado sem nenhuma imagem, a explicação mais provável é o mau funcionamento da minha câmera fotográfica (SACCO, 2010, p. 416)

Não somente a imagem, mas as falas são preservadas de acordo com o apurado, conforme diz Sacco,

No que diz respeito à linguagem, tentei ser fiel às palavras que as pessoas usaram quando foram entrevistadas, ainda que às vezes isso significasse reproduzir algumas construções um tanto estranhas. Nas ocasiões em que isso poderia representar um obstáculo à compreensão

do leitor, eu arredendei um pouco a linguagem, mas apenas o necessário. (SACCO, 2010, p.416)

As entrevistas, em Sacco, privilegiam figuras que não são ‘fontes oficiais’, mas civis desconhecidos. No “jornalismo convencional”, os civis possuem participação relativamente curta, uma vez que a fala definidora dos eventos pertence aos líderes e instituições. Este tipo de procedimento jornalístico se origina com o Novo Jornalismo Novo, que privilegia a escolha de temas ordinários, como histórias de vida de mendigos, ao invés das trajetórias de personagens pertencentes a elites e altas rodas, além de uma clara escolha em retratar personalidades fracassadas ao invés daquelas que alcançam o *glamour* e a fama. Sacco se apropria da predileção por este tipo de personagem, o que permite à sua obra desvelar informações que estão fora da oficialidade e resgatar a memória oral de eventos sob uma ótica que revela não somente o peso matemático da quantidade de mortos e sobreviventes, mas as transformações culturais vividas em um país em estado de guerra. Como é o caso de Neven, guia em *Uma história de Sarajevo*, um ex-soldado que, como muitos apresentados na narrativa, encontrou um meio de vida com a guerra e que se tornou obsoleto quando ela terminou. O perfil de Neven revela uma vida trágica, amontoada de histórias falsas e contraditórias, afirmações impotentes sobre uma guerra que não fez sentido para os civis (“Duzentos homens como Dino e eu teríamos conseguido quebrar o cerco a Sarajevo”, p. 25), atitudes xenofóbicas (“Se virmos um ‘papak’ – um desabrigado – encontramos uma forma discreta de explicar-lhe que o lugar dele não é aqui”, p.73) e esvaziada de sentido – seu único objetivo claro de vida, matar o homem que assassinou seu irmão, não é atingido, porque ele desiste da empreitada por medo de ser morto pelo homem (“... percebi que não dá pra brincar com cães traiçoeiros. A chance de sair com vida é muito pequena. E o meu irmão ficaria arrasado se eu também fosse assassinado”, p. 23). Sacco, reiteradamente, diz em suas legendas: “Este é o Neven, coloque-se no lugar dele” provocando a alteridade do leitor para compreender um ser humano tão falível, mas desprovido de justiça social por conta da guerra.

Enquanto as entrevistas possuem representação visual nas HQs, a outra fase de apuração do autor é somente citada, que é a pesquisa a documentos da ONU e dos arquivos públicos dos países visitados. Sacco faz uso de dados oficiais e declarações lidas em jornais, mas não realiza representações visuais deste material, restringindo-os

aos textos em legendas ou falas. Ainda assim, é possível observar a extensa pesquisa realizada pelo autor devido à abundância de informações apresentadas no decorrer da narrativa e no prólogo ou posfácio de algumas das obras – onde realiza uma relação de material consultado e dá sugestões aos leitores que desejem se aprofundar quanto aos temas abordados. É, inclusive, a preocupação com a pesquisa que possibilita a Sacco descobrir pistas sobre a existência de dois massacres acobertados em Gaza, no ano de 1956. Ele encontra estes indícios em um relatório antigo da ONU e fica instigado a desenvolver a reportagem encontrada em *Notas sobre Gaza*.

Por fim, é importante destacar o tratamento temático buscado em cada uma das obras de Sacco. Sobre *Palestina*, o jornalista José Arbex, que prefacia um dos volumes publicados no Brasil, afirma que neste trabalho “Sacco dá visibilidade aos árabes invisíveis” (ARBEX, 2000, p.3). De fato, é notável a preocupação de Sacco em dar voz aos ‘perdedores’ da história, ou seja, os árabes que foram destituídos de suas posses e direitos quando da criação do Estado de Israel. Este é o tema principal do livro e em todas as demais obras de Sacco perceberemos que seu principal objetivo é descobrir as histórias dos menos privilegiados, dos que são apenas notas de rodapé nos noticiários. Nesse sentido, os percalços enfrentados pelos palestinos são muitos e oferecem extenso material para exploração jornalística. Muitas páginas de *Palestina* são dedicadas à desconstrução da imagem do árabe terrorista com traços animalescos, apontada pelo autor como um artifício criado pelo Estado de Israel e aliados para desqualificar a nação palestina (SACCO, 2000, p. 42). Sacco aponta que, desde os primórdios do sionismo, o lema “uma terra sem povo para um povo sem terra” já organiza uma estratégia de negação da existência árabe que se estende através de diversos mecanismos, como: a) o bloqueio militar de ruas onde trabalham comerciantes árabes para amedrontar os consumidores e fazê-los comprar somente de israelenses; b) patrulhamento constante dos bairros árabes por militares e civis, constantemente acompanhado de apedrejamento de casas, carros e pessoas; c) a mídia israelense privilegia e às vezes somente procura fontes do Estado de Israel acerca dos conflitos com os palestinos, publicando notícias unilaterais sobre o conflito; d) desmatamento de florestas de oliveiras, árvore símbolo da cultura palestina e da qual muitos árabes dependem para seu sustento através da extração de óleo; e) destruição de livros de História e Geografia que contenham o ponto de vista palestino; f) proibição do estudo de disciplinas da área de Humanidades nas escolas árabes – estes são alguns dos exemplos retratados por Sacco.

Estes dados apresentados na obra não são aqueles encontrados na maior parte das coberturas jornalísticas. O intelectual Edward Said critica a superficialidade da cobertura jornalística no prefácio que escreveu para *Palestina*, mas destaca Joe Sacco dos demais jornalistas ao dizer que,

Não há uma opinião óbvia, nenhuma linha doutrinal facilmente reconhecível, nos encontros muitas vezes irônicos de Joe Sacco com palestinos vivendo sob a ocupação. Nenhuma tentativa de suavizar o que é, na maior parte das vezes, uma pobre e ansiosa existência de incerteza, infelicidade coletiva e privação, e, sobretudo nos gibis sobre Gaza, um vagar sem objetivo pelos inóspitos confins daquele lugar, vagando e principalmente esperando, esperando, esperando. Com exceção de um ou dois romancistas e poetas, ninguém nunca descreveu esse terrível estado das coisas melhor que Joe Sacco (SAID, p. 9-10)

É importante comentar que, apesar do seu comprometimento político com os desfavorecidos pela guerra e pela história, Sacco não trata estes indivíduos como pessoas inocentes. Em diversas situações ele as coloca contra a parede quanto à eficiência de ataques de homens-bomba – afinal eles acabam atingindo, em sua maioria, civis – e quanto ao ódio que alimentam contra os israelenses.



Figura 20 – Página de *Palestina*, em que Sacco destaca o discurso de ódio por parte dos palestinos.

A busca pela voz dos civis segue em *Área de Segurança: Gorazde e Uma história de Sarajevo* que se ambientam fora do Oriente Médio, nos Balcãs. No primeiro, ele documenta extensamente a situação dos mulçumanos que vivem no enclave através do guia Edin e outros personagens. Apesar de traçar uma história do conflito bélico ocorrido na região, Sacco destaca o modo de vivência cultural dos civis. Mesmo estando em situação precária e numa área isolada eles improvisam escolas e geradores de energia, além de promover encontros e pequenas ocasiões festivas. Os hábitos registrados por Sacco nos mostram outro lado da Guerra da Bósnia. Já em *Uma história...*, conforme observado anteriormente, explora-se a decadência dos ex-soldados que abarrotam as ruas de Sarajevo. *Notas sobre Gaza*, no tocante ao tratamento temático, é o livro mais maduro de Sacco. A atitude do autor, em se voltar para uma história esquecida pelos relatórios, pelo noticiário e pela maioria dos palestinos é uma maneira de não somente dar voz, mas também ‘resgatar’ uma voz em eminência de ser esquecida.

Essa busca em *Notas sobre Gaza* consegue demonstrar a importância de se voltar para momentos da história de uma nação em guerra para que se entenda que as raízes de um conflito não é um elemento *arcaico*, mas *residual* e muitas vezes determinante dos ânimos dos indivíduos nas décadas subsequentes. Pela sua importância cidadã, *Notas sobre Gaza* rendeu o prêmio *The Ridenhour*, entregue anualmente em reconhecimento aos trabalhos sobre transparência em questões de interesse público e que promovam justiça social e uma visão justa das relações sociais e políticas.



Figura 21 – Página de *Notas sobre Gaza* em que Sacco denuncia a morte de civis, a partir dos testemunhos orais que coletou. Mesmo que o assunto seja obscuro e com

poucas fontes oficiais – mas que confirmam o nome dos mortos – ele assume como verdade, uma vez que, dentre diversos testemunhos, essas mortes são descritas de modo similar. É uma maneira de Sacco se comprometer com a voz dos oprimidos.

A análise dos aspectos jornalísticos e quadrinhísticos na obra de Joe Sacco nos permitiu concluir os seguintes pontos: o autor desenvolve uma grande reportagem em quadrinhos publicada em formato de livro-reportagem – com exceção de *Palestina* e dos capítulos isolados de *Derrotista*; por ser uma grande reportagem, sua obra narra os fatos em uma linguagem criativa, não está acorrentada a técnicas como o *lead* e a pirâmide invertida, e possui maior grau de aprofundamento do que as reportagens do “jornalismo convencional”; a narrativa é organizada em diversas linhas narrativas que empregam entrevista, perfil, biografia e em algumas ocasiões a autobiografia para construir um denso mosaico informativo sobre os conflitos trabalhados; a linguagem quadrinística desenvolvida pelo autor foi adaptada do estilo experimental para uma narrativa visual clássica. Essa transformação ocorreu paulatinamente e de forma linear, havendo, portanto, passagens experimentais ocorrendo em frequência decrescente de *Derrotista* a *Notas sobre Gaza*; a adoção de uma narrativa clássica demonstra a preocupação de Sacco em criar uma obra jornalística que possa ser tratada como uma reportagem objetiva, verossímil e acessível; o tratamento temático do autor gira em torno do cotidiano de civis que vivem em zonas de conflito armado, disputas nacionalistas e conflito de interesses internacionais. O autor procura sensibilizar o leitor para os crimes contra os direitos humanos e injustiça social que atinge os grupos representados.

As conclusões acima apontam para uma obra complexa e singular. Sacco reúne pressupostos do discurso jornalístico e das histórias em quadrinhos para compor um trabalho que se firma enquanto verdade jornalística, mas que também é celebrada por sua narrativa e condução dramática. Analogamente, estas também são conquistas atingidas pelos filmes do gênero documentário, que articulam a estrutura dramática advinda da linguagem desenvolvida nos gêneros ficcionais em articulação com o compromisso com o registro informativo dos fatos e sujeitos.

Os livros de Joe Sacco são reeditados frequentemente (em formatos variados), ele recebeu diversos prêmios pela sua obra, apoio financeiro de instituições como a John Simon Guggenheim Memorial Foundation e é citado como a principal influência do *boom* de reportagens em formato de quadrinhos dos últimos anos. Em 2011 esteve no

Brasil para participar da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), sendo um dos autores mais procurados, tendo gerado, inclusive, diversas entrevistas e interesse nos jornais diários²². Não há dúvidas da perenidade e do alcance de seu trabalho. Conforme já apontado anteriormente, não é o primeiro trabalho de reportagem em quadrinhos realizado, uma vez que temos exemplos como *Maus*, e *Brought to light*, mas foi o trabalho que inaugurou o termo *jornalismo em quadrinhos*. Por que os quadrinhos de Sacco são responsáveis pela formulação deste gênero, quais são suas características e quais as tensões e conflitos discursivos em torno dele?

Diante dos pontos levantados na análise do trabalho de Sacco podemos visualizar muitas das questões metodológicas apontadas no primeiro capítulo através do manejo dos autores Itania Gomes e Jason Mittel. Em primeiro lugar falamos sobre o processo de *genre mixing* (mistura de gêneros), que é visível tanto textualmente quanto como uma proposição temática no trabalho de Joe Sacco. Textualmente podemos perceber pela conexão entre linguagem de quadrinhos de um modo convencional, e o trabalho em torno da “estética do concreto”, e outras linguagens já consolidadas como a do jornalismo literário, fotojornalismo e documentário. Tematicamente, podemos notar através da opção pela não ficção num meio marcado pela ficcionalidade. Para adequar a realidade dentro dos quadrinhos Sacco faz escolhas pela ação e dramatização do narrado, de forma a manter um diálogo com o público consumidor de quadrinhos.

²² Alguns sites que fizeram entrevistas com o autor:

<http://guiadoestudante.abril.com.br/blogs/divirta-estudando/um-bate-papo-com-joe-sacco-o-criador-do-jornalismo-em-quadrinhos/>
<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/videocasts/942248-veja-integra-da-sabatina-com-o-quadrinista-joe-sacco.shtml>
<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/videocasts/942259-joe-sacco-revela-sua-dificuldade-com-as-cores-veja-resumo-da-sabatina.shtml>
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/937534-desenhar-conflitos-e-perturbador-diz-joe-sacco-que-vem-para-a-flip.shtml>
http://universohq.com/quadrinhos/2011/n05072011_03.cfm
<http://colunas.epoca.globo.com/menteaberta/#post-2223>
<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/joe-sacco-entrevista/>
<http://g1.globo.com/flip/2011/noticia/2011/07/tento-buscar-temas-universais-diz-autor-de-palestina-e-gorazde.html>
<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/08/o-antropologo-dos-quadrinhos/#.TkGXHQDFNls.twitter>



Figura 22 – Página de *Palestina*, em que o autor emprega muitos quadros divididos de modo simétrico para conseguir um ritmo redundante, reflexo dos dias repetidos do entrevistado na prisão. Além disso, os quadros pequenos simulam o espaço da prisão e o uso de fundo preto alude tanto a um *flashback* quanto à gravidade da situação. Assim, Sacco não apenas narra os eventos de maneira objetiva, como utiliza recursos dramáticos pra dar conta do vivido pelo entrevistado.

Além disso, sua obra utiliza de forma moderada de expedientes autobiográficos de modo a construir uma demarcada posição enquanto autor.

Observamos como se deu o processo de aceitação das HQs voltadas para o público adulto e leitor de não ficção até desembocar nos quadrinhos jornalísticos, também deixamos entrever a importância das *práticas contextuais*, a saber: 1) transformação do público leitor; 2) adoção dos quadrinhos adultos por parte das editoras; e 3) exploração de novo segmento com os livros de quadrinhos para livrarias. Nesse sentido vimos como as *práticas industriais* e a *recepção* andam de mãos dadas para criação de novos espaços de consumo midiático.

Relembrando o *mapa das mediações* podemos notar que entre seus diversos eixos o gênero atua como uma *estratégia de comunicabilidade*, pois até o surgimento de um produto como o *jornalismo em quadrinhos* praticado por Joe Sacco, o espaço para a não ficção nos quadrinhos não era inteligível, apesar de existir. O modo como seu trabalho organizou eixos como *lógicas de produção* e *competências da recepção* através de um trabalho político e com intenções comunicativas claras fez surgir uma percepção social culturalmente organizada por diversas posições acerca do campo quadrinístico e jornalístico. Uma destas percepções é a de que o *jornalismo em quadrinhos* possui um tempo de produção mais lento que o jornalismo diário e por isso deve ter obrigação de ser um material mais aprofundado e dotado de um ponto de vista diferencial – exatamente como em uma grande reportagem. Nesta direção é interessante observar a reflexão do autor Benjamin Woo (2012) sobre maior relevância do *jornalismo em quadrinhos* de Joe Sacco enquanto veículo de narração de experiências do autor do que um meio tradicionalmente informativo. Woo afirma que,

Palestina não é informativo, no sentido que não ensina ou transmite informações *per se*, mas isso não significa que não aprendemos com o livro. Eu tenho argumentado que aprendemos mais com Sacco, precisamente quando ele se desvia do objetivo e dos fatos verificáveis para nos comunicar a experiência dos seus sujeitos. A maior parte dos leitores de Palestina nunca verá Israel ou os Territórios Ocupados presencialmente. Nós temos que imaginar o ocorrido com as notícias que a mídia nos dá. Mas graças a Sacco e outros produtores culturais que priorizam experiência acima de informação, nós podemos ter uma

melhor chance de entender o fluxo de eventos que preenchem nossos jornais e grades televisivas. (WOO, p. 175-176)²³

Ou seja, é esperado do *jornalismo em quadrinhos* que ofereça mais do que informações objetivas, mas também a subjetividade do autor. Sacco admitiu, em entrevista à Sabatina da Folha em 2011, que procura em seu trabalho oferecer um jornalismo filtrado por suas próprias convicções e pelo próprio trabalho de arte, mas que de modo algum seu trabalho não deseja ser objetivo e transmitir informações acuradas sobre os eventos demonstrados²⁴.

As inovações contidas no trabalho de Sacco suscitaram o desenvolvimento de um agrupamento genérico (*generic clustering*) com objetos que se aproximam e são identificados como *jornalismo em quadrinhos*. Entretanto, a conceituação do JHQ enquanto gênero textual é um campo de debate em que as ideias dos analistas e pesquisadores ainda estão em constante desencontro.

Há crescente ocorrência de entrevistas, reportagens e críticas em formato de histórias em quadrinhos, tendo sido um dos marcos deste tipo de produção no jornalismo brasileiro a entrevista com Otto e Tom Zé, publicada pela Folha de S. Paulo em 1999. Essa produção recente tem sido alcunhada de *jornalismo em quadrinhos*, junto a outras obras como os trabalhos autobiográficos (*Persépolis*, *Valsa com Bashir*, *Gen – Pés Descalços*)²⁵ e relatos de viagem (*Pyongyang*, *Shenzen*)²⁶. Diferentemente daquelas publicadas em jornais diários, estas HQs, em sua grande maioria, saem como livros voltados para venda em livrarias.

²³ Traduzido do original: “Palestine is not informative, in that it does not teach or relay information per se, but that does not mean that we do not learn from it. I have argued that we learn the most from Sacco precisely when he strays from objective and strictly verifiable facts to communicate the experience of his subjects to us. Most of Palestine’s readers will never see Israel or the Occupied Territories for themselves. We must make do with what the news media give us. But thanks to Sacco and other cultural producers who prioritize experience over information, we may have a better chance of making sense of the stream of events that fills our newspapers and television sets”

²⁴ Íntegra da sabatina aqui: <http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/videocasts/942248-veja-integra-da-sabatina-com-o-quadrinista-joe-sacco.shtml>

²⁵ Podemos ver esta alusão nos seguintes links: <http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-marcos-corbari.pdf> <http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2009/manuellarezende.pdf> e <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020210p2231.htm> <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2011/resumos/R26-0003-1.pdf> <http://www.andreadeak.com.br/2008/01/08/persepolis-jornalismo-em-quadrinhos/>

²⁶ Alude-se aqui: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,pyongyang-o-retrato-em-quadrinhos-de-uma-ditadura.67037.0.htm> <http://www.andreadeak.com.br/2008/01/08/persepolis-jornalismo-em-quadrinhos/> <http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-marcos-corbari.pdf>

Pela quantidade de obras agrupadas sob a égide do *jornalismo em quadrinhos*, torna-se complicado elaborar um conceito abrangente e rigoroso. Chama-se JHQ produtos que vão das notícias feitas em estrutura de *lead* àqueles que seguem os preceitos da grande reportagem. O termo também cobre o escopo dos quadrinhos elaborados com processos de apuração jornalística até as autobiografias e outros materiais que não seguem critérios jornalísticos rigorosos. As autobiografias e relatos de viagem citadas são obras quadrinizadas por não jornalistas, descomprometidos com a apuração jornalística e outros aspectos próprios da profissão. O único ponto que parece unir essas criações é o fato de serem histórias em quadrinhos não ficcionais, o que corrobora a afirmação de Dutra (2003, p.2), sobre o termo JHQ servir como um aglutinador para acomodar trabalhos de não ficção que fogem aos gêneros tradicionalmente firmados nas HQs, como as histórias de super-heróis, de humor, de terror e de ficção científica – predominantemente de caráter fantasioso/fictício e/ou infanto-juvenil.

Grande maioria dos pesquisadores brasileiros se furta ao problema de conceituação do termo ou se utiliza de subterfúgios para justificar a existência de um gênero JHQ bem solidificado. Como exemplo, no artigo “Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos”, os autores citam o pesquisador Mário Erbolato afirmando que a charge tem a força de um editorial e distorcem o dito com a nada rigorosa conclusão: “Se um gênero artístico que se confunde entre jornalismo e HQ possui tamanha importância e credibilidade para ser comparada ao editorial por um pesquisador de renome, já não há dúvida da existência de jornalismo em quadrinhos” (OLIVEIRA e PASSOS, 2006, p.5).

Um dos pesquisadores de maior fôlego na área, Souza Júnior, nega veementemente o *jornalismo em quadrinhos* como gênero textual, afirmando que,

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-as à nova mídia e utilizando-se de sua linguagem e potencialidades (Souza Júnior, 2010, p.23)

Embora compreenda sua preocupação teórica, o presente trabalho discorda do autor porque é possível o JHQ configurar um gênero das HQs ou, melhor, revelar ser um gênero híbrido entre a arte sequencial, jornalismo e outras linguagens, conforme defende o jornalista e acadêmico Iuri Barbosa Gomes. Ele afirma que o *jornalismo em quadrinhos* “traz um quê de novidade, e percebe-se nele uma espécie de adaptação. Não é uma mera adaptação, é bom frisar, mas sim um hibridismo comunicacional que converge diferentes linguagens a favor da informação” (GOMES, I, 2009, p.2). Ao que pode ser complementado,

Trata-se de um fluxo semiótico no qual há uma junção de diferentes linguagens que se entrelaçam e que apontam para diferentes possibilidades de abordagem jornalística e de produção de sentido. O JHQ é um devir jornalismo-HQ (...) e cada um destes devires assegura a desterritorialização de um dos termos e reterritorialização do outro (GOMES, I 2008, p.13).

Esta acepção ainda é recente entre os pesquisadores de *jornalismo em quadrinhos*, mas tem ganhando espaço crescente nos últimos anos, como podemos ver nas pesquisas Vinícius Silva (2012) e Iuri Gomes (2008). Do ponto de vista textual, Silva comenta que nos gêneros híbridos

repensa-se as técnicas para explorar mais a expressividade típica de cada veículo midiático. Foi assim com o radiojornalismo, com o telejornalismo e webjornalismo. O primeiro acrescentou o ao vivo, a voz, inflexão e o timbre do entrevistado, técnicas de sonoplastia, entre outras singularidades. No segundo caso, a imagem em movimento é a vedete, trazendo maior impressão de realidade, o *off* que acrescenta informações enquanto imagens ilustrativas passam ao fundo, surgindo, também, a possibilidade de animações e dramatizações visuais para o melhor entendimento de fatos pelo público. Já no terceiro, a possibilidade de uso de textos, vídeos, sons, imagens e sua dinamicidade inerente – com links e hiperlinks para mais informações – também colaboram para a reformulação do fazer jornalístico.

As técnicas de ilustração e de jornalismo utilizadas por Sacco já foram exploradas neste capítulo. Para além do texto, devemos observar as mudanças de contexto provocadas pelo surgimento de um *jornalismo em quadrinhos*, ou seja, quais operações culturais e percepções sociais que estão em jogo. Portanto, cabe olhar não somente para a obra de Sacco, mas para todo o grupamento genérico (*generic*

clustering) percebidos a partir de sua obra. Este agrupamento surge em duas direções: obras que foram lançadas previamente e posteriormente à *Palestina*.

O primeiro grupo engloba os trabalhos que utilizam, explicitamente, técnicas de apuração jornalísticas para criar uma reportagem em formato de histórias em quadrinhos. Estes trabalhos são considerados os pioneiros do *jornalismo em quadrinhos* (SOUZA JÚNIOR, 2010; PAIM, 2011) e tidos, nos aspectos textuais e discursivos, como uma influência direta para o trabalho de Joe Sacco. Deste grupo destacamos as seguintes obras: a já referida *Maus*, de Art Spiegelman. Neste trabalho, Spiegelman utiliza recortes de jornal e colagens de foto de uma maneira experimental, mas que busca dar credibilidade à sua narrativa. Ao mesmo tempo, diferentemente de Sacco, ele opta por uma arte integralmente cartunizada e pouco concreta que confere um tom metafórico (fabular) à história dos judeus torturados durante a Segunda Guerra Mundial. Este livro foi vencedor do *Pulitzer*, na categoria jornalística; e temos *Brought to Light: Thirty Years of Drug Smuggling, Arms Deals, and Covert Action*, nunca publicado no Brasil, editado por Joyce Brabner. *Brought to Light...* é uma antologia com duas histórias reais retiradas dos arquivos da *Christic Institute*, um instituto de advocacia dos Estados Unidos focado em questões sociais e políticas de elevado interesse público. Brabner convidou artistas importantes dos quadrinhos, como Alan Moore e Bill Sienkiewicz, para escrever o livro, que foi chamado de *graphic docudrama*. Estes livros têm em comum com a produção de Sacco a escolha temática, a posição de denúncia social e política adotada pelos autores e o fato de serem grandes reportagens. *Maus* possui ainda maior aproximação quanto à centralização do interesse da narrativa na situação dos civis em conflitos bélicos e quanto a presença do autor em cena, como um mediador da experiência que se expressa diretamente ou por legendas – mas também não é um item obrigatório do gênero, uma vez que em *Brought to light...* isso não ocorre. *Maus* possui um tratamento bem diferente dos livros de Sacco quanto às opções empregadas para a construção do desenho e da narrativa visual, mostrando que é possível tratar de não ficção e realidade mesmo sem uma arte realista e uma narrativa clássica.

Estas obras prévias à criação do termo *jornalismo em quadrinhos* obtiveram renovação de interesse com a publicação de *Palestina* e passaram a ser consideradas as pioneiras do gênero. É interessante observar que estas obras atuam como elementos *residuais* quando da conformação do *jornalismo em quadrinhos* e que são poucos os

trabalhos apontados pelos pesquisadores. Da época prévia a Sacco, a predileção são as HQs que possuem bases jornalísticas evidentes – principalmente quanto ao procedimento de apuração e ao fato do criador também ser jornalista – e que se caracterizam como grandes reportagens. Ou seja, não é apenas o trabalho de não ficção que é levado em conta, mas a validação enquanto objeto jornalístico.

O grupo das publicações posteriores a Joe Sacco é extenso e as obras diferem enormemente quanto ao suporte de publicação, tamanho, interesse e estilo narrativo. Grosso modo, podemos dividir as obras entre aquelas que possuem uma vinculação explícita ao *jornalismo em quadrinhos* exercido por Joe Sacco, ou seja, são influenciadas pelo autor, seja tematicamente, narrativamente, ou foram catapultadas pelo surgimento do *JHQ* como um gênero reconhecido socialmente; e aquelas cujos autores não se identificam com a produção de Joe Sacco, nem se preocupam em produzir um discurso jornalístico baseado em critérios de verdade.

O primeiro recorte engloba exemplos como o autor Dan Archer do site www.archcomix.com; o Cartoon Movement (<http://www.cartoonmovement.com/>) que reúne obras produzidas em diferentes países, inclusive o Brasil; a revista Mamma (www.mamma.am), realizada na Itália; o site www.newsmanga.com que, desde 2009, produz diariamente mangás jornalísticos, além de obras como *O Fotógrafo*, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier – livro que narra a experiência do fotojornalista Lefèvre no Afeganistão, durante a década de 1980, enquanto acompanhava uma missão dos Médicos Sem Fronteiras. O livro traz uma interessante simbiose de fotografias e ilustrações para compor a narrativa sequencial e detalha as dificuldades vividas pelos médicos da MSF para ajudar as vítimas de conflitos bélicos.

No Brasil, houve vários casos recentes de apropriação de quadrinhos para a produção de infográficos, retrospectivas de fim de ano, reconstituição de crimes e outros usos ligados a uma apresentação visual mais atraente para a informação. Estes usos foram chamados de *jornalismo em quadrinhos* principalmente pelos jornais como uma forma de divulgação do material realizado, no entanto tem pouco a ver com criação de Sacco e com as demais produções da área. A aproximação ocorre somente em termos textuais, pois são quadrinhos curtos que tentam utilizar uma linguagem menos árida, geralmente sem seguir os princípios do *lead* e da pirâmide invertida.

A produção de reportagens e grandes reportagens é exemplificada pelo pesquisador e jornalista Augusto Paim na matéria “Os filhos de Joe Sacco”. Ele assim resume a produção brasileira de reportagens em quadrinhos,

Em 2007, o jornal baiano A Tarde publicou uma reportagem em quadrinhos de 30 páginas sobre a história do movimento estudantil na Bahia(...). Em 2009, o jornal Correio Braziliense veiculou uma reportagem em quadrinhos sobre o tráfico e o consumo de crack em uma favela de Porto Alegre. Um ano depois, a Folha de S. Paulo enviou um jornalista para cobrir o festival de quadrinhos de Angoulême, na França, e o relato foi feito em quadrinhos. Também em 2010, a revista Caros Amigos publicou uma reportagem em quadrinhos sobre a Bolívia. A maioria das reportagens feitas até hoje é sobre situações políticas ou conflitos bélicos. São poucas as exceções, como a já citada cobertura do festival de Angoulême. Em 2010, porém, o gênero prestou serviço duas vezes à editoria de esportes. Em outubro, o portal Globo.com publicou uma reportagem em quadrinhos sobre a conquista do tricampeonato mundial de vôlei pela Seleção Brasileira masculina, na Itália. Poucos meses antes, a Continuum, revista de cultura e arte do Itaú Cultural, fez uma edição sobre futebol que continha, entre outras matérias, uma reportagem em quadrinhos sobre o Esporte Clube Juventude, de Caxias do Sul, RS. Apesar de essa quantidade de publicações indicar uma efervescência do JQ, esses ainda são casos isolados. Muitos jovens candidatos a HQ-repórter só conseguem publicar em veículos experimentais. É o caso da revista Fraude e do Projeto Vanguarda, ambos da Bahia. Em Natal, Rio Grande do Norte, a revista Catorze abre espaço em seu site (www.revistacatorze.com.br) para reportagens desse tipo (PAIM, 2011)

Além dos exemplos nacionais citados acima, há os quadrinhos voltados para livraria como “Loucas de amor em quadrinhos”, de Gilmar Rodrigues e Fido Nesti e “É tudo mais ou menos verdade” do cartunista Allan Sieber. Apesar de ser uma produção heterogênea é possível observar na maioria dos exemplos marcas da obra de Joe Sacco: a maior parte dos quadrinhos experimentais coloca o repórter em cena; há a tendência em utilizar traços precisos para o cenário e maior liberdade para a expressão facial das personagens; a posição do autor é construída através de legendas, muitas vezes de forma sarcástica; existe preocupação em realizar uma reportagem aprofundada e bem contextualizada, abandonando a estrutura de *lead* e os definidores primário; há predileção por conflitos, armados ou não, e personagens pouco glamorosas, muitas vezes anônimas.

O segundo recorte do grupo reúne obras como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, autobiografia em quatro volumes sobre a infância, adolescência e início da vida adulta da autora, abordando principalmente os períodos vividos no Irã; *Gen – Pés Descalços*,

do autor Keiji Nakazawa, relato autobiográfico²⁷ que narra a história de parte da sua família que sobreviveu à bomba atômica de Hiroshima; *Pyongyang*, relato de viagem do canadense Guy Deslile à Coreia do Norte, onde trabalhou como supervisor de animação. Não é consenso que estes trabalhos sejam *JHQs*, mas há um grupo de estudiosos e de jornalistas que utilizam o termo recorrentemente para abarcar essa produção. Em termos de discurso jornalístico é a produção que mais difere do restante, por não explicitarem procedimentos jornalísticos ou a preocupação em informar e criar um contexto aprofundado decorrente de apuração e multiplicidade de fontes. Apesar disso, os trabalhos citados como exemplo são obras que conseguem criar uma representação do real bastante convincente por serem trabalhos autobiográficos que apresentam muitas informações detalhadas dos períodos em que a narrativa ocorre. Por se tratarem de autobiografias, o autor é retratado e sua subjetividade guia a história de maneira personalista.

Estes dois subgrupos antagônicos nos revelam melhor como funciona a percepção social de gênero e como o *jornalismo em quadrinhos* se configura como uma estratégia de comunicação que conecta público, autores, mercado, política, ideologia e cultura. Mais do que evidenciar a prática jornalística ou resultar numa verdade jornalística, o coletivo de obras do *jornalismo em quadrinhos* indica que estas obras são não ficcionais e exploram uma situação ou contexto geográfico com riquezas de detalhes e informações. Conforme já discutimos, a produção cada vez maior de quadrinhos adultos e/ou não ficcionais – podendo ser jornalísticos ou não – é um fenômeno recente, *emergente*, e que ainda é de difícil compreensão por parte do público e do mercado. Termos como *graphic novel*, quadrinhos adultos e *jornalismo em quadrinhos* têm sido empregados para descrever estas obras, à revelia de uma discussão dos seus significados. Contudo, para a maior parte das obras e autores ainda é importante o contexto jornalístico e o desenvolvimento de uma grande reportagem – afinal, aspectos textuais ainda são importantes para a coesão de um gênero, mesmo que observado enquanto operador de uma instância cultural. Nesse sentido, há pesquisadores que recentemente vem propondo diferenciações de nomenclatura pra esse vasto grupo de produções. Segundo Silva, é preciso distinguir entre

²⁷ Embora o autor assuma que “romanceia” algumas passagens e troque os nomes reais por fictícios.

Jornalismo em quadrinhos, de quadrinhos e com quadrinhos para que não ocorram equívocos. O primeiro termo evoca, essencialmente, a prática híbrida das linguagens jornalística e quadrinística. É obra baseada em processos de investigação jornalísticos, narrativas e técnicas dos quadrinhos para a apresentação de informações. Dessa forma, adaptações de reportagens que não foram especificamente pensadas para esse meio, como o uso de quadrinhos em infográficos, as charges, cartuns e tiras publicadas nos jornais não são JHQ (SILVA, 2012, p.5)

A conceituação acima abarca plenamente a obra de Sacco, os pioneiros como *Maus* e as obras que se vinculam ao JHQ e são praticadas segundo procedimentos jornalísticos para a criação de reportagens e grandes reportagens. Concordamos que estas produções são mais autênticas em relação ao termo e suas origens – em torno do trabalho de Sacco – e que abrem um caminho diferente e necessário para a discussão sobre a textualidade do *jornalismo em quadrinhos*.

Do ponto de vista do gênero enquanto um operador cultural, o *jornalismo em quadrinhos* tem aguçado a curiosidade do mercado editorial, devido à proposição de um produto inovador. O modelo narrativo foi lançado por Joe Sacco, mas há o surgimento de novos autores e projetos. Assim como ocorreu com outras formulações de produções para quadrinhos, como as HQs adulta e as *graphic novels*, o *jornalismo em quadrinhos* está situado no meio de uma discussão sobre a validade dos quadrinhos enquanto arte autônoma, que pode tratar de temas universais e voltados para diferentes públicos. Apesar de haver uma discussão e posições discordantes, é fato que existe um JHQ, entretanto, sua compreensão ainda é difusa e parece distante de um consenso e se confunde com o espaço ocupado pelos quadrinhos de não ficção.

O autor Joe Sacco, assim como Spiegelman e outros, lançaram as bases para uma criação híbrida de jornalismo e quadrinho de modos distintos, mas próximos em seu objetivo de contar uma história real que explicita os recursos jornalísticos e o processo de apuração. Em torno dos trabalhos destes autores é possível compreender porque nem todas as obras chamadas de *jornalismo em quadrinhos* apreendem o discurso jornalístico. Conclui-se, portanto, que pesquisadores, editores e leitores precisam maior e mais acurado repertório de dados e conceitos para compreender melhor os desdobramentos do JHQ, suas possibilidades, características e transformações.

Considerações Finais

No presente trabalho consideramos as formações e tensões discursivas geradas pelo *jornalismo em quadrinhos*, a partir da obra do autor que popularizou o termo. Para isto, empreendemos uma investigação que revelasse as condições de possibilidade de um produto que alia discurso jornalístico e a narrativa visual das histórias em quadrinhos. A base teórica de nossa discussão foram os trabalhos de Mittell e Itania Gomes, que defendem o conceito de gênero como uma instância cultural que opera não somente para identificar os textos midiáticos através de uma análise interna, mas pela observação de elementos contextuais como as práticas industriais, lógicas de produção e competências da recepção – além dos próprios textos, colocados em intertextualidade.

A trajetória de produção de Joe Sacco nos revela uma obra complexa e em constante transformação. Dos primeiros gibis experimentais com histórias curtas ao denso trabalho de investigação desenvolvido no calhamaço *Notas sobre Gaza*, percebemos que o autor adaptou sua narrativa visual para tornar suas histórias mais objetivas e acessíveis para um público amplo. Seu domínio da linguagem dos quadrinhos e do discurso jornalístico foram concatenados para dar um tratamento pouco visto a temas como o conflito entre Israel e Palestina e a Guerra da Bósnia. A qualidade atingida pelo seu trabalho é reconhecida através de prêmios como *American Book Award* e *The Ridenhour* e das críticas positivas de intelectuais como Christopher Hitchens e Edward Said.

Vimos, entretanto, que o sucesso alcançado por Sacco não é mérito somente de suas habilidades enquanto criador, mas de transformações ocorridas no mercado das histórias e quadrinhos e a percepção social acerca dessa mídia. Dentre essas transformações estão: o aumento do público leitor dos quadrinhos adultos, do formato *graphic novel* e das histórias de não ficção; o surgimento de um mercado alternativo/independente de quadrinhos com seus próprios autores e modos de publicar; exploração de temas realistas ligados ao cotidiano, sexo, política e outros assuntos até então explorados tangencialmente pelas HQs *mainstream*; publicação das primeiras reportagens quadrinhos, como *Maus* e o *O Fotógrafo*, precursoras do *jornalismo em quadrinhos*.

Quando da publicação de *Palestina*, em 1993, o mercado já possuía suporte para divulgar o livro do autor e um público leitor formado para consumi-lo, o que contribuiu para o sucesso de sua obra que extrapolou os leitores habituais de histórias em

quadrinhos. Como a HQ sempre estava associada a narrativas fantasiosas e de ficção científica, muitos jornalistas, pesquisadores e leitores não conseguiam definir o livro do autor por falta de referências a este tipo de produção. Assim, após entrevista de Sacco em que definiu seu trabalho como um *jornalismo em quadrinhos*, o termo foi adotado. Logo, novas obras do autor surgem, assim como novos autores reivindicando o termo para identificar a sua produção, além da consideração de obras prévias que já continham características similares aos livros de Sacco.

O *boom* do uso dos quadrinhos com objetivos informativos e como objeto de interesse leva o termo *jornalismo em quadrinhos* a diversas apropriações, passando a ser aplicado para uma grande variedade de textos não ficcionais, mesmo aqueles sem objetivos jornalísticos. Podemos concluir que a obra de Sacco fez despertar a sensibilidade de um público amplo para a possibilidade de realização de uma reportagem em quadrinhos e isso fez surgir novas obras na mesma linha de criação, mas também instigou editores de jornais e periódicos a utilizar as HQs como elementos acessórios dentro dos jornais de modo que pudessem dar um tratamento visual mais interessante para as notícias – substituindo infográficos, por exemplo. Os pesquisadores brasileiros de quadrinhos jornalísticos, recentemente, passaram a diferenciar este tipo de produção, chamado por eles de jornalismo com quadrinhos, do *jornalismo em quadrinhos* – enfatizando o aspecto híbrido entre jornalismo e quadrinhos. Essa discussão ainda está distante de chegar a um consenso, mas é preciso entender as operações textuais possíveis para que também não se perca qualquer vestígio de coerência interna das obras.

O JHQ, no mercado de quadrinhos, é um elemento *emergente*, pois são poucos os títulos lançados anualmente e o público ainda é reduzido se comparado aos quadrinhos de super heróis, ficção científica e infantis. O entendimento do *jornalismo em quadrinhos* deve avançar para além da problemática sobre a não ficcionalidade nas HQs e esse processo passará pela exclusão de certas obras e permanência de outras.

A obra de Sacco, certamente, seguirá como a pedra fundadora e referência primordial do modo de criar quadrinhos jornalísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE SACCO

SACCO, Joe. **Derrotista**. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. **Notas sobre Gaza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **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 E ARTIGOS

ARBEX, José. Prefácio de **Palestina – Nação Ocupada** IN: *Palestina – Nação Ocupada*. São Paulo: Editora Conrad, 2000.

BOOKER, M. Keith. **Encyclopedia Of Comic Books And Graphic Novels Volume 1**. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2010.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975

DUTRA, A. A. C. **Quadrinhos de não-ficção**. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2003. Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, CD-ROM. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/5097> Acessado em 22/02/2011

ESCOSTESGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais**. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151-170.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GARCIA-CANCLINI, Néstor. **O Consumo Serve Para Pensar**. In: *Consumidores e Cidadãos - conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 1997, 3ª. ed, pp. 51-70.

GOMES, Itania. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.18, n.1, p.111-130, janeiro/abril 2011

GOMES, I. B. **Jornalismo em Quadrinhos**: Mediações experimentais entre comunicação e artes. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro Oeste, 2008. Cuiabá. Anais... Cuiabá, CD-ROM. Disponível em: em: 15/04/2011

_____. **Jornalismo em Quadrinhos**: território de linguagens. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro Oeste, 2009. Brasília. Anais... Brasília, CD-ROM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0894-1.pdf> Acessado em: 10/04/2011

GOMES, Wilson. **Jornalismo, fatos e interesses**: Ensaios de teoria do jornalismo. Florianópolis: Editora Insular, 2009.

HALL, Stuart. **The work of representation**. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HATFIELD, Charles. **Alternative Comics: An emerging literatura**. Mississippi, University Press of Mississippi, 2005.

LIMA, Edvaldo Pereira. **New Journalism**: a reportagem como criação literária. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura** - 4ª Ed./Edvaldo Pereira Lima. – [Ed. rev. e ampl.]. – Barueri, SP: Manole, 2009.

MAGALHÃES, Henrique. Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. *Cultura midiática*, João Pessoa, V.II, n.1, jan-jun 2009. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/11688/6714>

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Pistas para entre-ver meios e mediações**. Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. Prefácio à 5ª edição castelhana incluída na reimpressão.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

MCGRATH, Charles. Not funnies. *New York Times*, 11 de julho de 2004. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/07/11/magazine/not-funnies.html>

MITTELL, Jason. **Genre and Television: from cop shows to cartoons in American culture**. Routledge, 2004

OLIVEIRA, A. P. S.; PASSOS, M. Y. Joe Sacco: **Jornalismo Literário em quadrinhos**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. Brasília. Anais... Brasília, CD-ROM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1126-2.pdf> Acessado em 20/03/2011

PAIM, Augusto. **Os filhos de Joe Sacco**. In: Revista da Cultura. Março de 2011. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc44/index2.asp?page=materia1>

RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

SAID, Edward. **Homenagem a Joe Sacco**. In: SACCO, Joe. Palestina: na Faixa de Gaza. P. 7-13. São Paulo: Conrad, 2003.

SILVA, Pollyanna Honorata. Os gêneros jornalísticos e a notícia. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SILVA, Vinícius Pedreira Barbosa da. As histórias em Quadrinhos como Gênero Jornalístico Híbrido: o Jornalismo em Quadrinhos. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1834-1.pdf>

SOUZA JÚNIOR, Juscelino Neco. **Imagem Narrativa e Discurso da Reportagem em Quadrinhos de Joe Sacco**. 2011. 159 fls. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VIANA, Nildo. **Super-Heróis e Axiologia**. Revista Espaço Acadêmico, 2006. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/022/22cviana.htm>

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

WOO, Benjamin. **Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco's Palestine**. In: GOGGIN, Joyce; HASSLER-FOREST, Dan (Orgs.). **The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form**. North Carolina. Editora McFarland, 2010. Pgs. 166-177.