



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MAURÍCIO XAVIER SILVA

A CONSTRUÇÃO DE OBJETIVIDADES E SUBJETIVIDADES NO JORNALISMO
EM QUADRINHOS DE JOE SACCO

FORTALEZA

2022

MAURÍCIO XAVIER SILVA

A CONSTRUÇÃO DE OBJETIVIDADES E SUBJETIVIDADES
NO JORNALISMO EM QUADRINHOS DE JOE SACCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- SS81c Silva, Mauricio Xavier.
A construção de objetividades e subjetividades no jornalismo em quadrinhos de Joe Sacco / Mauricio Xavier Silva. – 2022.
171 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas.
1. Jornalismo em quadrinhos. 2. Objetividade. 3. Subjetividade. 4. Joe Sacco. 5. Quadrinhos. I. Título.
CDD 302.23
-

MAURÍCIO XAVIER SILVA

A CONSTRUÇÃO DE OBJETIVIDADES E SUBJETIVIDADES
NO JORNALISMO EM QUADRINHOS DE JOE SACCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do curso de Comunicação Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha namorada, Ingrid Martins Aguiar Magalhães Pedrosa, a minha maior parceira nessa vida faz quase oito anos e praticamente co-autora dessa dissertação, a primeira pessoa que eu vou atrás para pedir uma ajuda, trocar uma ideia, revisar alguma coisa, ou simplesmente descansar dos estudos por algum tempo. Esse trabalho não teria saído do chão sem ela.

Agradeço também a minha irmã, Mariana, e meus pais, Ana Maria e Mauricio, por serem pessoas sensacionais durante todos os anos que os conheci, e por me propiciarem a convivência mais feliz e tranquila possível durante esses últimos dois anos tão estressantes por tantos motivos.

Agradeço aos meus amigos, Amanda, Eduardo, Afonso, Hélio, Thaís, Agnaldo, Andressa, Larissa, por terem sido pontos de luz no meu calendário nas (raras, insuficientes) vezes que a pandemia tornou possível um encontro.

Agradeço aos meus colegas de mestrado, tanto do meu semestre quanto do grupo de estudos de quadrinhos, por serem camaradas nesse processo de estudo, pessoas com quem foi sempre prazeroso dividir os aprendizados e as dificuldades do processo.

E agradeço ao meu orientador, Ricardo Jorge, bem como aos meus professores do mestrado, da graduação e de todos os níveis do ensino anterior, aos membros de minhas bancas de graduação, qualificação e defesa, por me ajudarem, cada um a sua forma, a chegar até esse ponto. Não teria sido possível sem eles.

RESUMO

Essa dissertação tem o objetivo de discutir questões de objetividade e subjetividade no jornalismo em quadrinhos por meio da análise de duas obras do jornalista-quadrinista Joe Sacco: *Palestina* e *Reportagens*. Com uma das obras sendo livros-reportagens de publicação independente, e a outra uma coletânea de matérias feitas em veículos jornalísticos tradicionais, o trabalho teoriza que é possível ver no trabalho de Sacco diferentes maneiras que os quadrinhos se relacionam com o jornalismo, em instâncias se aproximando de estruturas tradicionais, em outras instâncias propondo alternativas a elas. O trabalho fará uma revisão histórica do conceito da “objetividade jornalística”, central para entender grande época do jornalismo tradicional, e ponto onde a distinção entre os trabalhos de Sacco é mais perceptível. Também haverá uma revisão histórica da relação entre jornalismo e imagem: que mídias de imagem foram priorizadas pelo jornalismo em que momentos históricos, por que motivos, e como os quadrinhos se inserem nesse histórico. Por fim, a dissertação irá analisar as duas obras de Sacco, usando uma adaptação da metodologia Análise de Atos de Objetivação e Subjetivação (criada por Mayara de Araújo em sua dissertação de 2018) para a linguagem dos quadrinhos, considerando como esses atos podem se configurar no jornalismo quadrinístico. A pesquisa permite concluir que Joe Sacco se utiliza amplamente dos dois tipos de atos, dando primazia a um ou a outro de acordo com exigências do formato em que trabalha, praticidades do processo produtivo, e preferências estilísticas sobre a obra.

Palavras-chave: jornalismo em quadrinhos; objetividade; subjetividade; Joe Sacco; quadrinhos.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze matters of objectivity and subjectivity in comics journalism through analysis of two works by comics journalist Joe Sacco: *Palestine* and *Journalism*. With one of the works being a nonfiction book published by an independent comics publisher, and the other a collection of pieces done for different journalism companies, the dissertation proposes that it is possible to see in Sacco's work different ways comics can create journalism, at times moving close to traditional structures, at other times proposing alternatives to them. This work will do a historical revision of the concept of "journalistic objectivity", central for the understanding of decades of traditional journalism, and one of the matters of most notable distinction between Sacco's works. There will also be a historical revision of the relationship between journalism and image: which image media have been prioritized in which historical moments, for which moments, and how have comics fared in that context. In the end, the dissertation will analyze both Sacco works, using an adaptation for the comics medium of the methodology Analysis of Objectification and Subjectification Acts, created by Mayara de Araújo in her 2018 dissertation. The research concludes that Joe Sacco amply uses both types of acts, preferring one or the other in accordance to the demands of the format he's working on, practical matters of the production process, and stylistical preferences.

Keywords: comics journalism; objectivity; subjectivity; Joe Sacco; comics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Imagem do site do jornal cearense O POVO que convida participação do público pelo Whatsapp	14
Figura 2 — Canal de notícias gratuito no Youtube com quase 600 mil inscritos	14
Figura 3 — Página 55 de <i>Palestina</i> , de Joe Sacco	16
Figura 4 — Página 18 de <i>Pyongyang: Uma viagem à Coréia do Norte</i> , de Guy Delisle ..	18
Figura 5 — Primeira página de “Hebron, de dentro da cidade”, uma das matérias em <i>Reportagens</i> , de Joe Sacco, em edição brasileira de 2016	20
Figura 6 — Placa 8 de <i>A Rake’s Progress</i> (1735), série de gravuras de William Hogarth	24
Figura 7 — <i>O enforcamento</i> (no original, <i>La pendaison</i>), placa 11 de <i>Les Misères et les Malheurs de la Guerre</i> , série de gravuras de Jacques Callot	24
Figura 8 — <i>Não há quem os socorra</i> (no original, <i>No hay quien los socorra</i>), placa 60 de <i>Los desastres de la guerra</i> , série de gravuras de Francisco Goya	25
Figura 9 — <i>Mãe Migrante</i> , fotografia de Dorothea Lange, 1936	28
Figura 10 — <i>Desemprego</i> , pintura de Ben Shahn, 1938	29
Figura 11 — <i>The Yellow Kid Takes a Hand at Golf</i> , de Richard F. Outcault, 1897	30
Figura 12 — Charge da cartunista Laerte Coutinho (2020)	31
Figura 13 — Trecho de <i>Maus</i> , de Art Spiegelman	31
Figura 14 — Anúncio do século XIX para “Hamlin’s Wizard Oil”, uma “cura mágica” ...	47
Figura 15 — <i>The Dead at Antietam</i> (1862), foto de Alexander Gardner	49
Figura 16 — Foto de três oficiais britânicos na Crimeia, tirada por Roger Fenton em 1855	49
Figura 17 — <i>Vale da Sombra da Morte</i> (1855), de Roger Fenton	51
Figura 18 — <i>Casa de um Atirador Rebelde, Gettysburg</i> (1863), foto de Alexander Gardner	51
Figura 19 — Foto de Robert Capa tirada no desembarque americano na Normandia	64
Figura 20 — <i>Levantando a bandeira em Iwo Jima</i> (1945), de Joe Rosenthal	65
Figura 21 — <i>V-J Day in Times Square</i> (1945), de Alfred Eisenstaedt	65
Figura 22 — Página 1 de <i>Palestina</i>	99
Figura 23 — Página 2 de <i>Palestina</i>	100
Figura 24 — Página 4 de <i>Palestina</i>	102
Figura 25 — Página 7 de <i>Palestina</i>	103
Figura 26 — Página 8 de <i>Palestina</i>	105
Figura 27 — Página 9 de <i>Palestina</i>	106

Figura 28 — Página 12 de <i>Palestina</i>	108
Figura 29 — Página 13 de <i>Palestina</i>	109
Figura 30 — Página 14 de <i>Palestina</i>	110
Figura 31 — Página 15 de <i>Palestina</i>	111
Figura 32 — Página 16 de <i>Palestina</i>	113
Figura 33 — Página 18 de <i>Palestina</i>	114
Figura 34 — Página 19 de <i>Palestina</i>	115
Figura 35 — Página 24 de <i>Palestina</i>	117
Figura 36 — Página 81 de <i>Palestina</i>	118
Figura 37 — Página 83 de <i>Palestina</i>	121
Figura 38 — Página 94 de <i>Palestina</i>	122
Figura 39 — Página 95 de <i>Palestina</i>	123
Figura 40 — Página 96 de <i>Palestina</i>	124
Figura 41 — Página 97 de <i>Palestina</i>	125
Figura 42 — Página 100 de <i>Palestina</i>	127
Figura 43 — Página 101 de <i>Palestina</i>	128
Figura 44 — Página 103 de <i>Palestina</i>	130
Figura 45 — Página 109 de <i>Palestina</i>	133
Figura 46 — Página 113 de <i>Palestina</i>	134
Figura 47 — Página 217 de <i>Palestina</i>	135
Figura 48 — Páginas 218 e 219 de <i>Palestina</i>	136
Figura 49 — Página 242 de <i>Palestina</i>	137
Figura 50 — Página 240 de <i>Palestina</i>	139
Figura 51 — Página 246 de <i>Palestina</i>	140
Figura 52 — Página 246 de <i>Palestina</i>	142
Figura 53 — Primeira página de <i>Julgamentos de Guerra</i>	145
Figura 54 — Quinta página de <i>Julgamentos de Guerra</i>	146
Figura 55 — Segunda página de <i>Julgamentos de Guerra</i>	148
Figura 56 — Última página de <i>Julgamentos de Guerra</i>	150
Figura 57 — Trecho da segunda página de <i>Hébron: por dentro da cidade</i>	153
Figura 58 — Trecho da terceira página de <i>Hébron: por dentro da cidade</i>	153
Figura 59 — Primeira página de <i>Desce! Sobe!</i>	155
Figura 60 — Trecho da sexta página de <i>Desce! Sobe!</i>	156

Figura 61 — Trecho da décima quarta página de <i>Desce! Sobe!</i>	156
Figura 62 — Última página de <i>Desce! Sobe!</i>	158

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	— Teses e dissertações brasileiras sobre jornalismo em quadrinhos	36
Tabela 2	— Trabalhos das Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos sobre jornalismo em quadrinhos	38
Tabela 3	— Trabalhos publicados no Intercom sobre jornalismo em quadrinhos	39
Tabela 4	— Atos/indicadores de objetivação nos textos e nas rotinas produtivas	85
Tabela 5	— Atos/indicadores de subjetivação nos textos e nas rotinas produtivas	85
Tabela 6	— Atos e indicadores de objetivações em <i>Palestina</i>	162
Tabela 7	— Atos e indicadores de subjetivações em <i>Palestina</i>	163
Tabela 8	— Atos e indicadores de objetivações em <i>Reportagens</i>	165
Tabela 9	— Atos e indicadores de subjetivações em <i>Reportagens</i>	165

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	RELAÇÃO ENTRE IMAGEM, JORNALISMO E QUADRINHOS	23
2.1	Histórico	23
2.2	Pesquisa nacional sobre jornalismo em quadrinhos	34
3	A OBJETIVIDADE JORNALÍSTICA	45
3.1	A <i>penny press</i> e o empirismo	45
3.2	Walter Lippmann e a objetividade jornalística	53
3.3	Contestações ao paradigma da objetividade	66
3.4	Objetividade e subjetividade jornalística na contemporaneidade, e Joe Sacco	78
4	METODOLOGIA	84
4.1	Indicadores de objetivação	86
4.2	Indicadores de subjetivação	90
4.3	Alterações à metodologia Anatos	96
5	ANÁLISE	98
5.1	Palestina	98
5.1.1	<i>Capítulo 1</i>	98
5.1.2	<i>Capítulo 4</i>	118
5.1.3	<i>Capítulo 8</i>	135
5.2	Reportagens	143
5.2.1	<i>Julgamentos de guerra</i>	143
5.2.2	<i>Hébron: por dentro da cidade</i>	151
5.2.3	<i>Desce! Sobe!</i>	154
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	169

Capítulo 1 — Introdução

Como prática, profissão e indústria, o jornalismo está passando por um momento peculiar em sua existência. A expansão da internet e das redes sociais possibilita uma disseminação instantânea de informação que contorna a mediação do jornalismo: pessoas podem tomar conhecimento de eventos relevantes não por meio de um comunicado urgente publicado por um veículo jornalístico, mas por meio de um indivíduo comum que estava presente no local do acontecimento. Tal dinâmica torna menos exclusivo um dos tradicionais papéis do jornalismo: o de informar a população dos recentes acontecimentos.

Bruns (2005), ao propor o *gatewatching*, o “observar os portões de saída da maior variedade possível de publicações tradicionais e não-tradicionais, com a visão de usar essa informação como fontes em reportagens”, descreve uma internet que tem o jornalismo como estrela-guia. Tal função do jornalismo se torna ameaçada com a crescente relevância das redes sociais. De fato, sites como o Facebook, em sua tentativa de se tornarem “o portão a ser assistido”, tornam o conteúdo jornalístico subordinado à lógica da rede: Ito (2017) aponta que

ao publicar via Instant Articles [um sistema de compartilhamento de conteúdo no Facebook lançado pela rede social em 2015], o usuário permanece na rede social quando clica e lê o conteúdo na íntegra, deixando de migrar para o site oficial do veículo que o produziu. Em outras palavras: veículos jornalísticos perdem em número de page views, uma das métricas mais valorizadas para se vender publicidade on-line, simplesmente porque os usuários não navegam mais até o site para obter informação. (ITO, 2017, p. 5)

O jornalismo tradicional atualmente busca se manter central, se manter como “o portão a ser assistido”, ao incorporar as redes sociais em sua estrutura: são vários os programas que convidam a participação dos consumidores por meio da leitura de perguntas recebidas pelo Twitter, reproduzem áudios enviados pelo Whatsapp, entre outras possibilidades (figura 1). Mas é perceptível a mudança de paradigma: embora sempre houvesse espaço em veículos de comunicação para cartas do leitor e outros artifícios do tipo, a velocidade e a capilaridade da internet tornam esse um fenômeno muito mais intenso. Quando não é mais o jornalista que comunica ao ouvinte, mas o ouvinte que comunica ao jornalista (e aos outros ouvintes) que, por exemplo, existe um congestionamento em determinada via da cidade, os papéis de jornalista e ouvinte estão em mudança.

Não é apenas dessa forma que a internet traz complicações para a indústria do jornalismo. Segundo Bell e Owen. (2017), as três principais fontes de renda do jornalismo através do século XX foram todas erodidas pela internet. “Classificados e publicidade gráfica foram alterados pelo Craigslist¹ e Google, respectivamente, e as assinaturas se mostraram difíceis de gerar para produtos digitais”, que precisavam competir por espaço com formas de conteúdo acessíveis gratuitamente: redes sociais, blogs, plataformas de vídeo como o YouTube (figura 2), mesmo a pirataria. Jornais e revistas de alta circulação consolidaram sua presença na internet disponibilizando gratuitamente versões online do conteúdo presente em forma paga no impresso. Tipicamente, os anúncios, menos rentáveis que seus equivalentes no jornalismo impresso, ainda assim eram a única forma que esses websites geravam renda.



Figura 1: imagem do site do jornal cearense O POVO que convida participação do público pelo Whatsapp

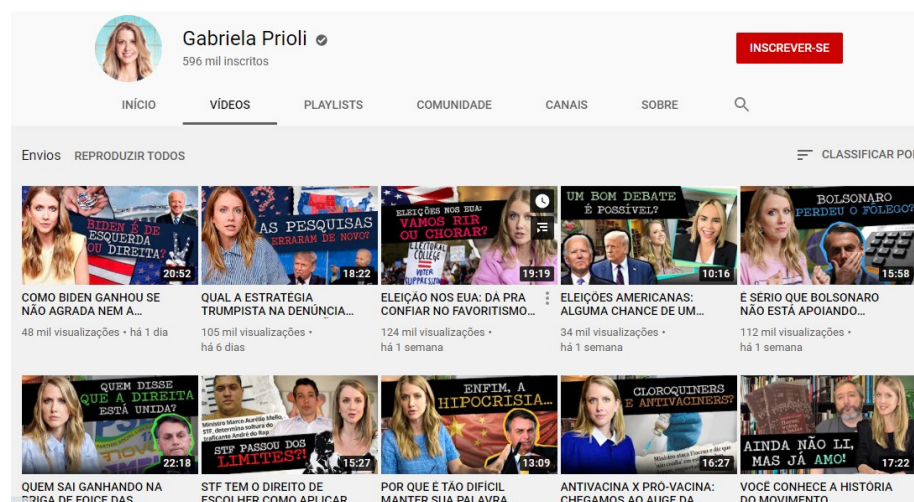


Figura 2: Canal de notícias gratuito no Youtube com quase 600 mil inscritos (imagem tirada em 11/12/2020)

¹ Website americano em que usuários podem anunciar diversos produtos e serviços, essencialmente uma seção de classificados online. Particularmente popular nos Estados Unidos.

Ito (2017), analisando essa situação, identifica a tendência do “paywall poroso” sendo adotada como alternativa por vários veículos tradicionais. Nesse sistema, “o usuário tem acesso livre ao material no site de cada veículo até certo ponto. Quando atinge um determinado número de matérias lidas, é bloqueado e convidado a assinar a versão digital do jornal”. Essa transição de modelos de monetização mostra a incerteza sentida pelos veículos com as dinâmicas produzidas pela internet.

Também é notável, na contemporaneidade, a crescente desconfiança que diversos setores da população sentem sobre o jornalismo tradicional. Belda e Pimenta (2018), ao descreverem motivos por trás dessa desconfiança como se manifesta no Brasil, destacam, entre outros elementos, “a polarização política da sociedade brasileira”. Desde os princípios do estudo do jornalismo, com a tese de Tobias Peucer defendida em 1690, considerada por Jorge Pedro Sousa (2004, p. 10) o primeiro manual de jornalismo, se tornou costumeiro considerar seriamente a possibilidade que, “preso por um afã partidário, [o jornalista] misture ali temerariamente alguma coisa de falso ou escreva coisas insuficientemente exploradas sobre temas de grande importância” (PEUCER, 2004, p 19). A política poderia ser assunto do jornalismo, mas nunca motivação.

Mas é impossível analisar seriamente o cenário comunicacional contemporâneo sem notar a grande expansão que a internet propiciou a canais de comunicação abertamente partidários, ou pelo menos abertamente políticos. Cada vez mais pessoas duvidam da suposta credibilidade e imparcialidade que o jornalismo tradicional oferece, e escolhem se informar por meio de blogs, canais do Youtube e correntes de Whatsapp. Grande parte do conteúdo que está ganhando espaço nessa mudança de paradigma merece diversas críticas, e argumentos sérios podem ser feitos defendendo que estamos mais suscetíveis a “alguma coisa de falso” nesse novo paradigma do que antes. Mas isso não muda o fato que o jornalismo está perdendo espaço para tais iniciativas.

As dificuldades enfrentadas pelo setor jornalístico na contemporaneidade são grandes e múltiplas, e não é o objetivo deste trabalho se alongar muito mais sobre tal assunto. Porém, tal preâmbulo é importante porque explica o contexto do surgimento, e da existência, do jornalismo em quadrinhos. O livro-reportagem *Palestina* (figura 3), do quadrinista Joe Sacco, frequentemente considerado como um de seus marcos iniciais, foi publicado originalmente entre 1993 e 1995, menos de 30 anos atrás. O sucesso de *Palestina* abre espaço para outras obras e outros criadores, e atualmente o jornalismo em quadrinhos é uma maneira reconhecida de se fazer jornalismo, aparecendo em publicações especializadas e veículos tradicionais.



Figura 3: página 55 de *Palestina*, de Joe Sacco

O jornalismo em quadrinhos, prática relativamente recente que é, existe em parte como uma nova possibilidade de jornalismo a ser explorada neste período de extrema mudança e incerteza sobre a profissão, e em parte como um espaço onde tal mudança e incerteza são bem exemplificadas. De forma relativamente análoga ao fenômeno de canais do YouTube informativos mas não-jornalísticos, existem diversos trabalhos de não-ficção em quadrinhos onde pessoas que não são jornalistas fazem trabalhos com certo teor informativo. Autores como Muanis (2019) trabalham com o conceito de quadrinho documental como uma categoria ampla, que contém a categoria dos quadrinhos jornalísticos, mas também cobre outros trabalhos não-jornalísticos que são “relatos baseados em experiências vividas”.

Um exemplo de um desses relatos seria *Pyongyang: Uma Viagem à Coreia do Norte* (figura 4), de Guy Delisle, onde o autor trabalha como animador na capital da Coreia do Norte por alguns meses e registra no livro suas impressões. *Pyongyang* não é um trabalho de jornalismo em quadrinhos: seu autor não tem formação jornalística, e praticamente não utiliza de técnicas ou estruturas tipicamente jornalísticas, agindo mais como um turista curioso. Porém, um quadrinho documental ainda pode propiciar a uma parcela do público leitor algo do que uma grande reportagem sobre o mesmo assunto propiciaria: no caso, informações e percepções sobre a vida em Pyongyang. Para alguns leitores do quadrinho, Delisle faz um trabalho anteriormente reservado ao jornalista, cujo espaço próprio e bem demarcado se torna cada vez mais diminuto.

De forma relacionada, essa redução do espaço do jornalismo tradicional, potencialmente resultante de uma desconfiança do público, também é parte importante do fenômeno do jornalismo em quadrinhos, que é (e pode se apresentar como) uma nova maneira de se fazer jornalismo. Porém, isso também gera certa reação negativa dos campos tradicionais. Em certas instâncias, a prática foi vista como uma vulgarização do jornalismo, como se a mídia dos quadrinhos, por ser frequentemente utilizada para histórias infantis, e por causa da intensa individualidade presente em cada desenho, não conseguisse comportar a seriedade e a objetividade necessária para o trabalho jornalístico. Uma reportagem de 2011 do *The New York Times* reconta a situação onde Art Spiegelman, autor de *Maus* (não uma obra de jornalismo em quadrinhos, mas uma obra muito influente para o campo, premiado quadrinho de não-ficção onde o autor conta as memórias de seu pai, Vladek, sobrevivente do Holocausto), em ocasião

da publicação de sua obra na Alemanha, foi questionado por um repórter: “Você não acha que uma história em quadrinhos sobre o Holocausto é de mau gosto?”²

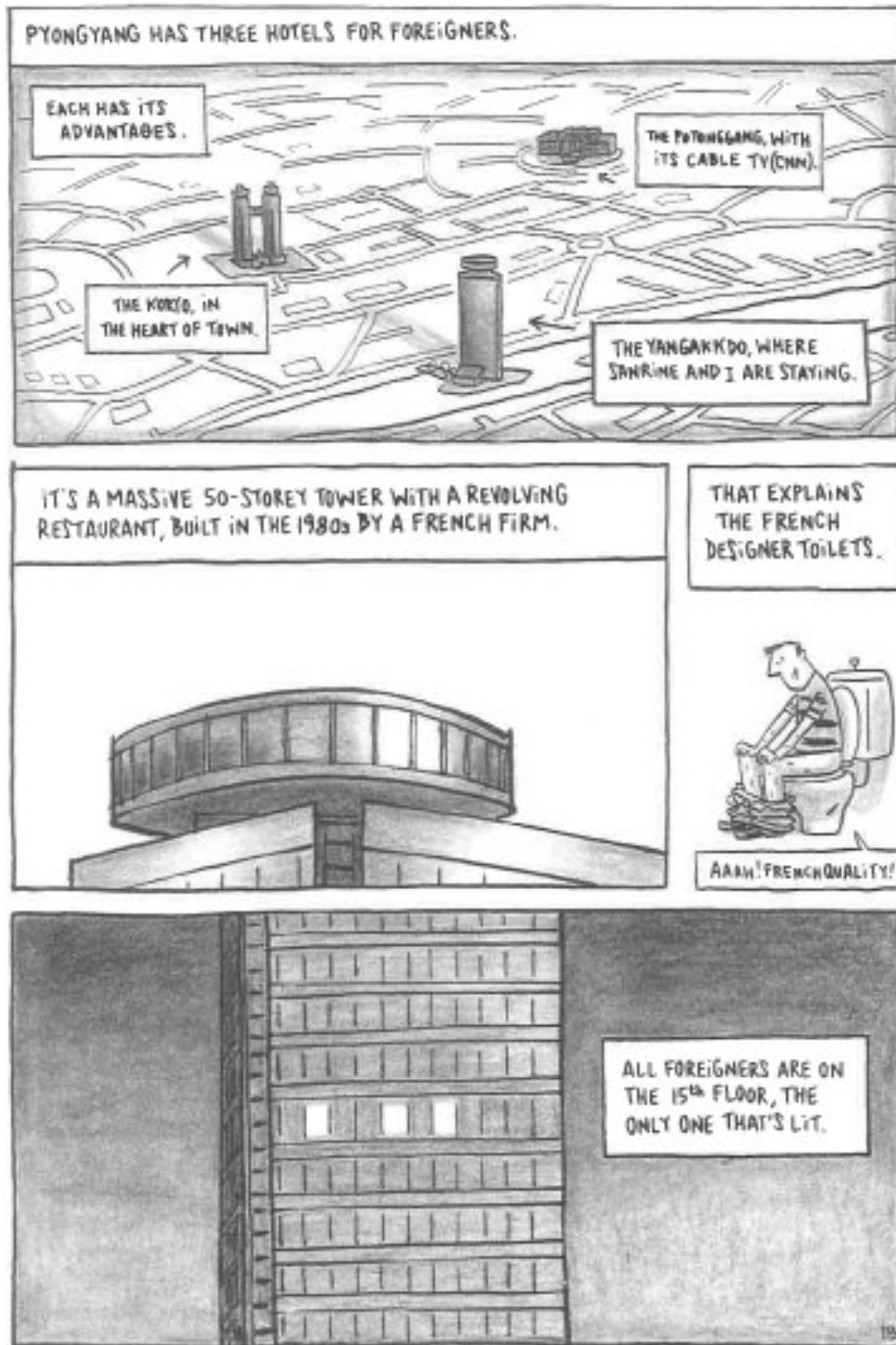


Figura 4: página 18 de *Pyongyang: Uma Viagem à Coréia do Norte*, de Guy Delisle

² A resposta de Spiegelman, a fim de curiosidade, foi “não. Eu acho que o Holocausto foi de mau gosto.”

Em 2020, a aceitação das obras de não-ficção em quadrinhos é maior, e posições extremas como essa raramente são defendidas, mas ainda existem trabalhos no jornalismo em quadrinhos que têm relações bem diferentes sobre o jornalismo tradicional e suas exigências. Algumas, em parte obras publicadas em veículos de circulação tradicional, como a revista *Time* ou o jornal *Folha de São Paulo*, fazem parte de uma lógica de produção tradicional, e são estruturalmente similares às matérias que tais veículos costumam imprimir. Outros, normalmente obras publicadas por editoras independentes e veículos jornalísticos menores, se distanciam do jornalismo tradicional em texto, composição visual e estrutura.

O interesse principal desta dissertação é em explorar essas diferenças, e possíveis explicações para elas, por meio da análise de duas obras de jornalismo em quadrinhos: *Palestina*, e *Reportagens* (figura 5), ambas de autoria de Joe Sacco, o mais reconhecido autor de jornalismo em quadrinhos. A hipótese com que trabalho é a seguinte: obras distintas do mesmo autor podem refletir possibilidades substancialmente distintas de relações entre os quadrinhos e o jornalismo. *Reportagens*, uma compilação dos trabalhos realizados por Joe Sacco na mídia tradicional (matérias mais curtas, publicadas originalmente em veículos de circulação em massa), poderá potencialmente ser vista como uma adaptação de preceitos tradicionais de reportagens para a mais jovem linguagem dos quadrinhos. *Palestina*, por sua vez, um livro-reportagem publicado por uma editora dedicada a quadrinhos, poderá ser exemplo de como um quadrinista influenciado por outras tradições (como a contracultura americana dos anos 1960) pode propor um modelo de jornalismo que se distancia das demandas típicas da grande mídia.

Trabalhos propondo perguntas similares já foram realizados no Brasil: embora nenhum trabalho sobre jornalismo em quadrinhos tenha sido publicado em encontros da Compós, congressos como o Intercom e as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos estão repletos de trabalhos sobre o campo, e uma busca no banco de teses da Capes encontra treze dissertações ou teses publicadas entre 2003 e 2018 que se focam no jornalismo em quadrinhos. Porém, acredito que esta dissertação ainda possui uma perspectiva valiosa, ao analisar o objeto com a questão da objetividade jornalística em mente, ângulo que não é central a nenhuma outra dissertação do meio.

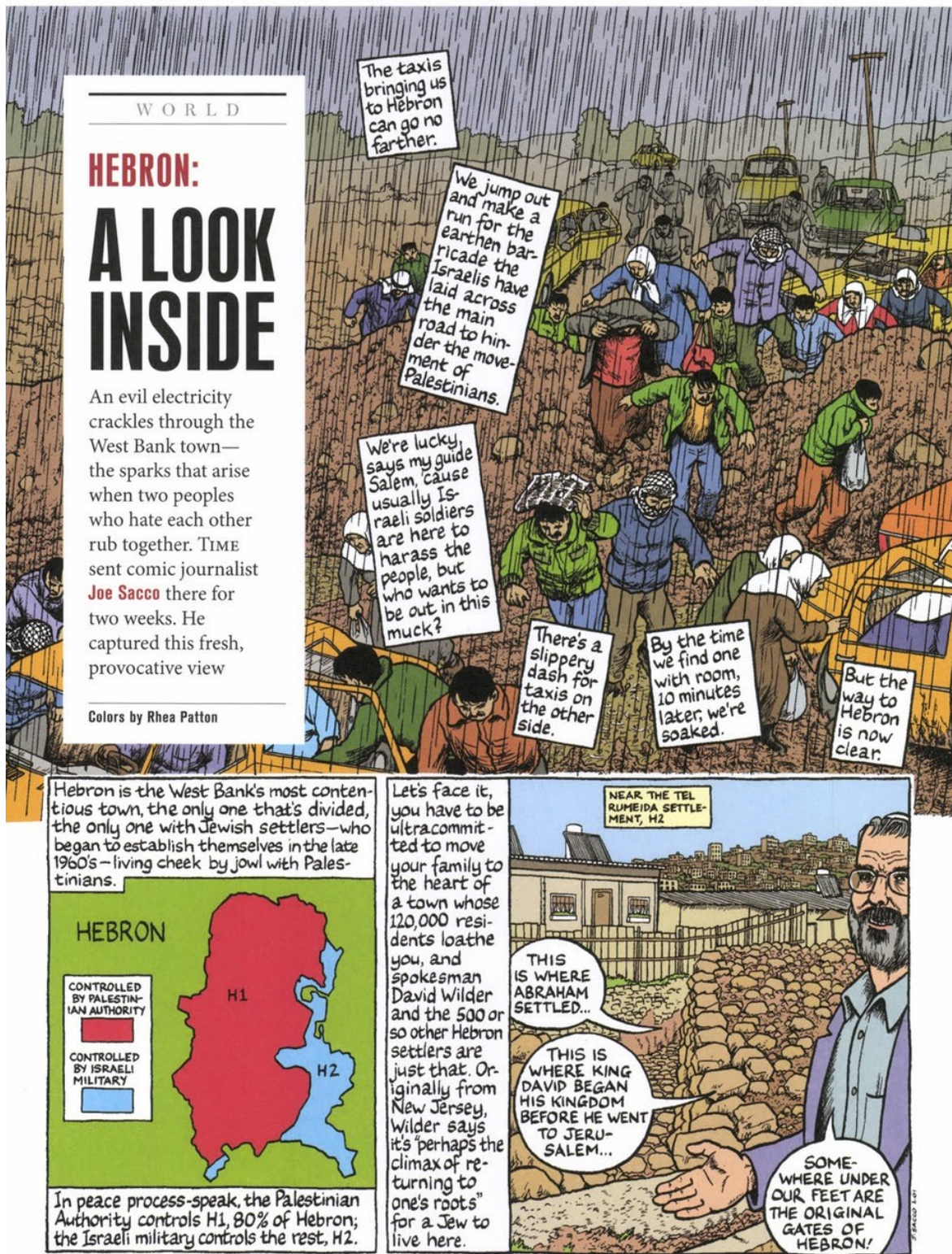


Figura 5: primeira página de “Hebron, de dentro da cidade”, uma das matérias em *Reportagens*, de Joe Sacco, em edição brasileira de 2016

No segundo capítulo da dissertação, farei uma breve introdução das relações entre a imagem, o jornalismo e os quadrinhos, antes de apresentar uma visão geral da pesquisa brasileira sobre jornalismo em quadrinhos. Os campos de jornalismo e quadrinhos se desenvolvem em íntima proximidade através da história humana, com versões embrionárias das duas práticas sendo encontradas em diversas épocas e culturas até a relativa consolidação das formas no século XIX. Apesar disso, o jornalismo em quadrinhos como o entendemos atualmente só começa a aparecer nas últimas décadas do século XX. O capítulo cobre toda essa trajetória histórica, antes de se debruçar sobre a questão da pesquisa brasileira sobre jornalismo em quadrinhos. Fazendo pesquisas nos mais relevantes bancos de dados do campo, traço as características da pesquisa nacional: quais os centros de produção, quais os temas e as obras mais recorrentes na análise, como a pesquisa se modificou com o passar do tempo. Essa supervisão é importante para contextualizar apropriadamente a relação desta dissertação com pesquisas já feitas.

No terceiro capítulo, será traçado um histórico dos conceitos de objetividade e subjetividade no jornalismo, e como eles se desenvolveram na cultura midiática estadunidense. O histórico começa com os princípios do jornalismo de grande circulação do século XIX (conforme relatados por Michael Schudson e Jorge Pedro Sousa), marcado por uma inovadora missão de evitar posicionamentos políticos, e passa pelo início do século XX, quando uma onda de contestação à possibilidade de um conhecimento imparcial resulta em uma tentativa de se clarificar e sistematizar a objetividade jornalística (sendo uma referência nesse momento os escritos de Walter Lippmann na década de 1920). Depois dessa sistematização, o histórico passa pelas críticas levantadas nos anos 1960 e 1970 por Gaye Tuchman, Everett Hughes, entre outros, às grandes falhas desse jornalismo supostamente objetivo, até o contexto de uma parcial aceitação da subjetividade no jornalismo na década de 1990, quando o jornalismo em quadrinhos começa sua expansão. Nesse momento, abordaremos porque, de acordo com o próprio Joe Sacco, é pertinente e até necessário falar de objetividade jornalística quando se trata de jornalismo em quadrinhos, e porque os termos “objetividade” e “subjetividade” ainda são relevantes para se entender a prática jornalística na contemporaneidade.

No quarto capítulo, será introduzida a metodologia do trabalho: uma adaptação da Análise de Atos de Subjetivação e Objetivação — proposta por Mayara de Araújo (2019) para análise das reportagens de jornalismo impresso *Viúvas do Veneno* — para a linguagem dos quadrinhos, levando em consideração especificidades da mídia (requadros, *grid*, estilos de desenho, entre outros). A metodologia nos permitirá tratar os conceitos de objetividade e

subjetividade não como monólitos, que indicam se um trabalho “é” ou “não é” parte dessas categorias, mas sim como estados mais fluidos, que o jornalista-quadrinista pode trazer para a superfície de seu trabalho em determinados momentos, dependendo de que construções textuais e imagéticas ele produz.

Por fim, no quinto capítulo, serão analisados os objetos de estudo à luz da metodologia: *Reportagens*, a coletânea de trabalhos publicados em veículos tradicionais, onde existe uma proeminência de atos de objetivação que mantém o trabalho ligado a uma maneira consolidada de se fazer jornalismo, e *Palestina*, um livro-reportagem publicado por uma editora independente, onde existe uma proeminência de atos de subjetivação intensamente estilizados com influência de quadrinhos americanos *underground*. As obras serão analisadas com base em sua versão traduzida para o português e publicada no Brasil, para manter consistência linguística com o resto do trabalho. Imagens dessas versões serão utilizadas sempre que possível: em instâncias onde não foi possível encontrar imagens digitais em português, as imagens da versão original serão usadas como substitutas, mas a análise ainda se debruça sobre o texto em português.

Capítulo 2 — Relação entre imagem, jornalismo e quadrinhos

2.1 Histórico

Se o jornalismo em quadrinhos contemporâneo tem seu princípio nos anos 90, a prática mais abrangente do jornalismo visual tem um histórico muito mais antigo. Vale a pena mencionar a criação, em 113 D.C., da Coluna de Trajano, que retrata em imagens sequenciais uma série de vitórias militares romanas, sendo assim um dos mais antigos exemplos da não-ficção de guerra em quadrinhos (bem como da não-ficção em quadrinhos, e mesmo das histórias em quadrinhos em si).

Porém, apesar de seu marcante lugar na história, a Coluna não é de grande pertinência para o jornalismo em quadrinhos conforme é feito hoje: a enorme separação temporal, a total mudança de materiais de trabalho, entre outros fatores, fazem com que poucas semelhanças se apresentem. Mais próxima dos quadrinhos atuais estavam as “séries”: grupos de gravuras conscientemente agrupados por seus criadores, com a possibilidade de uma sequencialidade intencional. Scott McCloud (1993) menciona que “a sofisticação da história com imagens atingiu seu apogeu nas mãos de William Hogarth”, pintor britânico autor das séries ficcionais *A Harlot's Progress* e *A Rake's Progress* (figura 6), publicadas na década de 1730.

Em séries de gravuras que antecedem o *jornalismo* em quadrinhos, e não apenas os quadrinhos, são notáveis *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633, figura 7), de Jacques Callot, e *Los Desastres de la Guerra* (1810-20, figura 8), de Francisco Goya. As obras, que retratam respectivamente a Guerra dos Trinta Anos³ e a Guerra Peninsular⁴, são consideradas por Hillary Chute (2016) não como obras jornalísticas, mas como importantes predecessores do jornalismo em quadrinhos e do jornalismo de guerra:

Callot e Goya hoje oferecem conhecimento como documentaristas de atrocidades em tempos de guerra, artistas-repórteres no encontro da história da arte e da história do jornalismo, e figuras marcando pontos de virada na história do pensamento sobre a relação entre ética e visão. (CHUTE, 2016, p. 41)⁵

³ Guerra entre diferentes reinos alemães independentes e seus aliados, travados entre 1618 e 1648, principalmente em território que hoje compõe a Alemanha.

⁴ Guerra entre Espanha e França depois da invasão francesa da Espanha, travada entre 1808 e 1814.

⁵ Tradução livre. No original: “Callot and Goya today offer insight as documentarians of war time atrocity, artist- reporters at the juncture of the history of art and the history of journalism, and figures marking turning points in the history of thinking about the relation of ethics and vision.”



Figura 6: placa 8 de *A Rake's Progress* (1735), série de gravuras de William Hogarth



Figura 7: O enforcamento (no original, *La pendaison*), placa 11 de *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*, série de gravuras de Jacques Callot



Figura 8: *Não há quem os socorra* (no original, *No hay quien los socorra*), placa 60 de *Los desastres de la guerra*, série de gravuras de Francisco Goya

Um fato a ser destacado sobre essas séries é que elas não são pinturas a serem exibidas em um único ambiente, mas desenhos a serem reproduzidos. Sua influência não é traçável para um objeto físico específico, exposto em um ou vários museus: as obras, da mesma forma que as histórias em quadrinhos e jornalismo como os entendemos hoje, existiam em edições pessoais, na propriedade dos interessados, como um jornal ou uma *graphic novel* do século XXI. Porém, é importante apontar que existe grande distância entre essas obras e o que se tornou o jornalismo como o conhecemos: a série de Goya foi publicada pela primeira vez em 1863, meio século depois da guerra representada nas imagens, numa impressão de apenas 500 exemplares, de acordo com a Park West Gallery (2019). A circulação em massa e o senso de imediatismo que são marcantes no jornalismo não existem da mesma forma em Goya. Além disso, as séries não funcionam como narrativas, suas imagens contando menos uma série ordenada de acontecimentos e mais uma coleção de diversas tragédias, mais colagem do que reportagem ou *história* em quadrinhos.

Conforme o jornalismo começa a ganhar a forma que nos é mais familiar, com o surgimento de veículos periódicos em que os diferentes gêneros jornalísticos são publicados, a imagem continua a ter lugar de proeminência no campo. No século XIX, tanto o desenho quanto a fotografia eram frequentemente utilizados. A revista semanal *Illustrated London News*, fundada em 1842, foi um dos primeiros veículos jornalísticos a conter imagens em todas as suas edições, por uma crença que isso aumentaria as vendas: nas palavras de Gary Embury e Mario Minichiello (2018, p. 5), “as ilustrações dos repórteres de guerra se tornaram uma característica onipresente nos jornais, pois seu conteúdo visual levava o leitor a locais onde eles jamais teriam coragem de ir, e isso vendia mais.”

A guerra, central nas obras de Callot e Goya, na era dos periódicos permanece sendo um dos assuntos principais da imagem jornalística. De acordo com o verbete da *Encyclopedia of Journalism* sobre fotojornalismo (2009, p. 1.060), de autoria de Berkley Hudson, é possível considerar o trabalho de alguns fotógrafos na Guerra Mexicana da década de 1840 como precursor do fotojornalismo. Sterling também destaca o trabalho de Roger Fenton, cujas fotografias tiradas na Guerra da Crimeia⁶ em 1855 eram publicadas na revista *Illustrated London News* por meio de reproduções xilográficas⁷. As fotos de Fenton eram quase sempre posadas e distantes dos campos de batalha, devido ao longo tempo de exposição necessário para a fotografia na época.

Diversos outros exemplos de interações entre jornalismo visual e guerra podem ser apontados. Sontag (2003, p. 51) aponta que “a primeira tentativa em larga escala de documentar uma guerra aconteceu poucos anos depois, durante a Guerra Civil dos Estados Unidos⁸, por uma firma de fotógrafos nortenhos liderada por Matthew Brady”. Embury e Minichiello (2018), em sua história do desenho jornalístico, mencionam o nome de sete diferentes artistas que foram contratados para ilustrar diversas guerras na segunda metade do século XIX: William Simpson, Joseph Pennell, Adolf von Menzel, Charles Keene, Arthur Boyd Houghton, Charles Edwin Fripp e Paul Renouard. Mesmo um autor como Constantin Guys, elogiado profusamente por Baudelaire por suas representações da vida moderna parisiense, acompanhou a Guerra da Criméia com o exército francês com o intuito de registrar cenas do conflito. Guys acaba

⁶ Guerra travada entre 1853 e 1856 na península da Crimeia (atualmente território disputado entre a Rússia e a Ucrânia) entre o Império Russo e uma aliança de diversas forças, entre elas o Império Britânico.

⁷ Técnica de reprodução de imagens por meio de entalhes em alto-relevo.

⁸ Guerra travada entre 1861 e 1865 entre os Estados Unidos e os rebeldes Estados Confederados

produzindo diversos desenhos das batalhas propriamente ditas, ao contrário das fotografias de Fenton, sempre distantes da ação.

Também muito cobertas com o uso de imagens foram situações de extrema pobreza. Jacob Riis, jornalista dinamarquês que trabalhou em Nova Iorque entre as décadas de 1870 e 1900, cobria a extrema pobreza de comunidades imigrantes na cidade. Buscando adicionar um elemento visual a suas histórias, Riis se voltou para o fotojornalismo: especificamente, foi um dos primeiros jornalistas a adotar o *flash*, em 1888. A técnica permitia o registro de cenas noturnas e interiores, que não eram facilmente fotografáveis até então. Riis publicou um artigo com 19 reproduções de suas fotos na revista *Scribner's Magazine* em 1889, e a boa recepção do artigo catapultou sua carreira e relevância, resultando em diversos livros e uma relação amistosa com o futuro presidente dos Estados Unidos Theodore Roosevelt.

Durante a Grande Depressão, um dos momentos históricos onde a extrema pobreza era mais evidente e acentuada na sociedade americana, diversos fotógrafos e ilustradores foram convidados a registrá-la, pagos pelo governo americano para documentar a época. *Mãe Migrante* (figura 9), foto de Florence Owens Thompson tirada por Dorothea Lange, é em particular uma das mais famosas fotografias da história. No campo do desenho, Embury e Minichiello (2018) destacam nove artistas que cobriram o momento, entre eles Ben Shahn, responsável por *Desemprego* (figura 10). O sofrimento humano, em tempos de ampla tragédia social (particularmente a guerra), é um dos assuntos mais recorrentes do jornalismo visual: como diz Sontag (2003, p. 40), “a iconografia do sofrimento tem um longo pedigree. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de representação são aqueles entendidos como produto da ira, divina ou humana”.

Porém, é necessário destacar uma mudança crucial para nossos intuitos entre as obras de Callot e Goya e as de Fenton, Lange e Shahn: os primeiros estavam fazendo, se não exatamente histórias em quadrinhos, sequências de obras, obras a serem consideradas em conjunto. Quando o jornalismo se move para os periódicos, ele abandona a arte sequencial como metodologia, se voltando em vez disso para fotografias e desenhos pensados de maneira individual. A imagem era usada para apoiar o texto, ou em certos casos ter primazia sobre ele, mas não era coordenada com outras imagens.⁹

⁹ Apesar disso, não é possível contar a história do jornalismo em quadrinhos sem a imagem jornalística não-sequencial. O jornalismo em quadrinhos emerge do jornalismo tradicional e deve ser entendido com seu contexto em mente.

Pelo menos uma exceção deve ser feita quando falamos disso, porém. O ítalo-brasileiro Angelo Agostini, desenhista, satirista, abolicionista e criador da primeira história em quadrinhos brasileira (*As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*, de 1869), também produziu trabalhos que podem ser considerados jornalismo em quadrinhos, com matérias ilustradas não apenas por desenhos únicos, mas por séries de desenhos sequenciais. Menezes (2020, p. 54) afirma que o período em que Agostini dirigiu a *Revista Ilustrada*, publicação política e satírica fundada por ele próprio, é particularmente marcado por “narrativas gráficas que denunciavam a escravidão”. O trabalho de Agostini é um marco de enorme importância, mas é também um ponto fora da curva, exemplo de um talento inovador numa posição de completa liberdade criativa. Embora diversos outros jornalistas-ilustradores existam no século XIX, o *jornalismo em quadrinhos* teria que esperar mais de um século para se popularizar.

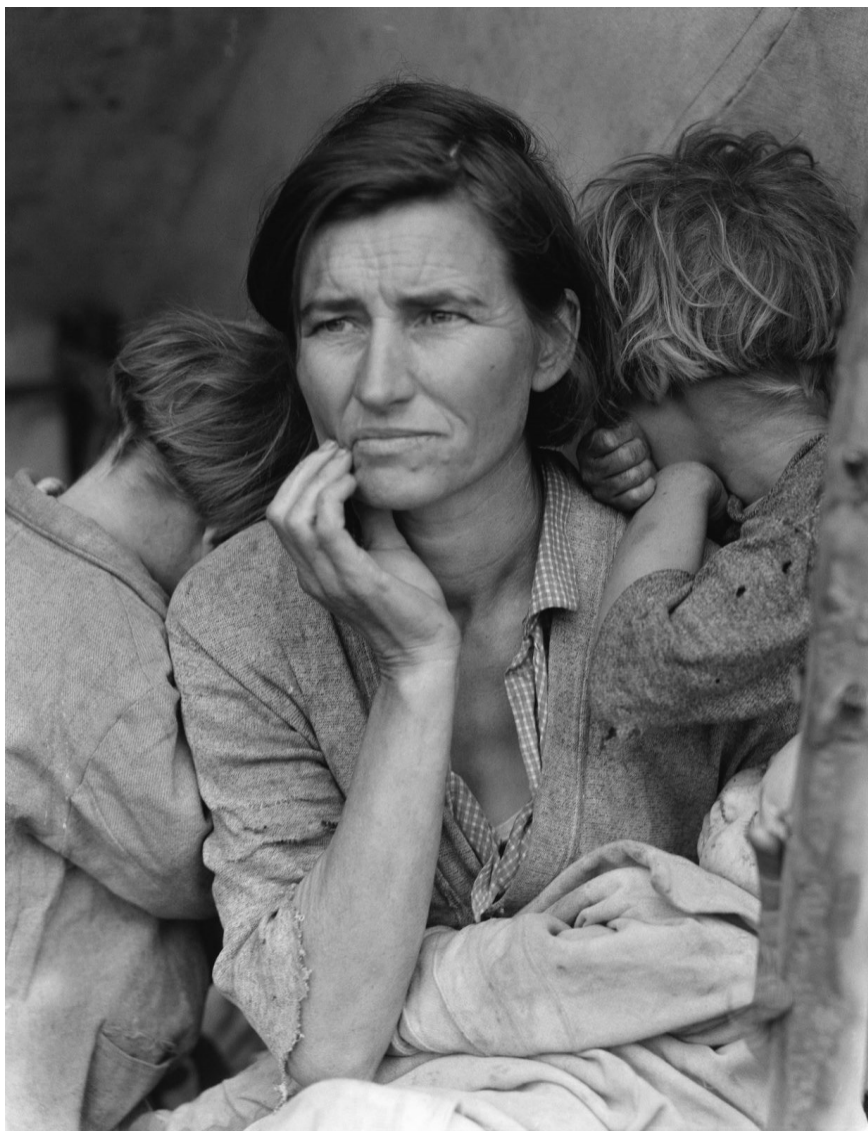


Figura 9: *Mãe Migrante*, fotografia de Dorothea Lange, 1936



Figura 10: *Desemprego*, pintura de Ben Shahn, 1938

Dizer que os quadrinhos não eram valorizados enquanto metodologia jornalística não é dizer que jornalismo e quadrinhos cessaram de interagir: isso não poderia estar mais longe da verdade. De fato, Barbieri (2014) afirma que é por volta da virada do século XVIII para o XIX, e em grande parte por causa dos jornais, que acontece “o nascimento da história em quadrinhos verdadeira e própria”, como “manifestação de um fenômeno cultural explosivo”. O autor avalia que as tirinhas, com sua frequência nos jornais regulares e seu texto relativamente simples, ajudaram a divulgar a língua inglesa para as grandes populações de imigrantes presentes nas cidades estadunidenses da época. Nesse contexto, seriam os primeiros momentos da história em quadrinhos como um fenômeno cultural de grande relevância.

Um bom exemplo das histórias que Barbieri está comentando é o personagem “Yellow Kid”, um garoto careca que usa uma grande camisa amarela, criado em 1895 por Richard F. Outcault. As histórias do personagem surgiram no jornal nova iorquino *New York World*, mas passaram a aparecer também no *New York Journal* depois que este ofereceu um salário mais alto para Outcault. O Yellow Kid é um bom exemplo de presença da arte sequencial nos jornais, e de como as duas partes se beneficiavam imensamente disso, mas as histórias de Outcault não são conteúdo jornalístico. A união dos dois campos ainda não existia.



Figura 11: *The Yellow Kid Takes a Hand at Golf*, de Richard F. Outcault, 1897

Essa união demoraria um pouco para se estabelecer. Ramos (2016) descreve diferentes pontos de contato entre o jornalismo e os quadrinhos: os “quadrinhos sobre jornalismo”, histórias em quadrinhos que falam de jornalismo, e o “jornalismo sobre quadrinhos”, matérias jornalísticas sobre o mundo dos quadrinhos, são fenômenos com suas particularidades interessantes, mas de certo modo bem naturais, e não necessariamente indicam potencial para conexão entre os espaços. O “jornalismo com quadrinhos”, outro termo usado por Ramos, se refere a matérias com uma estrutura tradicional que incorporam certos elementos característicos dos quadrinhos, como os balões de fala, de forma auxiliar e acessória, priorizando o jornalismo.

Porém, durante a maioria do século XX, a mais proeminente interação do jornalismo com a linguagem quadrinística se dava de uma outra forma: a das charges e dos cartuns, onde a construção de imagens humorísticas muito presentes nas tirinhas é carregada de conteúdo não-ficcional e apresentada num espaço jornalístico, frequentemente nas páginas de jornal. Na classificação de gêneros jornalísticos proposta por Marques de Melo (2009, apud MELO e ASSIS, 2015), charges e cartuns (sob o nome de “caricatura”) são enquadrados como parte de um gênero opinativo, distinto de gêneros informativos como a reportagem, a notícia, e a entrevista, carros-chefe do jornalismo tradicional. Além disso, a maioria das charges não emprega a arte sequencial, consistindo de uma ilustração isolada que não necessariamente faz parte de qualquer série (figura 12).

Apesar dessas diversas interações e proximidades entre as histórias em quadrinhos e o jornalismo, com tirinhas não-jornalísticas aparecendo em jornais e a linguagem quadrinística aparecendo como principal em alguns textos opinativos e auxiliar em gêneros “nobres” como a reportagem, a ideia de que os quadrinhos seriam uma mídia adequada como linguagem principal de uma notícia ou reportagem (conceito necessário para a existência do jornalismo em quadrinhos propriamente dito) demora até as últimas décadas dos anos 80 para ganhar aceitação. Uma obra fundamental nessa mudança de perspectiva é *Maus* (figura 13), quadrinho não-ficcional do cartunista americano Art Spiegelman, em que o autor conta a história de vida de seu pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto.



Figura 12: charge da cartunista Laerte Coutinho (2020)



Figura 13: trecho de *Maus*, de Art Spiegelman

Maus faz uso de técnicas muito comuns no jornalismo, como entrevistas e amplas pesquisas de arquivo. Porém, outros de seus elementos, como a narrativa extremamente pessoal, a representação de pessoas com a figura de animais (os judeus como ratos - daí o título, alemão para “rato” - e os alemães como gatos), e a própria mídia dos quadrinhos, comumente associada com histórias infantis, geraram certa controvérsia sobre como classificar a obra: uma obra jornalística, uma biografia, ou mesmo uma obra ficcional. Chute (2016) fala que, no caso de sua publicação em 1991, *Maus*

entrou na lista de best-sellers do New York Times Book Review, no lado dedicado para ficção de capa dura. Spiegelman escreveu uma carta para o Times: “Eu sei que ao desenhar pessoas com cabeças de animais eu levantei problemas de taxonomia pra vocês. Vocês poderiam considerar a adição de uma categoria especial ‘não-ficção/ratos’ para sua lista?” Aparentemente editores no Times estavam debatendo depois de receber a carta sobre mover ou não o livro, e um deles disse, “Ei, vamos ir para o Soho e tocar a campanha do Spiegelman. Se um rato gigante responder, nós colocamos em não-ficção.” Claramente um rato não ia responder a campanha, mas em um ato sem precedentes o Times publicou a carta de Spiegelman e moveu o livro para não-ficção. (CHUTE, 2016, p. 1 e 2)

Não faz parte do escopo deste trabalho litigar a condição de *Maus* como um trabalho jornalístico ou “meramente” biográfico. É o bastante para nós reconhecer que *Maus* é uma obra de não-ficção de enorme importância e influência para o desenvolvimento do campo do jornalismo em quadrinhos no mundo ocidental. Mas existe uma outra obra fundamental para o jornalismo em quadrinhos, responsável por muito de sua popularização: o livro-reportagem em quadrinhos *Palestina*, de Joe Sacco, publicado entre 1993 e 1996.

Sacco é um quadrinista maltês radicado na Austrália e nos Estados Unidos, formado em Jornalismo pela Universidade do Oregon. Depois de diversas ocupações durante os anos 80, tanto em veículos jornalísticos americanos quanto como editor de publicações de quadrinhos independentes, em 1991 Sacco fez a viagem que serviria de base para a produção de *Palestina*.

Como pode indicar o histórico de jornalista de Sacco, não compartilhado com Spiegelman, *Palestina* é uma obra mais perceptivelmente jornalística do que *Maus*. Os relatos de Sacco, apesar de informados pela história, se focam em eventos recentes, como entrevistas com pessoas liberadas da prisão poucos meses antes ou representações de protestos que o autor presenciou ao vivo. Além disso, os personagens principais de Sacco não são seu pai, sua mãe, e si mesmo, mas relativos estranhos, pessoas que o quadrinista não conhecia até começar sua pesquisa de campo. Raros são os trabalhos de jornalismo tão íntimos quanto *Maus*: o relativo distanciamento de Sacco em *Palestina*, por sua vez, tem inúmeros precedentes.

O que não quer dizer que a individualidade do maltês não é perceptível na obra. Sacco fala frequentemente sobre si mesmo no quadrinho: sua frustração com um certo grupo de

meninos palestinos, sua alegria ao conseguir uma boa noite de sono, sua exaustão ao presenciar o sofrimento de tantas pessoas. Tal pessoalidade também é perceptível na enorme proeminência de vozes palestinas, com pouco espaço sendo dado a vozes israelenses: Sacco é um apoiador convicto da causa palestina, e seu trabalho explicita isso.

Esses elementos acabam por motivar uma segunda controvérsia sobre o valor de um trabalho pioneiro no jornalismo em quadrinhos. Um artigo sobre *Palestina* publicado em 1994 no jornal israelense *The Jerusalem Report* oferece o seguinte trecho:

Art Spiegelman elogia as habilidades de Sacco como quadrinista. ‘Ele obviamente tem o dom. Seu material é muito bem trabalhado, com páginas estonteantes e bom ritmo. O que eu não sei é quão bom é o jornalismo.’ Outros como Bluma Zuckerbrot, da Liga Anti-Difamação, não hesitam em julgar a veracidade de Sacco. ‘O autor não dá nenhum contexto para suas figuras, e a imagem que emerge é que Israel é o único culpado no conflito,’ ela diz. (GARNICK apud BARKER, 2012, p. 62)

Apesar disso, é inegável que tanto *Maus* quanto *Palestina* obtiveram aclamação que supera por muito a negatividade que certos setores tinham pelos trabalhos. *Maus* ganhou um Prêmio Pulitzer Especial de Letras (notavelmente, não na categoria de Jornalismo) em 1992, sendo até hoje o único quadrinho a ganhar um Pulitzer. Em 1996 *Palestina* ganhou um American Book Award, prêmio habitualmente concedido a livros, sendo uma de poucas histórias em quadrinhos a ganhar o prêmio em seus 40 anos de história.

Desde a publicação de *Palestina* e de subsequentes trabalhos bem-recebidos de Sacco, como *Uma História de Sarajevo* (publicação original em 2003) e *Notas Sobre Gaza* (publicação original em 2009), a ideia de se fazer produção jornalística dentro do meio dos quadrinhos ganhou substancial popularidade. Silva (2012) aponta que “em vários países, diversas outras experimentações também surgiram e continuam aparecendo”: o website italiano *Becco Giallo*, a revista online francesa *XXI*, o website americano (com colaboradores de diversos países) *Cartoon Movement*, entre outros exemplos.

Essa crescente aceitação do jornalismo em quadrinhos foi percebida também na academia, com diversos estudos no Brasil e no mundo dedicados a estudar elementos do fenômeno, e particularmente o trabalho de Joe Sacco, seu mais famoso expoente. Não vou discorrer aqui sobre a produção acadêmica de outros países sobre o jornalismo em quadrinhos, pois tal tarefa seria inviável dada a extensão dos trabalhos. Em vez disso, parece mais adequado comentar o estado da produção acadêmica sobre o tema no Brasil, posto que esse é o contexto que mais informa esse trabalho e no qual ele pretende se inserir.

2.2. Pesquisa nacional sobre jornalismo em quadrinhos

Em um levantamento feito em abril de 2021, busquei trabalhos sobre o jornalismo em quadrinhos em cinco bancos de dados: o Catálogo de Teses e Dissertações mantido pela Capes, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, os anais do Congresso Nacional de Ciências da Comunicação (Intercom), os anais dos diversos encontros da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), e os anais das Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Acreditamos que esses bancos de dados contam adequadamente a história da pesquisa sobre jornalismo em quadrinhos no Brasil, posto que contabilizam produções de conclusões de cursos de pós-graduação, trabalhos nos congressos de comunicação mais prestigiosos do país, e trabalhos num evento internacional dedicado exclusivamente ao campo dos quadrinhos e com grande densidade de produção sobre o tema. Os termos utilizados para a pesquisa foram conceitos centrais desta dissertação: “jornalismo”, “quadrinhos”, “reportagem”, “Joe Sacco”.

Abaixo, seguem os resultados da consulta aos bancos de dados supracitados, separados de acordo com o banco de dados consultado.

2.2.1. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)

Primeiro, uma descoberta decepcionante: os anais da Compós, registros de duas décadas dos mais prestigiosos eventos da comunicação brasileira, não comportam nenhum trabalho sobre jornalismo em quadrinhos. Existem alguns trabalhos sobre quadrinhos, e naturalmente diversos trabalhos sobre jornalismo, mas nenhum que aborda o campo formado pela união dos dois. Esse fato pode servir para colocar o jornalismo em quadrinhos em perspectiva: apesar da crescente quantidade e qualidade de obras e pesquisas sobre o campo no Brasil e no mundo, ele ainda é um fenômeno relativamente de nicho, dividindo espaço com um sem-número de outros acontecimentos no jornalismo e na comunicação.

2.2.2 Catálogo de Teses e Dissertações e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

As consultas a esses dois bancos de dados serão aqui contabilizadas juntamente, pois ambos os bancos de dados são dedicados ao mesmo tipo de obra científica. Houve grande, mas não completa, superposição entre as obras encontradas nos dois bancos de dados, mas todos os trabalhos comentados são dissertações de mestrado ou teses de doutorado sobre jornalismo em quadrinhos. Porém, ainda parece adequado descrever os detalhes das pesquisas.

A pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações foi feita no dia 09 de junho de 2021. Inicialmente, a pesquisa feita foi “jornalismo quadrinhos”, sem aspas, o que resultou em 6.451 resultados. No topo da lista estavam alguns que se referiam diretamente a termos como “jornalismo em quadrinhos”, “reportagem em quadrinhos”, “Joe Sacco”, indicando sua proximidade ao assunto sendo estudado. Porém, a grande maioria dos 6.451 trabalhos não têm relação próxima com o assunto, se dedicando a outras questões do jornalismo ou dos quadrinhos. Encontrei teses sobre jornalismo esportivo, debates eleitorais, a precarização do jornalismo, entre outros assuntos que não nos interessam para essa pesquisa.

Mais restritiva, e mais direta ao ponto, foi a dupla de pesquisas feita depois: “jornalismo em quadrinhos”, com aspas, e “reportagem em quadrinhos”, também com aspas. Somadas, essas pesquisas renderam apenas 14 resultados, todos diretamente relacionados com o que descrevemos na introdução.

Ao pesquisar estes mesmos termos, “jornalismo em quadrinhos” e “reportagem em quadrinhos”, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, foram 12 resultados. Porém, um dos resultados não é um trabalho que lida com o jornalismo em quadrinhos propriamente dito: “O discurso autobiográfico nos quadrinhos: uma arqueologia do eu na obra de Robert Crumb e Angeli”, a tese de doutorado de Juscelino Neco de Souza Júnior, se debruça principalmente sobre obras e questões autobiográficas, que não se inserem diretamente no espaço do jornalismo. Portanto, considero que apenas 11 resultados são diretamente do nosso interesse.

Como já citado, há uma grande superposição entre os trabalhos encontrados nesses dois bancos de dados, o que é natural considerando que ambos se propõem a registrar os mesmos tipos de obras. 10 trabalhos aparecem em ambas as pesquisas, contra 6 que aparecem apenas no Catálogo de Teses e Dissertações e apenas uma que aparece apenas na Biblioteca Digital. No total, portanto, encontramos 17 teses e dissertações que tratam sobre o jornalismo em quadrinhos. São elas:

Título	Autoria	Instituição	Ano
Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros	Antonio Aristides Corrêa Dutra	UFRJ	2003
O Boom do Jornalismo em Quadrinhos: a reivindicação do estatuto jornalístico nas histórias em quadrinhos de Joe Sacco	Flávio Pinto Valle	UFMG	2010
Jornalismo em quadrinhos: mediações e linguagens imbricadas nas reportagens Palestina – Uma Nação Ocupada e em O Fotógrafo	Iuri Barbosa Gomes	UFMT	2010
Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco	Juscelino Neco de Souza Júnior	UFSC	2010
O jornalismo em quadrinhos como inovação do fazer jornalístico	Deise Cavignato	USCS	2013
Territórios ocupados: uma abordagem geográfica do conflito israelo-palestino através dos quadrinhos de Joe Sacco	Márcio José Mendonça	UFES	2014
O romance-reportagem em História em Quadrinhos	Antônio do Rego Barros Neto	UnB	2015
O jornalismo em quadrinhos na internet: as reportagens gráfico-sequenciais do site Cartoon Movement	Ariel Lara de Oliveira	UFRGS	2015
Retratos do eu: um olhar sobre o papel do jornalista literário nas obras Área de Segurança Gorazde e Philomena	Camila Muller Stuelp	URI	2015
Questões de tradução de jornalismo em quadrinhos: análise crítica de Notas Sobre Gaza	Gabriela Cristina Teixeira Neto do Nascimento	UnB	2016
Jornalismo em Quadrinhos: a narrativa de Joe Sacco na Guerra da Bósnia	Djenane Arraes Moreira	UnB	2017
Imagens, jornalismo e ficção: um estudo das reportagens em quadrinhos da Revista Fórum	Iohanna Campos Roeder	UFSC	2017
Narrativas jornalísticas em quadrinhos: representações de identidade palestina em Joe Sacco	Vinicius Pedreira Barbosa da Silva	UnB	2017
Uma análise interdiscursiva do jornalismo em	Bruna de Faria	UFSJ	2018

quadrinhos a partir das produções de Alexandre de Maio e Robson Vilalba			
Instâncias de narração no jornalismo em quadrinhos: Uma análise sobre a produção brasileira da agência Pública	José Sampaio de Medeiros Neto	UFS	2018
Entre o factual e o ficcional: o jornalismo em quadrinhos no caminho para o hibridismo entre linguagens	Raiane Nogueira Gomes	UFF	2019
Gêneros do discurso no jornalismo em quadrinhos brasileiro	Luiz Fernando Nascimento Menezes	UNIFE SP	2020

Tabela 1: Teses e dissertações brasileiras sobre jornalismo em quadrinhos

2.2.3 Anais das Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos

Como as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos são dedicados à mídia dos quadrinhos, a consulta aos anais dos eventos pareceu inicialmente simples, uma questão de pesquisar o termo “jornalismo” nos cadernos de resumos e anotar todos os trabalhos que pareciam ter um foco na questão jornalística: já que todos os trabalhos são sobre quadrinhos, os que envolvem o jornalismo necessariamente também envolvem os quadrinhos. Porém, rapidamente alguns problemas se revelaram com essa formulação. Um deles é, de certa forma, “técnico”: nem todos os trabalhos postados nos Cadernos de Resumos do evento viraram artigos publicados em seus anais, alguns sendo trabalhos apresentados mas cujos artigos nunca foram enviados. Apenas trabalhos com artigos publicados nos anais do evento foram contabilizados aqui.

Mais delicada, porém, é outra questão. Diversos dos trabalhos conectados ao jornalismo (incluindo vários da mesa temática Quadrinhos e Jornalismo, existente nas duas primeiras versões do evento) estão analisando outros tipos de interação entre os campos. Estudos da representação da profissão em quadrinhos do Super-Homem (“quadrinhos sobre jornalismo”, no termo de Paulo Ramos), estudos das charges e tirinhas de Henfil (parte do gênero opinativo “caricatura” na classificação de Marques de Melo, distinto dos gêneros informativos), entre outros, embora extremamente valiosos, não estão tão intimamente ligados ao foco de nossa pesquisa, e portanto não são compilados aqui. Com base nesses critérios, contabilizei 14 trabalhos de interesse nos anais das Jornadas Internacionais sobre Histórias em Quadrinhos. São esses:

Título	Autoria	Instituição	Ano
O discurso da reportagem em quadrinhos em Joe Sacco	Juscelino Neco de Souza Júnior	UFSC	2011
A linguagem dos quadrinhos na infografia jornalística	Júlia Rabetti Giannella Sandra Maria Ribeiro de Souza	USP	2013
A representação da memória em “Notas sobre Gaza”, de Joe Sacco	Caio de Freitas Paes	UFF	2013
HQ Reportagem Nossa Farra Continua: um estudo de caso de experiência jornalística multimidiática e híbrida	Naiana Rodrigues da Silva Antonio Laudener Oliveira dos Santos	UFC	2015
So close: quadrinhos multimídia a serviço do jornalismo literário	Antonio Laudener Oliveira dos Santos	UFC	2015
A construção da reportagem jornalística em quadrinhos	Maurício Xavier Silva	UFC	2017
Batendo retratos: a relação tradutória entre quadrinho e fotografia na HQ Pânico do José Walter	Pedro José Arruda Brandão	UFC	2018
Jornalismo em quadrinhos: a história que conta a história	Leilane Cristina Sversuti	UESB	2018
Nota sobre quadrinhos, jornalismo e etnografia: propostas para um formato híbrido	Bianca Moretto Ribeiro	Unicamp	2018
Allan Sieber: é tudo mais ou menos jornalismo	Luiz Fernando Nascimento Menezes	UNIFESP	2018
Uma alternativa para o fazer/pensar jornalístico: o diálogo possível na obra quadrinística Palestina, de Joe Sacco	Beatriz Sequeira de Carvalho	USP	2019
A relação dêitico-mimética entre desenhos e fotografias nas HQs O Mundo De Aisha e A Arte De Charlie Chan Hock Chye	Pedro José Arruda Brandão	UFC	2019
Jornalismo em quadrinhos como gênero híbrido: a trajetória e a morte de Marielle Franco	Laura Sanábio Freesz Rezende Cláudia Thomé	UFJF	2019

Jornalismo em quadrinhos: reportagem à beira do São Francisco	Gabriela Güllich Silva	UFPB	2019
--	------------------------	------	------

Tabela 2: Trabalhos das Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos sobre jornalismo em quadrinhos

2.2.4 Anais dos Congressos Nacionais e Regionais de Ciências da Comunicação (Intercom)

Os congressos de Ciências da Comunicação, bem como os eventos da Compós, são espaços dedicados a estudos da comunicação e, como tal, trabalhos sobre jornalismo são extremamente proeminentes: ao pesquisar o termo “jornalismo” no banco de dados Portcom em 14 de junho de 2021, fui apresentado com 3.201 trabalhos, um número inviável de se analisar por completo. Considerei a possibilidade de pesquisar termos como “jornalismo em quadrinhos” e “reportagem em quadrinhos”, mas esses trouxeram poucos resultados (seis e cinco, respectivamente, quando excluídas as repetições). Ao pesquisar apenas “quadrinhos”, encontrei 218 textos: número grande, mas não grande demais para uma análise completa, que pudesse revelar outros trabalhos de interesse. Portanto, parti desses 218 e fui selecionando trabalhos do interesse desta dissertação conforme critérios estabelecidos na seção anterior.

Houve um elemento complicador. O banco de dados Portcom só possui trabalhos publicados até o ano de 2014, com edições dos Congressos Nacionais e Regionais desde então não estando presentes em um banco de dados conjunto que seja do meu conhecimento. Para cobrir os anos de 2015 em diante de alguma forma, analisei os anais dos Congressos Nacionais disponíveis no site portalintercom.org.br, também buscando os termos “quadrinhos” e “jornalismo” e fazendo cortes com base em critérios já descritos. Somando as consultas ao Portcom e aos anais de 2015 em diante, encontrei 24 trabalhos. São esses:

Título	Autoria	Instituição	Ano
Três camadas da relação entre quadrinhos e jornal	Antônio Aristides Corrêa Dutra	UFRJ	2002
Pensando um quadrinho-documentário	Moacy Cirne	UFF	2002
Um novo gênero jornalístico, a reportagem em quadrinhos de Joe Sacco	Ana Camila França de Negri	Unimep	2003
Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos	Ana Paula Silva Oliveira Mateus Yuri Passos	PUC- Campinas, UNIVÁS	2006

		Unicamp, ABJL	
Jornalismo em quadrinhos: Mediações experimentais entre comunicação e artes	Iuri Barbosa Gomes	UFMT	2008
Frios e Dissimulados: a história em quadrinhos em uma reportagem de Veja	Alexandra Staudt Marielle Sandalovski Santos	Faculdade de Pato Branco	2009
Jornalismo em Quadrinhos: território de linguagens	Iuri Barbosa Gomes	UFMT	2009
A linguagem dos quadrinhos e o jornalismo	Juscelino Neco de Souza Júnior	UFSC	2009
A estrutura da reportagem em quadrinhos e a prática jornalística	Juscelino Neco de Souza Júnior	UFSC	2009
Quadrinhos e Jornalismo: A importância do híbrido de Joe Sacco para a comunicação social	Lucas Lins Viveiros Anna Kelma Gallas	Faculdade Santo Agostinho - PI	2009
Propostas e caminhos que vão além do modelo de objetividade jornalística	Camila Mozzini Ana Taís Martins Portanova Barros	UFRGS	2010
A reportagem em quadrinhos e as narrativas literária e fílmica do jornalismo	Juscelino Neco de Souza Júnior	UFSC	2010
O jornalismo em quadrinhos e os procedimentos jornalísticos em Uma História de Sarajevo	Marcelo Oliveira Lima	UFB	2011
“Sub-Literatura Prejudicial”: As Histórias Em Quadrinhos e a Sua Proximidade com o Jornalismo	Roberta Scheibe	Unifap	2011
Informação não precisa ser chata: jornalismo e humor na revista O Pávio	Ivan Carlo Andrade de Oliveira	Unifap	2012
A relação entre o Jornalismo e os Quadrinhos na obra Maus, de Art Spiegelman	Marciano Palácio de Queiroz Neto Tiago Coutinho Parente	UFC	2012
As Histórias em Quadrinhos como Gênero Jornalístico Híbrido: o Jornalismo em Quadrinhos	Vinícius Pedreira Barbosa da Silva	UnB	2012
Jornalismo em balões: A reportagem em quadrinhos a serviço da criatividade	Antonio Laudénir Oliveira dos Santos	UFC	2013

narrativa			
Jornalismo e Quadrinhos: Estratégias narrativas em Safe Area Gorazde	Ariel Lara de Oliveira	UFRGS	2013
O Ativismo é uma farra! O lúdico como político no Rio+20	Viviane Menna Barreto	Estácio FAP	2013
“Maus - A história de um sobrevivente” e o seu papel na documentação histórica	Julia Gomes Romagnoli Isabella de Sousa Gonçalves Carla Ramalho Procópio	UFJF	2015
Notas sobre Gaza: o relato jornalístico em quadrinhos de Joe Sacco	Nélio da Silva Barbosa Sandra Garcia Ana Cristina Menegotto Spannenberg	UFU	2015
Narrativa Jornalística e Quadrinhos: uma análise do trabalho de Sacco	Gabriela Güllich Silva	UFPB	2017
Quadrinhos jornalísticos como gênero cultural	Douglas Edson Fernandes	PUC Minas	2018

Tabela 3: Trabalhos publicados no Intercom sobre jornalismo em quadrinhos

2.2.5 Análise qualitativa da pesquisa nacional

Com essas listas formadas e a pesquisa contabilizada de certa forma, alguns fenômenos podem ser percebidos. A UnB, lar de 4 das 16 dissertações e teses contabilizadas, tem de ser considerada o maior centro nacional de pesquisa em jornalismo em quadrinhos. A UFC, embora sem dissertações ou teses defendidas no campo (apesar da dissertação de Pedro José de Arruda Brandão, sobre as linguagens do quadrinho, do desenho e da fotografia, se articular com discussões sobre o jornalismo em quadrinhos), merece destaque pelos seus sete trabalhos entre o Intercom e as Jornadas Internacionais. Também é possível perceber a prolífica produção de Juscelino Neco de Souza Júnior, responsável por uma dissertação e quatro artigos nos eventos pesquisados.

Um dos elementos mais evidentes quando se faz esse levantamento é a centralidade do trabalho de Joe Sacco para os estudos de jornalismo em quadrinhos no Brasil. Das 17 dissertações e teses levantadas, 9 mencionam Joe Sacco e/ou suas obras no título, e uma a mais (*O Romance Reportagem em História em Quadrinhos*, de Antônio Aristide de Correa Dutra, UFRJ) tem suas obras como um de seus objetos centrais de análise. Como contraste, o segundo

autor mais estudado por essas obras, o prolífico quadrinista brasileiro Alexandre de Maio, é assunto central de quatro trabalhos, seis a menos que Sacco.

Em vista da amplitude do campo do jornalismo em quadrinhos, e da crescente diversidade e interesse da produção nacional, é justo se perguntar se a presença tão constante de Sacco no centro da discussão pode ser considerada pouco saudável. Luiz Fernando Nascimento Menezes, em sua dissertação (2020), se propõe a estudar apenas obras nacionais, por ver uma lacuna de pesquisas sobre esses trabalhos e uma abundância de trabalhos sobre o cartunista maltês. É difícil discordar de Menezes nisso (apesar de que trabalhos como o dele têm feito um trabalho admirável para preencher essa lacuna). Se escrevo uma dissertação sobre Sacco mesmo assim, é em parte por honestidade — Joe Sacco é, até hoje, o jornalista-quadrinista cujo trabalho mais me interessa — e em parte por confiança: acredito que tenho algo a contribuir ao entendimento desse autor tão estudado, e que minhas contribuições podem ser aplicáveis além do trabalho desse autor.

Dito isso, vale a pena nos debruçarmos com mais detalhes sobre alguns estudos sobre jornalismo em quadrinhos, para estabelecer certos fatos sobre o campo, bem como o espaço nesse campo em que este trabalho pretende se inserir: que pesquisas inspiram a confecção desta dissertação, e que possibilidades abertas por outros pretendo investigar mais a fundo.

Um fator fundamental para se esclarecer imediatamente é o abordado por Juscelino Neco de Souza Júnior em sua dissertação de 2010: como o jornalismo em quadrinhos se relaciona com o conceito de gênero textual. Especificamente, concordamos com Souza Júnior quando este diz que o jornalismo em quadrinhos não é gênero jornalístico, como alguns trabalhos (particularmente trabalhos mais antigos) apontam, e sim um espaço onde gêneros jornalísticos podem existir. Nas palavras de Souza Júnior (2010, p. 23), “as HQs simplesmente conseguem comportar alguns gêneros tradicionais do jornalismo impresso (notícia, reportagem, coluna, entrevista, editorial, artigo e resenha, até o momento) adaptando-os à nova mídia e utilizando-se de sua linguagem e potencialidades.”

Esse é um aspecto essencial para a compreensão do jornalismo em quadrinhos. A centralidade dos trabalhos de Sacco para a popularização da prática, e a influência das obras do maltês em diversos outros autores, podem dar a impressão que toda obra de jornalismo em quadrinhos necessariamente tem similaridades tão profundas que o campo pode ser descrito com o termo “gênero”. Porém, fundamentalmente, duas obras de jornalismo em quadrinhos podem ser tão distintas quanto uma breve notícia num jornal tradicional e uma reportagem

gonzo de Hunter S. Thompson. O fato de que dois jornalistas trabalham na mesma mídia não significa que eles utilizam os mesmos gêneros.

Depois de estabelecer esse princípio, Souza Júnior se propõe a observar como um gênero jornalístico específico, a reportagem, é transportada das mídias tradicionais do jornalismo (a palavra escrita e o audiovisual, principalmente) para os quadrinhos. Dez anos depois, Luiz Fernando Nascimento Menezes (2020), em um trabalho abertamente influenciado pela dissertação de Souza Júnior, se propõe a definir o gênero jornalístico das três obras que analisa, e assim comprovar a ideia que o jornalismo em quadrinhos comporta diversos gêneros. O trabalho cumpre essa missão, identificando um perfil, uma história de interesse humano, e uma série de reportagens, e justificando bem tal classificação dos trabalhos.

Porém, apesar da multiplicidade de gêneros que podem ser abordados pelo jornalismo em quadrinhos, é possível observar uma forte prevalência do gênero da reportagem como o mais frequentemente executado. Em capítulo do livro *Jornalismo em quadrinhos: contextos, pesquisas e práticas*, Augusto Paim afirma que “entre todos os gêneros jornalísticos, a reportagem parece ser a mais apropriada para explorar propriedades da linguagem dos quadrinhos para fins do jornalismo” (2020, p.76). Os motivos seriam dois. Primeiro, a reportagem é o gênero jornalístico mais narrativo, e “histórias em quadrinhos são estruturalmente narrativas” (idem), de acordo com Paim. Segundo, porque a reportagem é um gênero “constantemente associado com subjetividade”, o que torna elas mais receptivas aos quadrinhos, que “frequentemente recebem críticas em função dos desenhos, que são considerados subjetivos e, por isso, vão de encontro a concepções conservadoras que defendem o jornalismo como um bastião da objetividade.” (idem) A explicação de Paim parece largamente adequada, e o assunto da relação entre quadrinhos, jornalismo e objetividade é uma das preocupações principais desta dissertação. Essa relação será revisitada no próximo capítulo.

Também é necessário comentar como os pesquisadores brasileiros discutem o trabalho de Joe Sacco particularmente, posto que o autor é tão frequentemente comentado. Dentre os diversos pesquisadores que estudaram o cartunista maltês, além do já mencionado Souza Júnior, os trabalhos de Flávio Pinto Valle e Vinícius Pedreira Barbosa da Silva merecem destaque.

Valle (2010) explora as maneiras que Sacco, particularmente em seus livros-reportagem, mistura elementos autobiográficos (ele é um dos personagens centrais das próprias obras, e frequentemente compartilha suas experiências e sentimentos diretamente), elementos de reivindicação do espaço profissional jornalístico para seus quadrinhos, e elementos de contestação justamente aos padrões deste espaço profissional. Sacco é um autor plantado na

curiosa interseção desses diferentes fenômenos, e um dos elementos mais pertinentes sobre seu trabalho, na percepção de Valle, é como o autor equilibra essas funções. Essa também é uma das questões que me interessa no trabalho do quadrinista, e que pretendo explorar da minha forma nesta dissertação.

A pesquisa de Silva (2017) é um pouco menos focada nas particularidades de Sacco *per se*, explorando as representações de identidade palestina em seus livros-reportagem sobre a nação. Silva faz um grande panorama da ocupação israelense na Palestina antes de entrar na análise do material, explorando como o desenho de Sacco lida com questões como o *keffiyeh*, vestimenta usada pelos palestinos como símbolo de resistência à ocupação, e a *nakba*, a expulsão de mais de 700 mil palestinos de suas terras natais em 1948. Apesar da identidade palestina não ser intimamente conectada com o foco desta dissertação, a análise de Silva captura bem a dimensão política do trabalho de Sacco, fundamental para diversas de suas obras e para entender plenamente a relação do autor com o jornalismo tradicional. Nesse assunto, o autor defende em artigo (2021) que “Sacco não rompe com fazeres jornalísticos mais convencionais, mas move-se constantemente entre eles e sua voz mais subjetiva para materializar os testemunhos e vivências que coleta ou presencia na sua narrativa jornalística em quadrinhos”. Esse movimento constante, e de que formas ele se manifesta em *Palestina e Reportagens*, é o assunto central desta dissertação, e será explorado mais amplamente no capítulo 4.

Capítulo 3 — A objetividade jornalística

3.1. A *penny press* e o empirismo

No mínimo desde a primordial tese de Peucer, já citada como a primeira tese sobre jornalismo defendida em uma universidade, aqueles que pensam sobre jornalismo se debruçam sobre uma de suas questões fundamentais: a questão da credibilidade. Não apenas como o jornalista deve comunicar os fatos para o público, mas como ele deve mostrar para o público que aquilo que está sendo comunicado é a verdade. Peucer escreve que “qualquer pessoa concordará sem nenhum problema que é merecedor de mais credibilidade o testemunho ‘presencial’ (autóptes) que o receptor de uma transmissão de outro”, marcando sua adesão a um princípio de investigação (no sentido amplo do termo) que é relevante até hoje.

O trabalho necessário para traçar a evolução através dos tempos na questão da credibilidade seria maior do que o possível ou necessário neste trabalho. Irei me contentar em recontar a história a partir de meados do século XIX, mais especificamente na década de 1830, e com forte ênfase no contexto do jornalismo estadunidense. Há dois motivos por trás do foco nos Estados Unidos. Primeiro, o fato que o autor dos objetos de estudo, Joe Sacco, foi radicado no país, se formou num curso de jornalismo americano, trabalhou em jornais americanos e tem o seu jornalismo em quadrinhos publicado originalmente por editoras estadunidenses. Seu trabalho, portanto, é influenciado acima de tudo pelo contexto do jornalismo americano, e para analisar Sacco, é esse o contexto que precisamos dominar. O segundo motivo é por acreditarmos, como Sylvia Moretzsohn (2000), que princípios fundamentais da atividade jornalística, entre eles o da objetividade, foram “desenvolvidos no contexto da sociedade americana, mas cujo reconhecimento transcende essa particularidade, não só porque (...) vinculam-se a postulados básicos do iluminismo, como porque foram adotados pela imprensa ocidental em geral”. O jornalismo ocidental como um todo bebe muito da fonte americana, e como tal os desenvolvimentos americanos ainda são dignos de nota para um trabalho feito no Brasil.

Também existem dois motivos por trás da escolha do período de 1830 para começar uma análise histórica mais detalhada. Primeiro, é um momento temporalmente próximo dos primórdios do fotojornalismo, prática que vai ser de enorme importância na relação do jornalismo com a imagem, e da imagem jornalística com a credibilidade. Segundo, porque a década de 1830 é palco de desenvolvimentos de grande importância no jornalismo

estadunidense. É um momento que muda o que o jornalismo significa para a sociedade moderna, e tal mudança é a base sobre a qual o jornalismo moderno é construído.

Esse importante desenvolvimento é o surgimento da chamada *penny press*. Até aquele momento, os jornais americanos custavam, em média, seis centavos de dólar, e eram distribuídos principalmente em assinaturas anuais que custavam entre oito e dez dólares. Na década de 1830 surgem e se popularizam diversos jornais que custavam apenas um centavo por edição - daí o nome *penny press* (o *penny* é o centavo do dólar). O nome é adequado: a mudança drástica no preço sintetiza muito do que torna esse momento importante para a história do jornalismo. Os jornais de seis centavos, de acordo com Schudson (1978), tinham um público “confinado às elites políticas e mercantis; não é surpresa, então, que o conteúdo dos jornais se limitava a comércio e política”.

Na *penny press*, por sua vez, “repórteres eram destacados para a política, as cortes, o distrito comercial, as igrejas, a alta sociedade, e esportes” (Schudson), espaços que se mapeiam com alguma facilidade para a estrutura jornalística moderna de “editoriais”. Jorge Pedro Sousa (2008, p. 137-8), menciona como a imprensa popular americana ganhou audiência em parte por seus “conteúdos multifacetados”, cobrindo eventos como “crimes, incêndios, pequenas tragédias pessoais e familiares da vida quotidiana”, assuntos largamente ausentes dos jornais mais caros.

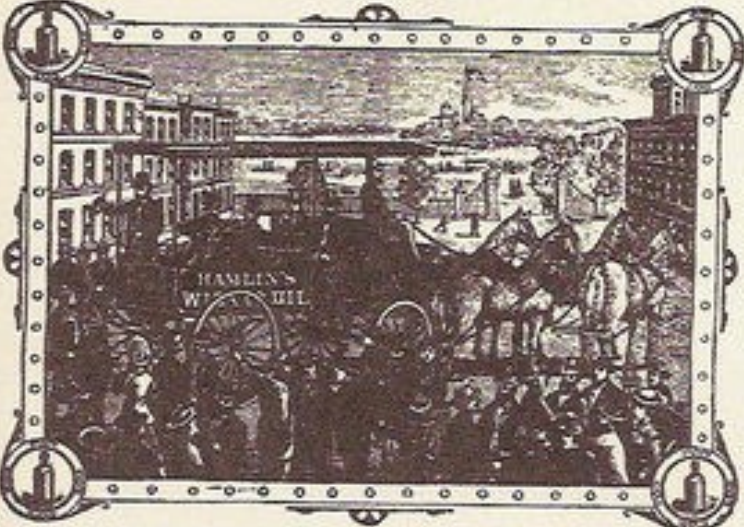
Mas mesmo nos espaços de política e comércio, aos quais os jornais de seis centavos também dedicavam atenção, existia uma substancial diferença entre as formas que as duas instituições cobriam esses espaços. Os jornais de seis centavos eram intimamente ligados a grupos e partidos políticos — diversos autores, entre eles Sousa (2008, p. 105), usam o termo *party press* para se referir a esses veículos, por causa das suas ligações diretas com partidos — e cobriam tais assuntos por uma perspectiva que condizia com os interesses particulares de seus financiadores: por vezes, as próprias figuras políticas associadas aos jornais escreviam seus editoriais.

O sistema de financiamento da *penny press* é diferente. Schudson (1978, p. 75) diz que “até a década de 1830, um jornal providenciava um serviço para partidos políticos e homens de negócios; com a *penny press* um jornal vendia um produto para um público geral e vendia o público para anunciantes”. Talvez devido a essa diferente fonte de renda, os editores da *penny press* consideravam de suma importância se afastar de quaisquer posições que pudessem colocar seu amplo apelo em risco. Os veículos eram receptivos a diversos tipos de anúncios duvidosos (os de remédios milagrosos eram particularmente comuns [figura 14]), e negavam

ter qualquer responsabilidade de vetar seus anunciantes para garantir que nenhum produto enganoso ou imoral estava sendo vendido em suas páginas.

HAMLIN'S
WIZARD OIL

THE GREAT MEDICAL WONDER.
There is no Sore it will Not Heal, No Pain it will not Subdue.



HAMLIN'S COUGH BALSAM
PLEASANT TO TAKE
MAGICAL IN ITS EFFECTS.

HAMLIN'S
BLOOD AND LIVER PILLS
For Liver Complaint, Constipation,
AND ALL
Disorders of the Stomach and Digestive Organs.

PREPARED AT THE LABORATORY OF
HAMLIN'S WIZARD OIL COMPANY, CHICAGO, ILL.

Figura 14: anúncio do século XIX para “Hamlin’s Wizard Oil”, uma “cura mágica” para diversas doenças

Mais relevante para nossos interesses, porém, era a similar posição que os jornais tomavam frente a assuntos políticos. Associados a nenhum grupo político em particular, e almejando cativar público leitor em todos eles, a *penny press* declarava uma completa neutralidade. O *Baltimore Sun* (apud SCHUDSON, 1978, p. 22), falando de sua cobertura política, afirmava que “nosso objetivo será o bem comum, sem preocupação com seitas, facções, ou partidos; e para esse objetivo nós trabalharemos sem medo ou parcialidade.” O universo político seria tratado como parte do amplo espectro das notícias: os fatos seriam comunicados, mas sem uma perspectiva partidária associada.

Na missão que o *Baltimore Sun* propõe para si mesmo podemos ver as raízes do que entendemos como objetividade jornalística hoje, e autores como Dan Schiller (1979) afirmam contundentemente que, apesar do termo não ser utilizado na época da *penny press*, o desenvolvimento da objetividade é a principal contribuição desse momento no jornalismo. Mas os quase dois séculos de jornalismo que transcorreram desde então alteram substancialmente como os jornalistas tentam colocar esse conceito em prática, e é apenas no período entre as duas Guerras Mundiais que as técnicas de objetividade que podemos identificar no jornalismo contemporâneo realmente se sistematizam.

Estabelecido esse paradigma, é importante abordar as maneiras pelas quais ele influencia o uso da imagem no jornalismo, pois isso será fundamental para contextualizar adequadamente o jornalismo em quadrinhos. Duas décadas depois do estabelecimento da *penny press*, temos o princípio do fotojornalismo, com a já citada publicação na *Illustrated London News* de reproduções das fotos de Roger Fenton sobre a Guerra da Crimeia. Poucos anos depois, a Guerra Civil dos Estados Unidos é coberta pela equipe de fotógrafos liderada por Mathew Brady, e reproduções dessas fotos são publicadas na revista semanal *Harper's Weekly*.

Existem alguns detalhes sobre esses projetos que são interessantes como exemplos da interseção entre o fotojornalismo e as raízes da objetividade jornalística. Sobre as fotografias da Guerra Civil, é notável que, de certo modo, elas foram uma quebra de paradigma mais significativa do que as fotos de Fenton, por mostrarem os corpos de soldados mortos no campo de batalha [figura 15] (as fotos de Fenton foram quase todas feitas nas bases do exército, longe do conflito [figura 16]). Criticado por mostrar tamanha violência e expor os corpos de soldados mortos, Brady defendeu seu trabalho falando que era seu dever histórico gravar os fatos daquele momento. Outro fotógrafo envolvido no projeto, Gardner, propunha que a franqueza das fotos poderia ser útil para convencer as pessoas do preço da guerra, e até mesmo ajudar a prevenir uma futura guerra similar.



Figura 15: *The Dead at Antietam* (1862), foto de Alexander Gardner

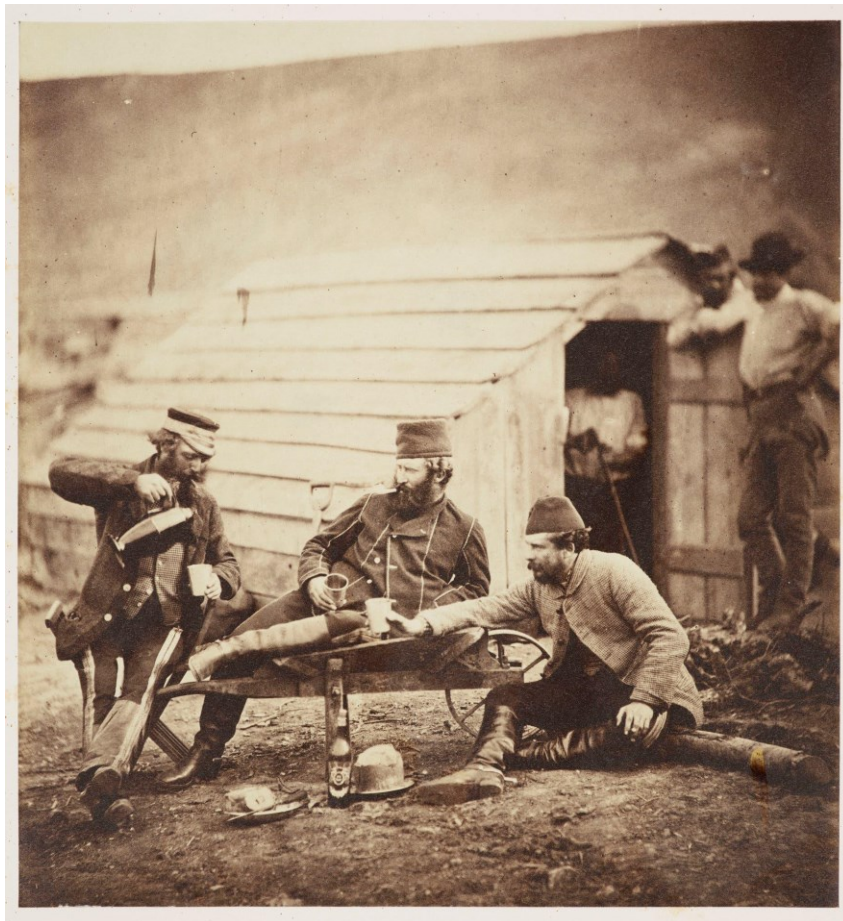


Figura 16: foto de três oficiais britânicos na Crimeia, tirada por Roger Fenton em 1855

Uma questão importante sobre a obra de Fenton na Crimeia é o fato que este foi um fotógrafo altamente partidário. Jorge Pedro Sousa (2008, p. 114) aponta que a Guerra da Crimeia foi a primeira coberta por repórteres profissionais, e que as matérias de William Howard Russell, que expunham a carnificina da guerra e a falta de recursos do exército britânico, levaram o povo britânico, “pela primeira vez, a conhecer a cadavérica face da guerra”. Como resposta, tanto Sousa (p. 115) quanto Sontag (2003, p. 49) comentam, o governo britânico envia Fenton para a Crimeia com o objetivo de criar uma narrativa sobre a guerra que não envergonhasse tanto seus arquitetos. A tecnologia fotográfica da época demandava longos tempos de exposição para capturar uma cena, e como tal Fenton não podia fotografar conflitos enquanto aconteciam. Além disso, diferentemente dos fotógrafos na Guerra Civil, o britânico não chegou a fotografar mortos e feridos (de acordo com Sontag, sob instruções do Departamento de Guerra). O resultado desses fatores, nas palavras de Sontag (p. 50), são “pinturas de vida militar por trás do front; a guerra — movimento, desordem, drama — fica fora da câmera”.

Porém, uma semelhança existe entre os trabalhos de Fenton e Brady: ambos consistem de fotos posadas, com os fotógrafos manipulando os objetos no quadro para seus propósitos. Todas as de Fenton o são: mesmo em sua mais famosa foto, *O Vale da Sombra da Morte* [figura 17], que retrata apenas bolas de canhão espalhadas por uma estrada vazia, é provável, de acordo com análise e investigação do documentarista Errol Morris, que as bolas tenham sido espalhadas na estrada para gerar uma foto mais envolvente. Algo parecido foi feito pelo time de fotógrafos de Brady:

“a foto intitulada ‘A Casa de um Atirador Rebelde, Gettysburg’ [figura 18] mostra na realidade um soldado confederado morto que foi movido de onde tinha caído no campo para um local mais fotogênico, um esconderijo formado por várias grandes pedras ao lado de uma barreira de pedras menores, e inclui um rifle que Gardner encostou contra a barreira atrás do corpo.” (SONTAG, 2004, p. 54)



Figura 17: *Vale da Sombra da Morte* (1855), de Roger Fenton



Figura 18: *A Casa de um Atirador Rebelde, Gettysburg* (1863), foto de Alexander Gardner

Nas afirmações de Brady e Gardner sobre o dever histórico do fotojornalista de representar a realidade, sem fazer concessões para um “bom gosto” que não publicaria as fotos dos mortos, vemos novamente raízes da ideia de objetividade jornalística: um ofício que mostra o mundo como ele é, e não como diversos interesses prefeririam dizer que ele é. Pode ser simples contrastar os trabalhos sobre a Guerra Civil com a versão sanitizada, politicamente conveniente da Guerra da Criméia que vemos em Fenton, e identificar Brady e Gardner como exemplos iniciais dos valores do jornalismo moderno começando a tomar destaque no campo do fotojornalismo. Mas ambos os trabalhos compartilham o elemento de deliberada encenação, que se torna desvalorizado, até mesmo um tabu, depois que o conceito de objetividade como o conhecemos se consolida.

Com a progressão do século XIX, essa pré-objetividade se torna cada vez mais proeminente. Sousa (2008) afirma que em 1869, no Washington College do estado da Virgínia, surge a primeira faculdade de jornalismo nos Estados Unidos, “um curso que misturava jornalismo e tipografia”: o primeiro curso dedicado apenas a jornalismo viria em 1878. Apesar de conflitos entre os jovens repórteres graduados em universidades e seus editores mais velhos que nunca tiveram essa formação, por volta da década de 1880 a grande maioria dos repórteres contratados nos jornais americanos tinham feito curso superior. Schudson (1978, p. 71) descreve que na década de 1890, esses jovens repórteres educados nas faculdades “viam a si mesmos, em parte, como cientistas descobrindo os fatos econômicos e políticos da vida industrial mais audaciosamente, mais claramente, e mais ‘realisticamente’ que jamais tinha sido feito.”

Termos centrais nessa frase são “cientistas” e “fatos”. O final do século XIX e início do século XX são momentos históricos em que esses conceitos passam a ser centrais para uma série de áreas da sociedade. Frederick Taylor, um engenheiro mecânico que buscava aumentar a eficiência das indústrias, em seu livro mais famoso, publicado originalmente em 1911, afirma que

[esse texto foi escrito] para provar que a melhor administração é uma verdadeira ciência, repousando sobre as fundações de leis, regras e princípios claramente definidos. E além disso para mostrar que os princípios fundamentais da administração científica são aplicáveis para todos os tipos de atividades humanas [...] para a administração de nossas casas; a administração de nossas fazendas; a administração dos negócios de nossos comerciantes, grandes e pequenos; de nossas igrejas, nossas instituições filantrópicas, nossas universidades, e nossos departamentos governamentais. (TAYLOR, 2004, p. 2-3, tradução nossa)

Richard G. Olson, em livro de 2016, considera o cientismo e a tecnocracia os grandes legados da administração científica de Taylor, e afirma que “por causa do seu foco relativamente estreito e sua falta de interesse em uma justiça distributiva, o cientismo e a tecnocracia tendem a exacerbar diferenças de renda no mundo” (OLSON, 2016, p. xvii). A virada do século XIX para o XX, então, seria um momento em que a ciência, compreendida no auge do Iluminismo¹⁰ como uma arma emancipatória contra a tradição obscurantista da aristocracia e do clero, começa a se tornar (SCHUDSON, 1978, p. 76) “ela própria uma instituição estabelecida, conectada com as universidades e associações profissionais e se posicionando contra a democracia popular tanto em princípio (“razão” e julgamento de experts contra a massa) e em antagonismo de classe (a classe média educada contra imigrantes e trabalhadores)”. Entraremos mais diretamente no aspecto elitista desse momento da ciência mais adiante.

No caso do jornalismo, esse elevado interesse no método científico se consolida no que Schudson (1978, p. 6) chama de um “empirismo inocente”: uma percepção de que os fatos são todos relativamente evidentes. Com uma dedicada apuração, qualquer informação que o jornalista se propusesse a buscar se revelaria prontamente para ele, e a partir de tal ponto sua função era principalmente a de repassar tal informação para seu público. Existiam os já mencionados conflitos entre repórteres e editores, com repórteres que queriam escrever histórias cativantes se sentindo restringidos pelos parâmetros de editores comprometidos a cercear o estilo dos redatores, mas ambos os campos compartilhavam desse “empirismo inocente”.

3.2. Walter Lippmann e a objetividade jornalística

Porém, no início do século XX, e particularmente na década de 1920, essa inocência foi seriamente desafiada por uma série de fatores, e o jornalismo foi forçado a reforçar as bases de seu empirismo, gerando, finalmente, a objetividade jornalística propriamente dita.

As teorias psicanalíticas de Freud ganham grande reconhecimento no começo do século, avançando o argumento que o ser humano não é, e jamais pode ser, totalmente racional: que mesmo seus pensamentos conscientes são constantemente informados por um inconsciente que não é plenamente conhecível ou alcançável. Em seu *Fragmento da Análise de um Caso de*

¹⁰ Período histórico que começa na Europa do século XVIII marcado por pensadores que se propunham a usar pensamento lógico e ciência para criticar o poder absoluto da igreja e dos reis.

Histeria (1996, p. 49), Freud afirma que “quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir fica convencido de que os mortais não conseguem guardar nenhum segredo. Aqueles cujos lábios calam denunciam-se com as pontas dos dedos; a denúncia lhes sai por todos os poros”. Em outras palavras, o ser humano não consegue ocultar sua presença: cada mínima ação o denuncia em suas particularidades.

Desenvolvimentos relativamente contemporâneos da mecânica quântica consolidam uma série de incertezas irredutíveis em blocos fundamentais das ciências exatas. O físico Erwin Schrödinger, em uma aula que ministrou quando ganhou seu prêmio Nobel em Física em 1933, expressou bem o ponto em que o campo de conhecimento se encontrava depois de cerca de três décadas de reviravoltas:

“Nós não podemos, porém, nos contentar com termos tão velhos, familiares, e aparentemente indispensáveis como “real” ou “apenas possível”; nós nunca estamos numa posição para dizer o que realmente é ou o que realmente acontece, mas podemos dizer apenas o que será observado em um caso concreto e individual. Precisaremos nos satisfazer permanentemente com isso...? A princípio, sim.” (SCHRÖDINGER, 1965, p. 316, tradução nossa)

Os desenvolvimentos da mecânica quântica colocaram em dúvida a ideia positivista de que o conhecimento humano deveria ser tão preciso quanto as ciências exatas: mesmo tais ciências não conseguiam mais ser tão “exatas” quanto o nome indicava. Os desenvolvimentos da Psicanálise, por sua vez, colocavam em dúvida a ideia do homem como agente racional, senhor do seu destino e das suas decisões, ao abrir as cortinas para uma série de fatores irracionais e subscientes que guiam as ações e decisões de cada um de nós. A subjetividade e a incerteza pareciam inescapáveis.

Uma das mais curiosas maneiras pelas quais esse “espírito do tempo” se manifesta no campo do jornalismo se dá na popularização do campo de Relações Públicas. No século XIX, a interação entre repórteres e entes públicos era largamente direta: um jornalista interessado em contactar empresas e políticos precisava lidar com essas entidades, e tais entidades precisavam lidar com ele. No princípio do século XX, diversas empresas começaram a empregar profissionais formados em escolas de jornalismo (Schudson cita um artigo de Stanley Walker de 1932 que aponta que cursos de jornalismo formavam mais agentes de relações públicas do que jornalistas) para servirem como ponte entre si e a mídia, enviando *releases* para jornais, ajudando clientes com declarações públicas, entre outras coisas.

Os profissionais de relações públicas defendiam seu ofício de críticas invocando aspectos desse “espírito do tempo”. Ivy Lee, citado por Schudson como um dos primeiros

agentes de relações públicas, defendia que, se os seres humanos são incapazes de conhecerem fatos com 100% de certeza, se todas as percepções são igualmente e fundamentalmente parciais, não há grande diferença entre o que uma empresa fala e o que um jornalista fala. Ambos têm seus interesses, suas interpretações, e não há qualquer problema em o público leitor receber uma perspectiva sobre a sociedade que vem de uma empresa. Edward Bernays, sobrinho de Sigmund Freud e outro pioneiro do campo das relações públicas, afirmou que “no embate entre ideias, o único teste [...] é o poder do pensamento de ser aceito na competição aberta do mercado.” (1923, apud SCHUDSON, 1978, p. 136)

Jornalistas, largamente, se sentiam frustrados com esse novo paradigma. O campo das Relações Públicas ameaçava a posição do jornalismo na sociedade: com os *releases*, entidades privadas se tornaram não apenas assuntos de notícias, mas distribuidoras, e em muitos casos *criadoras* de notícias, conseguindo espaço nos jornais que não seria dado para essas entidades sem as relações públicas. Mas fundamentalmente, a crise de identidade do jornalismo era mais profunda. Nesse mundo repleto de incertezas e preconceitos subconscientes, no qual o empirismo inocente era cada vez mais difícil de defender intelectualmente, era necessária uma reimaginação significativa do que seria o papel do jornalismo, e como ele deveria proceder nesse mundo.

O grande responsável por essa reimaginação é o jornalista e comentarista político Walter Lippmann. Nascido em Nova Iorque em 1889, Lippmann estudou em Harvard, foi um dos três editores fundadores da revista americana *The New Republic* e conselheiro do presidente americano Woodrow Wilson. Como um jornalista intelectual proeminente nas décadas de 1910 e 1920, Lippmann acompanhou de perto as dinâmicas que descrevemos até aqui, e muito do seu projeto intelectual se dedicava a descrever como o jornalismo que existia naquele momento era inadequado, e propor como ele deveria mudar para melhor responder ao momento.

Lippmann, em parceria com Charles Merz, um jornalista que também tinha trabalhado na *New Republic* e no governo Woodrow Wilson, escreveu uma crítica da cobertura do *New York Times* da Revolução Russa intitulada *A Test of the News*. Nessa crítica, os autores delimitam claramente os campos em que a cobertura do *Times* está sendo avaliada.

“A questão das atrocidades e dos méritos e deméritos dos soviets não é levantada [...] Nenhuma tentativa é feita aqui para peneirar a verdade dos relatos, para determinar se houve exageros, ou quanto o Terror Branco [violências cometidas pelas forças anti-soviéticas] igualou o Terror Vermelho [violências cometidas pelas forças soviéticas]. A tentativa não é feita porque não existe um relato confiável com o qual medir as notícias. Existia uma aproximação da verdade no relato de terror e atrocidade. Por

razões análogas, nenhuma discussão das virtudes e defeitos do sistema soviético é tentada. Observadores capazes e desinteressados fornecem evidências contraditórias das quais nenhum critério objetivo emerge. Sob tais circunstâncias, um relatório correto do governo soviético e do terror é sem dúvida mais do que poderia ter sido esperado de um jornal.” (LIPPMANN e MERZ, 1920, p. 2, tradução nossa)

Lippmann e Merz consideram qualquer falha nessas questões, se aconteceu, perfeitamente perdoável. Sua real crítica é sobre o que podem ser considerados os fatos básicos do caso: se a Rússia revolucionária permaneceria na Primeira Guerra Mundial, se o governo de Kerensky se manteria no controle, se seria derrotado pelos bolcheviques, ou se seria derrotado por forças contrarrevolucionárias, entre diversos outros fatores. Neste parâmetro, os autores dizem, a cobertura do *Times* falhou miseravelmente. “Nos dois anos entre Novembro de 1917 e Novembro de 1919,” dizem os autores, “pelo menos 91 vezes foi dito que os soviets estavam prestes a ficar sem forças, ou já estavam sem forças”. Essas 91 afirmações se provaram completamente erradas: o regime soviético sobreviveu esses dois anos, sobreviveu até a publicação de *A Test of the News* em agosto de 1920, e sobreviveu por várias décadas depois disso.

O motivo por trás de tamanhos e tão persistentes erros de reportagem, na perspectiva de Lippmann e Merz, era um excesso de parcialidade da parte do *Times*. O jornal, primordialmente conservador, estava profundamente investido nos resultados dos eventos que cobria. “Eles queriam ganhar a guerra; eles queriam repelir o bolchevismo. Esses obstáculos subjetivos à busca livre dos fatos explicam a dócil submissão de homens perceptivos à censura objetiva e a propaganda sob a qual eles trabalhavam” (LIPPMANN e MERZ, 1920, p. 3).

É relevante apontar como o diagnóstico de Lippmann e Metz, ao mesmo tempo, é inseparável de seu momento histórico, e vai na contramão desse próprio momento histórico. Em um mundo que caminhava para uma aceitação, empolgada ou resignada, do papel central e irredutível da subjetividade na vida pública e privada, os autores de *A Test of the News* demandavam que o jornalismo se tornasse menos subjetivo, menos contaminado pelas perspectivas.

Lippmann e Metz não eram apenas empiristas inocentes que tinham simplesmente ignorado os primeiros 20 anos do século XX. Eles estavam cientes que o momento era de subjetividade e de incerteza, e respondiam de acordo. Um mês depois da publicação de *A Test of the News*, a edição seguinte da *The New Republic* trouxe um novo artigo dos autores, respondendo a críticas que o texto tinha recebido. Eles afirmam que muitas das críticas falavam que Lippmann e Merz tinham apenas provado que a natureza humana era falível, propensa a

erros, e que repórteres e editores estavam suscetíveis a isso como quaisquer outros autores. A isso, respondem:

“Mas admitindo a total denúncia contra a natureza humana, qual é a moral? É que tudo está bem no melhor de todos os mundos possíveis, ou que a fragilidade da natureza humana demanda atenção honesta e persistente? Já que seres humanos são testemunhas ruins, facilmente confundidos, facilmente enganados por um viés pessoal, profundamente influenciados por seu ambiente social, isso não significa que um teste constante das notícias e uma crescente reticência sobre as principais causas de erros é uma parte necessária da filosofia democrática?” (LIPPMANN e MERZ, 1920, p. 2, apud SCHUDSON, 1981, p. 154-5, tradução livre)

É fácil de identificar que a crítica referenciada pelos autores está invocando os argumentos que já estabelecemos como relativamente em voga naquele momento, falando sobre a impossibilidade do ser humano não cometer erros e a impossibilidade de se conhecer tudo. 40 ou 50 anos antes, a resposta a essa crítica talvez fosse uma discordância mais direta, afirmando que o ofício do jornalista era simplesmente descobrir os fatos e considerando inadmissível a ideia que isso não seria possível. Lippmann e Merz, por sua vez, concordam com a premissa básica dos críticos, a falibilidade fundamental do ser humano. A resposta deles para isso, porém, é que a falibilidade não pode ser usada pelos jornalistas como desculpa para não tentar fazer reportagens. Mais do que isso: o que fica implícito no parágrafo é que reportagens de boa qualidade ainda podem ser feitas se, e somente se, os jornalistas tiverem em mente um “teste crítico das notícias” e uma “crescente reticência sobre as principais causas de erros”.

Esse é um aspecto fundamental da objetividade jornalística como a entendemos pós-Lippmann: ela é criada com perfeita consciência do contra-argumento mais básico contra o empirismo inocente, e de fato como resposta a esse contra-argumento. É possível encontrar empiristas inocentes na profissão até hoje, mas é extremamente provável que qualquer sério defensor da objetividade jornalística, assim como Lippmann e Merz, aceite prontamente que o jornalista, como qualquer ser humano, será propenso a cometer erros com base em suas parcialidades e preconceitos. É exatamente por isso, dizem eles, que o esforço do jornalista deve ser dobrado, utilizando de técnicas como o “teste crítico das notícias” para proteger sua própria produção de suas parcialidades. O argumento da falibilidade, que ameaça invalidar a profissão do jornalismo, é transformado ao invés disso num forte argumento a favor do profissionalismo.

Mas não é apenas a esse argumento a favor de um reforçado profissionalismo que Lippmann se restringe. Em seu mais famoso livro, *Opinião Pública*, publicado originalmente

em 1922, o autor se propõe a descrever um desafio que aflige não apenas o jornalismo, mas a democracia como um todo, e propõe medidas a serem tomadas para superar esse desafio. Tal desafio é, fundamentalmente, uma versão do grande desafio da época: a dificuldade, ou talvez impossibilidade, de se compreender o mundo. “O ambiente real,” diz Lippmann (página 16), “é grande demais, complexo demais, passageiro demais para verdadeira compreensão. Nós não somos equipados para lidar com tanta sutileza, tanta variedade, tantas permutações e combinações. E embora nós tenhamos que agir nesse ambiente, nós temos que reconstruí-lo em um modelo mais simples antes de podermos lidar com ele”.

Lippmann acredita que o tamanho e a complexidade do mundo tornam-o impossível de ser propriamente compreendido por uma grande maioria da população. Como resultado, nós fazemos o trabalho de “reconstruí-lo em um modelo mais simples”: criamos um “pseudoambiente”, nos termos de *Opinião Pública*, que é mais fácil de entender, e agimos no mundo real com esse pseudomundo em mente. Mas como o pseudoambiente é uma percepção parcial e falha do mundo real, as ações que tomamos com ele em mente podem acabar tendo consequências negativas no mundo real.

Construindo em cima da ideia do pseudoambiente, Lippmann afirma que a construção de pseudoambientes é uma das mais fundamentais bases da democracia representativa. É impossível, ele diz, comunicar adequadamente as nuances de cada ato político para a totalidade da população que será afetada por elas. Grandes parcelas da população não possuem o interesse ou a capacidade de entender todos os detalhes de todas as decisões tomadas por seus líderes. Por causa disso, uma ferramenta da qual esses líderes inevitavelmente fazem uso é a manufatura do consenso. “Ao ocasionalmente oferecer um bode expiatório, ao reparar uma injustiça pequena afetando um indivíduo ou facção poderosa, reorganizando certos empregos, acalmando um grupo de pessoas que querem um arsenal em sua cidade” (LIPPMANN, 1998, p. 246), entre outros gestos de escala relativamente pequena mas potencial grande significado simbólico, os líderes convencem a população que estão agindo no melhor interesse dela, e podem confortavelmente fazer as decisões que realmente importam por trás de um véu de silêncio, que Lippmann considera de vasta importância.

Com a população sendo basicamente removida do processo democrático por meio da manufatura do consenso, em quem Lippmann aposta para tomar as rédeas da democracia e conduzi-la adequadamente? Nos membros da classe da qual ele próprio faz parte: consultores de líderes políticos principalmente, mas também jornalistas e intelectuais de outras espécies. O autor imagina uma comunidade de *experts* heroicamente desinteressados, que fazem detalhadas

e relevantes análises do mundo e entregam seus relatórios para políticos sem se importar sobre quais decisões são feitas, ou, no caso dos jornalistas, *experts* que apreendem fatos sobre o mundo e não desenvolvem qualquer opinião sobre eles que possa aparecer em suas coberturas.

Com o contexto de *Opinião Pública*, a defesa que Lippmann faz de um jornalismo mais profissional, em que repórteres constantemente combatem suas subjetividades, se torna de certo modo menos convincente. Os processos que os jornalistas acionam para manterem a parcialidade sob controle e chegarem mais perto dos fatos não têm apenas o propósito de fazer um jornalismo mais verdadeiro: eles são também uma maneira da classe jornalística se estabelecer como distintamente capaz. Aparentando ter um robusto profissionalismo, uma série de métodos capaz de minimizar a parcialidade, os jornalistas convencem a população de que seu fluxo de informação está em boas mãos, e se estabelecem na posição que Lippmann recomenda para eles: uma posição capaz de manufaturar o consenso, de manter uma separação adequada entre população e decisão.

O mais curioso elemento da ânsia por uma classe de *experts* qualificados como os únicos motores viáveis da democracia é que essa ânsia, por um caminho tortuoso, nos traz de volta para o ponto de partida, ou para um ponto bem próximo dele. Lippmann defende uma proliferação de práticas de objetividade, de “testes críticos das notícias”, que poderiam tornar o trabalho dos jornalistas mais confiável e menos influenciado por preconceitos individuais. É difícil protestar contra esse argumento em seus próprios méritos, considerando as enormes falhas que ele expõe na cobertura do *Times* em *A Test of the News*. Mas quando levamos em consideração a outra consequência expressamente proposital dessa proliferação de técnicas — o estabelecimento do jornalista como uma categoria responsável por tomar as rédeas da sociedade — se torna impossível para aqueles que não são jornalistas confiarem nos jornalistas.

Parte do propósito das técnicas se torna não a transparência, mas o seu inverso: uma ofuscação do processo, a classe jornalística isolando seus princípios dentro da própria classe. Portanto, da perspectiva de um não-jornalista, não há nenhum motivo para acreditar que os jornalistas por trás dessa camada fosca estão agindo com o melhor interesse do público em mente. Se os gestos simbólicos de simpatia dos *experts* são apenas uma forma de manufatura do consenso, e se um indivíduo qualquer não compartilha do otimismo inocente que Lippmann mostra quando imagina seus *experts* completamente desinteressados, então é fácil de imaginar que tais *experts* sempre podem estar agindo, mesmo que subconscientemente, com um interesse próprio. Um jornalista, por mais objetivo que seus métodos pareçam ser superficialmente, sempre pode estar encobrindo uma ideia própria sobre quais são os aspectos mais relevantes da

história, e quais conclusões o público leitor deve tirar da matéria. Ou, em outras palavras, os jornalistas, ao empregarem os métodos da suposta objetividade, podem estar cometendo erros diretamente motivados pela subjetividade.

Lippmann escreveu diversos outros livros, sua coluna de jornal durou entre 1931 e 1967 e chegou a ser publicada por 155 jornais simultaneamente. Em artigos em jornais como *Chicago Tribune* e *Foreign Affairs*, ele é casualmente referido como o maior e mais influente jornalista americano de sua era, e talvez de todos os tempos. O título é merecido: muitas das ideias propostas por Lippmann se tornam moldes para as práticas jornalísticas das décadas seguintes, e até hoje. Na perspectiva de Schudson, os jornalistas das décadas de 1920 e 1930 se viam assolados pelo avassalador espectro da subjetividade, que abalava a confiança em diversos elementos da vida, como já abordamos. As teorias de objetividade de Lippmann, a sua ideia de *experts* heroicamente desinteressados, serve para esses jornalistas como uma “fuga das suas próprias profundas convicções de dúvida e deriva” (SCHUDSON, 1978, p. 159).

Motivados pela ideia da luta pela objetividade jornalística, a comunidade de repórteres cria uma série de procedimentos que entende como capazes de minimizar ou remover suas parcialidades de seu trabalho, como os heróis de Lippmann o fariam. Porém, antes de elaborar sobre quais exatamente são essas práticas, e como críticos de jornalismo na década de 1960 encontram falhas substanciais nelas e no projeto de objetividade como um todo, é de grande relevância apontar qual o papel que a imagem acaba tendo para esses modelos de jornalismo.

Durante todo o período de jornalismo descrito até o momento, o desenho e a ilustração foram importantes. A *Illustrated London News*, já citada como a revista que publicou reproduções das fotografias de Fenton na Guerra da Criméia, também publicou diversos trabalhos dos desenhistas-repórteres Melton Prior e William Simpson, que combinados presenciaram uma grande quantidade das campanhas militares do Império Britânico na segunda metade do século XIX. O artista francês Paul Renouard cobriu, para diversas publicações francesas, as Exposições Universais de 1900 e 1905, a coroação do Rei Eduardo do Reino Unido em 1901, entre outros eventos da virada do século XVIII para o XIX. Diversos outros exemplos podem ser dados.

Porém, por todo esse tempo, as tecnologias da fotografia estavam se desenvolvendo paralelamente. As primeiras versões do flash, usando pó de magnésio, foram desenvolvidas na década de 1860, tornando mais viável a fotografia em espaços fechados e contextos noturnos. A impressão em meio-tom, que melhor replicava as variações tonais das fotografias, começa a ser adotada por jornais na década de 1880. Sousa (2008, p. 127) afirma que a fotografia chega

na imprensa diária americana (especificamente ao *New York Daily Times*) em 1880, e menciona o surgimento de revistas dominadas por fotografias, como a *Illustrated American*, em 1890. A passos largos a fotografia se torna uma maneira cada vez mais viável de se disseminar imagens, e passa a ocupar um espaço cada vez maior no jornalismo e na sociedade.

Mas o espaço que a fotografia começa a tomar do desenho não pode ser considerado óbvio ou naturalizado. Ele é um fenômeno que merece análise e explicação, e uma explicação particularmente interessante é proposta por Lippmann em *Opinião Pública*. Ele fala que as fotografias (LIPPMANN, 1998, p. 92) “parecem completamente reais. Elas vêm, nós imaginamos, diretamente para nós sem interferência humana”. Desse modo, elas possuem uma “autoridade sobre a imaginação”: se a fotografia é uma janela aberta para o real, quando ela acompanha um texto, não precisamos formar uma imagem mental que corresponda à cena descrita verbalmente. Talentosos desenhistas trabalhavam nos jornais, mas eles não podiam oferecer essa sensação da falta de interferência humana, ainda mais ao simples toque de um botão, tão mais rápido do que demora para se desenhar uma cena com nível de detalhes comparável a uma fotografia.

Desse modo, a imagem fotográfica se torna parte integral do projeto de objetividade jornalística. O traço do desenhista, anteriormente marca indelével de sua personalidade, não tem análogo claro na fotografia, que traduz a realidade por um processo largamente mecânico, científico, “objetivo”. O teórico do cinema André Bazin, em sua *Ontologia da imagem fotográfica*, ilustra bem esse processo:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno: por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica (BAZIN, 2014, p. 31).

Existe uma objeção simples que pode ser feita a esse parágrafo de Bazin, tão simples que o parágrafo quase nos convida a fazê-la, no trecho que afirma que “a personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno”.

A objeção seria que esses “senões” são substanciais demais para serem tão simplesmente ignorados. A personalidade do fotógrafo sempre entra, e sempre entrará, em jogo, pois a escolha de um assunto e de um enquadramento é uma parcela gigantesca de qualquer imagem, e essa parcela ainda é indubitavelmente humana e determinada por subjetividades. Em suma, a fotografia, como tantos outros mecanismos científicos que parecem intocados pela imperfeição humana, não consegue se livrar de nós tão fácil assim.

Essa objeção está basicamente correta. Mas vale a pena explorar as maneiras pelas quais Bazin também está correto. É factual que, em um aspecto da produção da fotografia — e dos seus descendentes, o cinema e a televisão —, a ausência humana é sentida de um modo que não o era em nenhuma outra arte. Entre o desenhista e o objeto que este deseja desenhar, existe uma região que deve ser transposta pela execução do artista, pela maneira que este manuseia seus materiais. Se duas pessoas diferentes apontam câmeras iguais de posições iguais para cenas iguais, suas fotos são, se não idênticas, necessariamente similares. Porém, se duas pessoas diferentes se propõem a representar uma mesma cena, da mesma posição, com os mesmo materiais de desenho, outros elementos estão em jogo: o estilo de desenho das duas pessoas, a capacidade (ou falta dela) de produzir uma imagem satisfatória. Certas pessoas não conseguem desenhar muito mais do que bonecos-palito, mas virtualmente qualquer um pode apertar o botão de uma câmera e produzir uma imagem minimamente similar com uma “boa” fotografia.

Isso não significa que seria correto dizer que a fotografia é puramente objetiva, ou que ela nos dá acesso imperturbado ao mundo natural. Tais proposições seriam um retorno ao empirismo inocente. Mas é importante notar que a fotografia, por sua natureza, possui uma *reivindicação à objetividade* mais forte do que qualquer outra arte. Ela ofusca a personalidade de seu praticante, torna seu estilo menos proeminente, e pode ser vendida como janela para a realidade de maneira muito menos obviamente questionável. Como tal, essa é a arte — novamente, bem como seus descendentes, cinema e televisão — que se torna imprescindível para o jornalismo que se propõe objetivo.

Com o passar das décadas, conforme a tecnologia vai avançando e tornando a fotografia cada vez mais prática e barata, os fotojornalistas tomam quase que completamente o espaço dos artistas-repórteres. Os desenhistas permanecem nos jornais, mas como chargistas e cartunistas, em espaços reservados para “opinião”. A fotografia acompanha notícias e reportagens, corroborando o relato dos redatores: “aconteceu assim mesmo, esta é a foto que comprova”. Em certos casos, como em livros que compilam fotos jornalísticas, tais fotos ganham uma responsabilidade maior: precisam comunicar algo sem o apoio de um longo texto, contando

apenas com sua legenda ou as fotos que a cercam. Essa responsabilidade maior é dada à fotografia em parte porque ela comunica de maneira que o desenho não podia mais: como se ninguém em particular fosse responsável pela comunicação, o leitor apenas tivesse visto o fato, como se estivesse em sua presença.

Graças a essa mais forte reivindicação de objetividade, que ficava mais forte com cada inovação tecnológica, a fotografia conquistou um robusto domínio sobre a imagem jornalística, particularmente pronunciado nesse período de consolidação da objetividade. Sousa (2002, p. 22) afirma que durante a década de 1930, a presença da fotografia nos jornais diários americanos aumentou em 66%. O texto de Bazin sobre a possível objetividade da fotografia tem sua publicação original em 1945, o último ano da Segunda Guerra Mundial, um conflito cuja identidade visual na consciência popular é dominada pela fotografia. Nas guerras da segunda metade do século XVIII, fotógrafos e desenhistas dividiam espaço nas páginas de veículos como a *Illustrated London News*, ambos sendo responsáveis por trazer imagens dos eventos para os leitores.

As famosas imagens da Segunda Guerra, por sua vez, são quase todas fotografias: entre os registros de Joe Rosenthal da bandeira americana sendo hasteada em Iwo Jima [figura 19], a imagem de Alfred Eisenstaedt do marinheiro americano beijando uma mulher na Times Square em comemoração ao fim da guerra do Pacífico [figura 20], e as trêmulas fotos de Robert Capa do desembarque das tropas americanas na Normandia [figura 21], temos uma série de imagens com essa reivindicação baziniana de realidade e objetividade sendo imagens centrais da guerra.

Vale a pena apontar que essas fotos funcionam de maneiras relativamente diferentes umas das outras. A foto em Iwo Jima e a foto na Times Square, respectivamente tiradas por Joe Rosenthal e Alfred Eisenstaedt, ambas trazem em mente o conceito que o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson depois chamaria de “o momento decisivo”. Na introdução de seu livro com o mesmo nome, Cartier-Bresson descreve que enxerga a fotografia como uma arte do instante, com o papel de “perceber a realidade e quase simultaneamente gravá-la no caderno de rascunhos que é nossa câmera”¹¹. Nesse modo, a missão do fotógrafo seria capturar, com clareza e precisão geométrica, um único momento capaz de expressar a totalidade de um fenômeno. A bandeira ainda no processo de ser hasteada, denotando a ação e a força do exército; o enérgico beijo do soldado representando a celebração de uma nação vitoriosa. “Momentos

¹¹ Tradução nossa. No original: “perceive reality, almost simultaneously recording it in the sketchbook which is our camera.”

decisivos”, instantes precisos e únicos no tempo, capturados em fotografias cristalinamente enquadradas.

As imagens das praias da Normandia registradas por Robert Capa no desembarque americano no Dia D não têm nada da precisão geométrica que Cartier-Bresson (colega de Capa na cooperativa Magnum Pictures, fundada depois da guerra) procurava. Elas são granuladas, tremidas, na maioria dos casos sem uma clara ideia central, sem um protagonista ou mesmo um grupo cuidadosamente arranjado na composição. Elas são imagens de um evento repleto de movimento feitas por um homem com medo por sua vida, e como tal, seria impossível capturar um enquadramento geometricamente preciso. Mas é exatamente por isso que essas fotos têm uma outra pretensão do real: sua imprecisão e falta de foco são marcas do que Capa sentiu naquele momento, do que o desembarque *realmente foi*. Apesar de encontrarmos diferenças nos tipos de fotografias jornalísticas, essa reivindicação da realidade ainda é central para o seu uso. Conforme André Bazin disse sobre o documentário *Kon-Tiki* (1950), que retrata uma viagem de barco de cem dias do Peru até a Polinésia:

“As imagens desfocadas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo — mas mal o distinguimos ! — ou porque a imagem foi feita no momento em que um capricho do monstro poderia aniquilar o navio e atirar a câmera e o cameraman a 7 ou 8 mil metros de profundidade? A resposta é fácil: o que nos interessa não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a fotografia do perigo.” (BAZIN, 2014, p 54-55)



Figura 19: foto de Robert Capa tirada no desembarque americano na Normandia em 1944



Figura 20: *Levantando a bandeira em Iwo Jima* (1945), de Joe Rosenthal



Figura 21: *V-J Day in Times Square* (1945), de Alfred Eisenstaedt

3.3 Contestações ao paradigma da objetividade

A fotografia permaneceria como a incontestada imagem dominante do jornalismo até a popularização do telejornalismo, em meados da década de 1960. A televisão, assim como seus parentes fotografia e cinema, é uma mídia cujo mecanismo de criação de imagem possui uma reivindicação mais forte à objetividade do que o desenho e a pintura, e como tal é outra mídia que se encaixa bem na maneira que o jornalismo se enxerga pós-Lippmann. Mas nos anos 1960, quando a TV é responsável por cobrir uma grande guerra americana pela primeira vez, ela se encontra num contexto ideal para uma contestação do paradigma da objetividade que abalaria as estruturas do jornalismo.

A Guerra do Vietnã (travada entre 1955 e 1975, mas o envolvimento americano em peso começou em 1965) é comumente chamado de “a primeira guerra televisionada”: várias tropas americanas lutaram na Guerra da Coreia no começo dos anos 1950, mas naquela época a televisão ainda era um produto em expansão, dominado por programas de auditório, *sitcoms* e séries dramáticas, com pouco conteúdo jornalístico sendo produzido. Mas nos anos 60, os noticiários já existiam, e começavam a se expandir cada vez mais. Michael Mandelbaum (1982, p. 2) aponta que em 1963 os noticiários nacionais da noite dobraram de tamanho, passando a durar meia hora, ao invés dos 15 minutos anteriores. O motivo era simples: os programas eram lucrativos. Com mais espaço para preencher, mais dedicação foi dada para a cobertura da guerra, formando assim a ideia do Vietnã como uma “guerra televisionada”.

O que, exatamente, significa uma “guerra televisionada” era algo que está sujeito à interpretação. Uma das mais relevantes leituras é a de Lyndon Johnson, presidente americano durante grande parte da guerra. Em um discurso (citado na primeira página do artigo de Mandelbaum) dado um dia depois de o impopular Lyndon Johnson anunciar que decidiu não disputar uma reeleição, o então presidente afirma que “ninguém pode dizer exatamente que efeito essas vívidas cenas têm na opinião americana”¹², mas afirma que os historiadores devem se perguntar o que teria acontecido se outros momentos negativos na história militar americana tivessem sido exibidos da mesma forma.

A implicação de Lyndon Johnson é fácil de se ver: o presidente acreditava que a televisão tinha causado a impopularidade da guerra. Ao ter acesso diário à guerra “como ela é”, com som e movimento, o público americano teria sido o primeiro a ver a natureza brutal da

¹² Tradução nossa. No original: “no one can say exactly what effect these vivid scenes have on American opinion.”

guerra, e teria deixado claro que não tinha estômago para isso. Nesse discurso, com certa frustração, Johnson ecoa a ideia de Alexander Gardner, de imagens de guerra tão potentes, tão reais, que tornam a guerra inaceitável. A hipótese tem seu mérito, mas parece inadequada enquanto explicação: as guerras resistiram às fotografias de Gardner e seus colegas, e continuaram acontecendo depois da cobertura televisiva do Vietnã. Se o novo poder da imagem foi um fator para a impopularidade da guerra e de Lyndon Johnson, certamente esse poder não pode ser entendido como o *único* fator.

Felizmente, podemos nos apoiar em análises mais firmes do que a do ex-presidente americano para entender os fenômenos que despertaram seu interesse. Em seu relato do que acontece na sociedade americana entre as defesas de Lippmann da objetividade na década de 1920 e a crise dessa mesma objetividade na década de 1960, Schudson descreve o que mudou na imprensa e na cultura durante essas quatro décadas, na busca de explicar como o paradigma veio a ser tão questionado nesse período relativamente curto. Um dos elementos centrais na análise do autor é, curiosamente, uma reedição mais intensa e mais específica de uma crise já proeminente nos anos 1920: o conflito entre os jornalistas e um governo cada vez mais distante da imprensa. A força que entidades como governos e grandes corporações tinham para influenciar quais assuntos eram cobertos é perceptível no começo do século XX: Sousa (2008, p. 182) menciona que, durante a Primeira Guerra Mundial, o governo britânico e o estadunidense impuseram severa censura aos repórteres que cobriam o conflito. Mas essa força passa por uma metamorfose nas décadas posteriores. O governo Franklin Roosevelt, que durou entre 1933 e 1945, como o jornalista Elmer Davis (citado por Schudson) descreve, “imitando grandes empresas nos anos da bolha, organizou em todos os departamentos uma agência de imprensa através da qual as notícias são canalizadas, ao invés de permitir que jornalistas falem diretamente com funcionários subalternos”. (DAVIS, 1935, p. 43) Davis aponta que essas técnicas já existiam no governo antes de Roosevelt, mas afirma que a administração estendeu a prática, “tornando mais difícil o trabalho dos jornalistas de chegar na verdade” (*idem*).

Schudson destaca dois exemplos em que o jornalismo americano encontra problemas ao lidar com sua dependência de fontes oficiais com suas próprias agendas. O primeiro é a cobertura do senador Joseph McCarthy, um conservador que afirmava que todas as instituições americanas estavam sendo infiltradas por comunistas e homossexuais. Douglass Cater, em artigo para a edição de julho de 1950 da revista trimestral *Nieman Reports*, destacou como McCarthy tomava proveito dos “padrões congelados” do jornalismo, particularmente do

“*straight*” reporter (o repórter “direto”, em oposição a repórteres “interpretativos”), para aumentar seu perfil público.

Usando como exemplo o caso de um professor universitário que McCarthy acusou de ser um agente soviético, Cater descreve como o senador fazia acusações extremas sem se preocupar com apresentar evidências, pois quanto mais extremas as acusações, mais atraentes elas eram para os redatores de manchetes. Quando os acusados se defendiam, as manchetes eram sempre menos chamativas: Cater destaca que as acusações de McCarthy eram controversas e inesperadas, enquanto o acusado se defendendo era controverso, mas esperado. Quando uma acusação de McCarthy perdia forças, ele já tinha novas preparadas, recomeçando o ciclo e se mantendo como destaque nacional.

Cater afirma que o repórter “direto” — um repórter “que não se mete em motivos ou outros assuntos laterais exceto conforme eles se tornam parte do registro público”, por defender que seus leitores devem tomar suas próprias conclusões sobre os assuntos do dia — confrontado com um agente público nos moldes de McCarthy, está essencialmente usando uma camisa de força. “A sua iniciativa está amarrada de tal forma que ele não pode cumprir seu primeiro dever, que é trazer um entendimento mais claro para seu leitor. O resultado é uma distorção da realidade.” (CATER, 1950)

Os repórteres “interpretativos”, na avaliação de Cater, estavam fazendo um bom trabalho ao contestar McCarthy, mas suas publicações eram menos reproduzidas e menos influentes que as dos repórteres “diretos”. “O leitor é dado fatos selecionados apenas por seu valor enquanto manchetes” (*idem*), e manchetes eram a especialidade de McCarthy: desse modo, ele permanecia controlando o discurso.

A crítica de Cater aos repórteres “diretos” é uma crítica a um jornalismo que se diz objetivo, que vê como completo tabu uma ação que poderia ser entendida como “tomando conclusões” sobre as práticas de McCarthy. É uma crítica firme, e de certo modo, à frente de seu tempo: enquanto Cater propunha possíveis soluções para a crise (como a instituição de um “segundo repórter” que fizesse uma análise mais aprofundada das situações, a ser publicada lado-a-lado com as notícias “diretas”), outros contemporâneos de McCarthy se recusavam a ser tão contundentes. Schudson cita Richard Rovere,

um jornalista que cobriu McCarthy para a *The New Yorker*, e depois descreveu o domínio de publicidade de McCarthy, sua habilidade de manipular repórteres como “os cachorros de Pavlov”. Repórteres estavam irritados que as convenções de seu trabalho exigiam que eles publicassem notícias que sabiam ser falsas, mas eles não

abandonaram as convenções, e, na verdade, Rovere concluiu que a imprensa tinha feito bem ao manter suas tradições. (SCHUDSON, 1978, p. 168)

Mas se poucos jornalistas estavam dispostos a criticar a maneira que a profissão lidou com McCarthy, vários se mostraram dispostos a protestar pela maneira como o governo americano não mostrava confiança nos jornais. Schudson descreve a maneira que “a administração cada vez mais centralizada das notícias no Poder Executivo” (p. 168) — em outras palavras, a subordinação das notícias aos consultores do poder que Lippmann defendeu em *Opinião Pública* — inicialmente controversa mas aceita, lentamente se torna intragável para os repórteres.

Schudson afirma que no governo Roosevelt, apesar da expansão da publicidade governamental, “repórteres se sentiam bem tratados por eles, e a imprensa de Washington tinha uma disposição favorável a Roosevelt e suas políticas”. Nos anos 1950, jornalistas frequentemente recusaram oportunidades de reportar notícias potencialmente desfavoráveis ao governo federal, como uma internação hospitalar do presidente Eisenhower ou falhas em testes de mísseis militares, por compartilharem com o governo uma ideologia: que o sucesso dos Estados Unidos na Guerra Fria era de importância sumária, que notícias negativas poderiam prejudicar esse objetivo, e que, portanto, os jornalistas deviam não reportar esses eventos. Em suma, os jornalistas se viam como se viam nos textos de Lippmann: membros de uma comunidade de *experts*, colaborando com o governo nas decisões que determinavam o futuro da democracia.

Tal perspectiva se altera substancialmente na década de 1960. Schudson propõe como motivos uma diminuição da intensidade da Guerra Fria depois da Crise dos Mísseis de Cuba e os surpreendentes assassinatos de figuras políticas como Martin Luther King e os irmãos John e Robert Kennedy. Esses eventos, em conjunto, possibilitaram a formação de um clima onde “símbolos de segurança contra uma ameaça comunista — a C.I.A. e o F.B.I. — cada vez mais pareciam eles próprios uma ameaça” (SCHUDSON, 1978, p. 177). Essas agências do governo são exatamente os espaços que Lippmann defendia: instituições onde seria formada uma comunidade totalmente neutra de *experts*, dispostos a usarem seus talentos para ajudar políticos com os melhores interesses da nação e seus cidadãos em mente. A partir do momento em que a neutralidade e as boas intenções dessas instituições entraram em dúvida, o projeto de objetividade que dependia desses elementos entra em choque.

Schudson descreve o crescimento de uma “cultura crítica”, ou “cultura adversária” no termo de Lionel Trilling, uma desconfiança cada vez mais generalizada do governo:

Em 1958, 24 por cento da população sentia que “não podemos confiar no governo para fazer o certo”, enquanto 57 por cento se sentia assim em 1973; em 1958, 18 por cento sentia que o governo era operado para o benefício de poucos, enquanto 67 por cento se sentia assim em 1973. (SCHUDSON, 1978, p. 178)

Esse choque é mais fortemente percebido na geração mais jovem, cuja formação intelectual se dá não no auge da Guerra Fria e na firmeza do projeto de objetividade, mas nesses anos 60 de questionamentos e possibilidades. E dentro dessa geração mais jovem estava uma nova geração de jornalistas, na visão de Schudson, “mais profundamente afetada que a maioria dos cidadãos porque tinham confiado mais, e se importado mais, com o governo” (SCHUDSON, 1978, p. 180). Os jornalistas se enxergavam como parceiros do governo, de certo modo: membros da comunidade de *experts* descrita por Lippmann, que podiam ser confiados com parte da responsabilidade de conduzir a democracia. Ao receberem informações falsas do governo durante eventos como a invasão da Baía dos Porcos e a Crise dos Mísseis, ao descobrirem falsidades de grande magnitude no Vietnã e com o Watergate, essa relação de camaradagem foi abalada.

As condições, então, estavam prontas para um questionamento firme da ideia lippmanniana de um grupo de consultores *experts* desinteressadamente influenciando os rumos da sociedade, e os jornalistas como um grupo adjacente e amigável de profissionais capaz de reportar os fatos sem grandes perturbações. Resta discutir que críticas intelectuais foram levantadas à maneira que a imprensa funcionava naquele momento, e que práticas alternativas de jornalismo surgiram como alternativas. Como, na visão da jovem e influente “cultura crítica”, o jornalismo tinha falhado em seu papel? E de que forma ele poderia ser diferente? Schudson enumera três linhas de críticas contra o jornalismo tradicional: em termos de modelos de jornalismo, vamos usar outras fontes para descrevê-los.

Uma dessas correntes afirmava que “o conteúdo de uma notícia se baseia numa série de substanciais pressupostos políticos, pressupostos cuja validade nunca é questionada” (SCHUDSON, 1978, p. 184). Jack Newfield, o jornalista que Schudson cita para exemplificar essa corrente de crítica, aponta alguns desses pressupostos, que ele chama de crenças: “uma crença no capitalismo de bem-estar social, em Deus, no Oeste, no Puritanismo, na Lei, na família, na propriedade, no sistema bipartidário, e talvez mais crucial, na noção que a violência só é defensável quando usada pelo Estado” (NEWFIELD, 1974, p. 56, apud SCHUDSON, 1978, p. 184).

Essa corrente de crítica é bastante similar à levantada no começo do século XX contra os “empiristas inocentes”, e à qual Lippmann e Merz vociferavam contra em *A Test of the News*. Newfield, assim como os contemporâneos de Lippmann, reconhece que o ser humano é incapaz de remover sua parcialidade de textos que produz. O que diferencia essa crítica das versões tépidas repudiadas em *A Test of the News* como desculpas baratas de jornalistas pouco esforçados é o olhar sistemático que Newfield traz, informado e mais aceito no contexto crítico dos anos 60.

Newfield não fala das parcialidades jornalísticas como se fossem peculiaridades inocentes e inexplicáveis, diferenças naturais à condição humana. O autor destaca como essas parcialidades são socialmente construídas, são “valores organicamente institucionalizados pelo *Times*, pela AP [Associated Press], pela CBS... dentro de suas burocracias corporativas” (NEWFIELD, 1974, p. 56, *apud* SCHUDSON, 1978, p. 184). As opiniões subjetivas que são expressadas no jornalismo não são resultado de um jornalista meramente humano tentando e falhando remover sua parcialidade do texto: são resultado de uma sociedade americana que exige que todos seus jornalistas compartilhem a lista de crenças que Newfield enumera, efetivamente mascarando o fato de que essas crenças são crenças. É isso e apenas isso que significa a objetividade jornalística, de acordo com essa linha de crítica.

Uma segunda linha de crítica apontada por Schudson se preocupa mais com uma parcialidade presente não exatamente nos repórteres ou mesmo nos veículos, e sim na estrutura da notícia tradicional. O exemplo citado em *Discovering The News* é Paul Weaver, que, de acordo com Schudson,

argumenta que a notícia típica é politicamente parcial — mas não para a direita, esquerda ou centro. Em vez disso, a tendência é para declarações factuais que são observáveis e inequívocas; para um vocabulário amplo e categórico — “fala,” ao invés de “grita” ou “insiste”; para um estilo de narrativa impessoal e uma organização de pirâmide invertida que forcem uma apresentação dos fatos com “a mínima evocação do seu contexto no mundo real” possível; para conflitos ao invés de acontecimentos menos dramáticos; para “eventos” ao invés de processos. (SCHUDSON, 1978, p. 184-5)

Autores como Gaye Tuchman, Harvey Molotch e Marilyn Lester levam um pouco adiante a proposta de Weaver de uma parcialidade embutida na estrutura da notícia, e apontam que essa estrutura favorece grandes instituições, poderosas o bastante para realizar “grandes eventos” (em vários casos, pseudoeventos, eventos feitos para serem noticiados) e produzirem declarações com maior carga de autoridade. Quando um governo afirma que determinado assunto é importante, e um grupo de ativistas afirma que outro assunto merece cobertura, não

são apenas repórteres que tendem a dar razão pro governo: a própria estrutura da notícia, que demanda grandes eventos e grandes declarações, vem com essa parcialidade.

Essa análise da relação do jornalismo com grandes instituições nos leva diretamente ao que Schudson considera o terceiro tipo de críticas à objetividade jornalística, exemplificado novamente em Gaye Tuchman. O terceiro tipo de críticas argumenta que “o próprio processo de apurar notícias constrói uma imagem da realidade que reforça visões oficiais”. De certo modo, Tuchman concorda com Lippmann ao entender a objetividade não uma convicção ou uma crença inocente, mas uma prática, uma série de técnicas. Mas enquanto Lippmann envisionava técnicas de “teste constante das notícias”, mantendo diversas formas de parcialidade sob controle, a análise de Tuchman revela que as técnicas usadas pelos jornalistas na busca da objetividade são muito mais limitadas: um mero “ritual estratégico”, uma série de procedimentos padronizados a que os jornalistas podem aderir para não *parecerem* parciais.

Existe uma grande superposição de elementos nas três críticas enumeradas por Schudson: Weaver e Tuchman chamam atenção para o uso de declarações oficiais e portanto pouco controversas; Newfield e Tuchman, para a maneira como parcialidades compartilhadas por uma comunidade profissional são tratadas como objetividade. Isso pode ser entendido como mais um indício da relevância da “cultura crítica” dos anos 60 para essa onda de crítica jornalística. Diversos estudiosos, cada um à sua maneira, emergiram desse momento tentando entender exatamente o que estava errado com o jornalismo. O fato de que seus diagnósticos diferem um pouco entre si importa menos do que a força combinada de todos eles. De fato, as três correntes descritas por Schudson passam para a posteridade principalmente como um complicado amálgama, com diversos ângulos de crítica ao conceito da objetividade jornalística convivendo juntos.

A partir dessas renovadas ondas de críticas nos anos 1960 e 1970, a força retórica da crítica à objetividade se tornou inegável. Os argumentos de Tuchman e seus contemporâneos se tornaram centrais para o discurso intelectual sobre o jornalismo, e inúmeras outras análises robustas foram construídas no espaço que se abriu. Christopher Martin (2004), escrevendo sobre a cobertura midiática de assuntos trabalhistas, ecoa o *framing* de “pressupostos” de Newfield ao falar como o histórico de ações antissindicais de grandes empresas de mídia necessariamente influencia a forma como essas empresas cobrem o assunto. Mesmo quando as redações possuem independência editorial, Martin aponta, elas concordam com “pressupostos”: que o consumidor é o rei, que ambientes de trabalho são meritocráticos, que ações coletivas como greves e boicotes são ruins.

Soloski (1989), por sua vez, fala que existe uma suposição que o profissionalismo jornalístico (aqui entendido como o emprego dos paradigmas de objetividade) é incompatível com o capitalismo, por ter embutido na sua missão uma ideia de servir a sociedade, não apenas de produzir lucro. Mas Soloski aponta que essa incompatibilidade é ilusória: como vimos nessa historiografia, “profissionalismo e capitalismo estão estritamente relacionados e partilham as suas raízes históricas”, e o autor defende que as normas de profissionalismo são na verdade melhor entendidas como estruturas que veículos jornalísticos usam para controlar repórteres e editores.

Outros autores complicam ainda mais a relação entre profissionalismo e capitalismo. Partindo de um comentário de Clóvis Rossi sobre como pautas jornalísticas são formuladas com base no que o jornal tipicamente publica, gerando um círculo vicioso, Moretzsohn (2000) comenta que isso seria uma distorção “do ideal iluminista de esclarecimento do público”, mas é uma consequência lógica - e naturalizada - da “racionalidade organizacional da empresa”. Moretzsohn vai além: o jornalismo como instituição não apenas determina como ele cobre eventos, nem apenas quais eventos são cobertos, mas “influenciam decisivamente o próprio aparecimento de eventos”, como é o caso dos pseudoeventos. Desse modo, os princípios de objetividade se mostram fundamentais para o jornalismo “apresentar-se como aquilo que não é”: não só para impedir processos e críticas, como Tuchman levanta, mas para “legitimar-se e assegurar seu local de autoridade”.

Essa série de críticas, apenas uma breve fatia dos diversos trabalhos feitos sobre o assunto, se torna um discurso popular na academia: em análise do estado da arte da pesquisa sobre objetividade jornalística no Brasil, encontramos 57 trabalhos (entre artigos, dissertações e teses) publicadas sobre o assunto apenas nos últimos 20 anos, todos eles influenciados de alguma forma pelos estudos dos anos 60. “Jornalismo” e “objetividade” são quase onipresentes nas palavras-chave desses trabalhos, mas também são comuns os termos “subjetividade”, “epistemologia”, “perspectiva”, e “verdade”. Também vale a pena apontar que “política” é um termo bem comum nas palavras-chave, possivelmente significando que o assunto da objetividade jornalística é frequentemente analisado por meio de objetos políticos, como a cobertura de uma eleição.

Porém, é necessário apontar que não é apenas no campo teórico que surgiram questionamentos ao jornalismo tradicional nos anos 60. De fato, durante esse período de contracultura e repensamento do jornalismo como um todo, diversas práticas alternativas emergiram. Em sua maioria, tais práticas não surgiram naquele momento: seria mais correto

dizer que a época coloca em evidência certas maneiras de se fazer jornalismo, criando novos praticantes, novos leitores e uma nova aceitação intelectual para esses modos alternativos.

Tais modos alternativos, bem como as correntes de crítica ao jornalismo tradicional enumeradas por Schudson, são difíceis de se separar inteiramente umas das outras. Em artigo de 1974 intitulado *The New Journalism: A Critical Perspective*, James Murphy se propõe a descrever um desses modos (o New Journalism), mas antes disso ele faz uma revisão da bibliografia do momento, tentando chegar a uma definição do que seria o New Journalism. Nesse processo, Murphy aponta que diversos modos de jornalismo relativamente diferentes entre si receberam o nome de “New Journalism”: o jornalismo ativista, participatório, humanista, alternativo, *underground*, de precisão, de saturação, reformista, entre vários outros termos, e entre eles o New Journalism “propriamente dito”, pelo menos na percepção de Murphy e de alguns dos jornalistas que seu trabalho analisa, principalmente Tom Wolfe.

Um termo que Murphy não usa em seu artigo, mas que é frequentemente citado por estudos sobre jornalismo da época, é o termo “gonzo”, um modelo de jornalismo frequentemente associado com Hunter S. Thompson. Tanto o New Journalism quanto o jornalismo gonzo trazem dentro de si traços que podem ser vistos na produção de Joe Sacco, com certos trabalhos pendendo mais para um dos lados e outros trabalhos para o outro. Por enquanto, nos parece conveniente seguir adiante explorando o New Journalism conforme cerceado por Murphy e Wolfe, mas resgataremos o gonzo em breve.

O New Journalism é um gênero de não-ficção marcado por trazer técnicas literárias para o campo do jornalismo. Particularmente, Wolfe enumera quatro dispositivos como centrais para o campo, técnicas conhecidas por escritores realistas como Balzac, Dickens e Gogol e redescobertas por tentativa e erro por jornalistas como Gay Talese, Norman Mailer, Truman Capote e o próprio Wolfe. Essas técnicas são:

1. “Construção cena-a-cena, contando a história ao se mover de uma cena para a outra e dependendo o mínimo possível de pura narrativa histórica” (WOLFE, 1972)
2. “Gravar diálogo por inteiro”, posto que “diálogo realista envolve o leitor mais completamente que qualquer outro dispositivo. Também estabelece e define um personagem de forma mais rápida e eficaz que qualquer outro dispositivo” (idem)

3. “O chamado ‘ponto de vista em terceira pessoa’, a técnica de apresentar cada cena ao leitor pelos olhos de um personagem em particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da mente do personagem e vivenciando a realidade emocional da cena como ele a vivencia.” (idem)
4. “ ‘Autópsia social,’ a atenção que o escritor dá aos mínimos detalhes da vida, dos modos, e todos os outros ornamentos, caracterizando completamente o sujeito. Assim a intenção é de apresentar uma imagem mais completa, para fornecer ao leitor informação e insights profundos sobre personalidades e situações.” (MURPHY, 1974, p. 21)

Apesar do quase meio século de mudanças decorrido desde os artigos de Wolfe e Murphy delineando essas particularidades do New Journalism, essa lista de técnicas ainda é apropriada como uma maneira de diferenciar o campo do jornalismo tradicional. A construção cena-a-cena vai na completa contramão do esquema de pirâmide invertida utilizado com frequência. Diálogos extensos com dois lados são muito raros fora de entrevistas. Matérias tradicionais raramente entram no ponto de vista de personagens, sendo normalmente dominadas por um ponto de vista impessoal. E a descrição de pequenos detalhes que não são determinantes dos eventos, mas que podem construir um entendimento mais simbólico e completo, é praticamente a definição do tipo de momento que não tem espaço num jornalismo forçado a obedecer prazos brutais e limites de caracteres.

É importante enfatizar esse último elemento, de prazos e limites de caracteres. O New Journalism, Wolfe e Murphy apontam, foi um movimento presente principalmente em revistas e livros: Wolfe na revista *New York* e com livros como *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Norman Mailer na revista *Esquire* e com seus próprios livros, Truman Capote com livros como *A Sangue Frio*, entre diversos outros. Um dos elementos que une esses trabalhos, além das técnicas descritas anteriormente, é o tempo que os autores tiveram para produzi-los. Wolfe fez seu livro depois de passar três semanas com os personagens principais, um grupo de hippies que viajavam pelos EUA numa van, e *A Sangue Frio* é o resultado de cinco anos de extensas entrevistas e investigações realizadas por Capote. Tais prazos, tal profundidade de pesquisa, são praticamente necessários para fazer o New Journalism o que ele é, e com raras exceções, é em trabalhos com mais flexibilidade que os traços do movimento são encontrados até hoje.

Esses longos períodos de produção e investigação também são importantes para afirmar que o New Journalism ainda é um jornalismo. Apesar do uso de técnicas literárias pouco

convencionais, e mesmo da rejeição do termo “jornalista” por alguns dos membros do grupo, como Mailer e Capote, a criteriosa investigação e compromisso com a verdade ainda eram centrais para os New Journalists. De fato, Murphy propõe que a ênfase de Wolfe no ponto de vista em terceira pessoa, na sua lista de técnicas, é feita em parte para

contrariar o que ele sentia que era uma concepção enganosa do New Journalism como jornalismo em primeira pessoa. Em um artigo anterior ele havia tentado reverter a crescente tendência de críticos e jornalistas de agrupar o New Journalism com todo tipo de jornalismo-testemunha, jornalismo interior, jornalismo de advocacia e testemunho pessoal (MURPHY, 1974, p. 20)

Murphy não menciona o jornalismo gonzo como um dos tipos de jornalismo agrupados com o New Journalism, talvez em parte por causa do termo não ser tão popular na época: Tamony (1983) descreve que o primeiro uso do termo acontece em 1971, apenas três anos antes da publicação do artigo em 1974. O termo não se tornou popular até o fim dos anos 1970, e é interessante pensar em qual categoria Murphy colocaria obras do jornalismo gonzo. Várias técnicas são compartilhadas entre este e o New Journalism: a atenção dada a pequenos detalhes que poderiam passar despercebidos numa matéria tradicional e a construção do texto ao redor de cenas e não com o que Wolfe chama de “narrativa histórica”. De fato, tanto Murphy quanto James E. Caron (1985) destacam *Hell's Angels: a Strange and Terrible Saga*, o livro de Hunter S. Thompson sobre a gangue de motociclistas Hell's Angels, como um grande exemplo da aliança entre intensa pesquisa e ambições literárias que é um aspecto central do New Journalism.

Porém, como Caron destaca, a grande diferença entre o jornalismo gonzo e o New Journalism está justamente na questão do ponto de vista. Enquanto Wolfe insiste em uma relativa distância, nas palavras de Caron, “Thompson cobre um evento por dentro”. Apesar de ter obras (como *Hell's Angels*) com um ponto de vista similar ao de Wolfe, relativamente removido da ação, Thompson ficou mais marcado por participar ativamente em várias histórias, construindo uma *persona* narrativa, um personagem tão importante como qualquer outro na matéria. Caron avalia que isso pode turvar a barreira entre jornalismo e ficção:

“Como o que o “eu” sente e pensa sobre os eventos e pessoas sendo cobertos é necessariamente conhecido apenas pelo autor, a imaginação pode substituir a memória como o único guia para esses pensamentos e sentimentos. Quando essa licença é também estendida para o que a *persona* faz entre eventos “dignos de nota”, o jornalismo gonzo está no caminho para se tornar ficção pura. Tanto *Fear and Loathing*

in Las Vegas, o trabalho mais conhecido de Thompson, quanto *The Curse of Lono* representam o extremo da propensão do jornalismo gonzo de se transmutar em ficção” (CARON, 1985)

Wolfe, apesar de ser um dos principais jornalistas desse período de grande questionamento do jornalismo tradicional¹³, buscava se distanciar de algumas das correntes desse questionamento, defendendo (sem usar exatamente essas palavras) que o trabalho dos New Journalists não era tão carregado de subjetividade quanto o de outros jornalistas alternativos. O ponto tem algum mérito. Wolfe não cria uma *persona* narrativa tão central para suas narrativas quanto a de Thompson, e apesar de diversas obras do New Journalism tratarem de temas politicamente carregados do momento, como a cultura hippie em *Electric Kool-Aid Acid Test* ou o movimento pacifista no livro de Norman Mailer *The Armies of the Night*, os autores em si não eram partes íntimas desses movimentos¹⁴. Seu compromisso com as causas passava longe da advocacia: de modo similar ao jornalismo tradicional, priorizavam, acima de tudo, material para histórias.

Mas isso não significa que é possível fazer tão simplesmente essa separação entre o New Journalism e outras correntes. Como Murphy aponta, mesmo Norman Mailer, um dos mais famosos e reconhecidos do New Journalism, era com frequência o protagonista de suas histórias, colocando em dúvida o ponto de vista em terceira pessoa como base do movimento, e borrando a separação entre o New Journalism e os jornalismo com alta carga de personalidade que Wolfe prefere manter distância de. Ainda mais pertinente é o que Wakefield aponta em artigo de 1966, ainda relativamente no princípio do New Journalism, discutindo *A Sangue Frio* e o livro de Wolfe *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*:

¹³ Em artigo de 1972 para a *New York Magazine*, Wolfe reconta sua própria trajetória enquanto jornalista. Enquanto fala sobre seu período no jornal *New York Herald Tribune*, Wolfe critica ferozmente um colunista do seu próprio jornal: ninguém menos que Walter Lippmann, que para Wolfe era representativo de todos os problemas do colunismo. “Por 35 anos Lippmann parecia fazer nada mais do que ingerir o *Times* toda manhã [...] e então metodicamente ejetá-lo na forma de um pingo de besteira na testa de centenas de milhares de leitores dias depois [...] A única forma de reportagem que eu lembro Lippmann fazendo era a ocasional visita a um chefe de estado, durante a qual ele tinha a oportunidade de sentar em cadeiras trançadas em escritórios com lambris e engolir as mentiras oficiais do exaltado em pessoa ao invés de lê-las no *Times*.”

¹⁴ É notável que mesmo no momento de conexão mais direta entre o New Journalism e a política, na campanha de Norman Mailer para a prefeitura de Nova Iorque (com Jimmy Breslin, outra parte do “movimento” do New Journalism, também na chapa como candidato a presidente da câmara de vereadores), a campanha se destacava acima de tudo por sua imprecisão ideológica e irreverência. Mailer defendia a liberdade de Huey Newton, encarcerado líder dos Panteras Negras, mas sua plataforma de separar a cidade do estado de Nova Iorque trouxe a Mailer apoio do economista anarco-capitalista Murray Rothbard. Talvez o melhor resumo da campanha esteja em seu *slogan*: “eleja os patifes”.

A tendência importante e interessante e esperançosa pra mim no novo jornalismo é a sua natureza pessoal — não no sentido de ataques pessoais, mas na presença do próprio repórter e no significado de seu envolvimento. Algumas vezes isso é percebido como egoísta, e a identificação franca do autor, especialmente como o “eu” ao invés de simplesmente o “olho” impessoal, é frequentemente desaprovada e recebida como prova de “subjetividade”, o que é o oposto da pretensão jornalística usual. (WAKEFIELD, 1966, apud. MURPHY, 1974, p. 11)

Capote e Wolfe são dois dos jornalistas que aderem ao conceito do ponto de vista em terceira pessoa: Capote, assim como Talese, é descrito por Murphy como um “autor modesto, nunca se intrometendo pessoalmente nas cenas que apresenta, sempre o onipresente narrador-repórter”. Mas mesmo por trás dessa modéstia, Wakefield aparenta perceber em *A Sangue Frio* uma presença, e um envolvimento significativo. E não podia ser diferente: ao sair da tradição em sua forma mais engessada, ao fazer uso de técnicas literárias raramente vistas no jornalismo, Capote naturalmente marca sua presença e sua individualidade, como escritor se não como personagem.

O New Journalism, dessa forma, pode e deve ser entendido como parte da mudança mais ampla na qual está inserido: um momento onde o jornalista enquanto sujeito está colocado em evidência, e um exemplo de como ele pode se diferenciar em seu trabalho. Quando formos discutir Joe Sacco mais a fundo, vamos ver um jornalista que se coloca abertamente como personagem de suas matérias, e pode parecer tentador considerá-lo um descendente apenas do jornalismo gonzo. Porém, se em certos momentos a *persona* do quadrinista é fundamental, quase eclipsando a perspectiva de certos entrevistados e trazendo o foco da matéria para si, em outras instâncias Sacco se retrai, cede o holofote para outros personagens, e se aproxima mais de um New Journalism aos moldes de Wolfe. Assim como o jornalismo em quadrinhos como um campo, o jornalista em quadrinhos comporta diversas maneiras de se fazer jornalismo.

3.4 Objetividade e subjetividade jornalística na contemporaneidade, e Joe Sacco

Os desenvolvimentos teóricos dos anos 60 sobre objetividade jornalística fazem ondas fortes e facilmente visíveis até hoje, mas com o tempo, elementos seus chegam a aparecer com frequência mesmo em comentários de jornalistas sobre sua própria profissão (ainda nesse tópico apresentaremos exemplos). Porém, e essa distinção é essencial, dizer que os argumentos contra

a objetividade jornalística se tornaram fortes não significa dizer que os jornais abandonaram as práticas entendidas como objetivas.

Schudson descreve como a tradição jornalística literária e a de *muckraking* (palavra difícil de traduzir, mas que o autor usa como sinônimo de “jornalismo investigativo”), duas maneiras de fazer jornalismo que não operam dentro dos parâmetros da objetividade identificados pelos críticos, ganham uma renovação nos anos 1960, conquistando proeminência na cultura popular, mas já na década de 1970 fica claro que essas tradições não estão tendo “impacto direto na escrita de notícias em jornais diários”. Tentando prever os desenvolvimentos além da publicação original de seu livro, em 1978, Schudson especula que:

O que provavelmente acontecerá em cursos de jornalismo e em salas de redação ao redor do país, enquanto novos recrutas entram no campo, é que eles serão avisados a esquecer o romance do trabalho em jornais e a aprender os velhos básicos da reportagem “quem, o quê, quando, onde”. Eles serão encorajados a reencenar os rituais do jornalismo objetivo. [...] O exercício de julgamento não é algo que os editores querem confiar a jovens repórteres. Até jornalistas veteranos que acreditam na necessidade de interpretação incitam jovens repórteres a começarem numa editoria de cidades aprendendo a escrever notícias diretas de acordo com as regras mais rigorosas do jornalismo objetivo. Separar fatos de opiniões ainda é uma das primeiras coisas que jovens repórteres aprendem e uma das únicas coisas que eles podem ser ensinados de forma catequizante. É improvável que isso mude. (SCHUDSON, 1978, p. 192)

A previsão de Schudson largamente se confirmou. Lane (2001), ao citar diversos livros que se propõem a guiar jovens jornalistas, identifica em todos eles uma persistência da análise de Lippmann: a objetividade é impossível, mas deve ser buscada de qualquer forma, num trabalho de Sísifo. Sylvia Moretzsohn (2000) aponta como a Folha de São Paulo, em seu Manual de Redação de 1992 e Projeto Editorial de 1997, compartilha dessa ideia de busca eterna pela objetividade, e como o jornal planeja ser independente de grupos de poder mas dependente e responsivo às forças de mercado.

As críticas a essas perspectivas expostas previamente nesse trabalho — críticas como a de Molotch e Lester, que apontam como essa eterna busca imperfeita da objetividade leva o jornalismo a produzir matérias que privilegiam os poderosos, ou como a de Newfield, que comenta como não é possível falar de objetividade e imparcialidade dentro dos princípios da sociedade de mercado, que demarcam limites ideológicos para o que pode ou não ser publicado — não foram plenamente incorporadas pelo jornalismo, que ainda opera largamente como operava na época em que essas críticas surgiram.

Isso não significa, porém, que não existam espaços de prática jornalistas inspirados por essas críticas e pelas tradições revitalizadas nos anos 1960, ou novos momentos onde essas, por uma confluência de fatores, alternativas à objetividade tradicional apareçam com certa força. Calcutt e Hammond descrevem como, durante a década de 1990, repórteres de guerra em grandes veículos fizeram matérias emotivas sobre alguns eventos que cobriram (particularmente a Guerra da Iugoslávia), e defenderam tais escolhas com críticas ao paradigma de objetividade similares às dos anos 1960 e 1970.

Martin Bell, repórter na BBC nessa época, afirma que a tradição de sua empresa é a de um jornalismo distanciado e desinteressado, que se preocupa mais com formações militares e táticas do que com as pessoas que provocam, lutam e sofrem em guerras, que é um jornalismo que “fecha seu coração para a compaixão” (BELL, 2002, p. 22). Bell defende, como alternativa, um jornalismo que “se importa assim como sabe; que está ciente de suas responsabilidades; que não vai ficar neutro entre o bem e o mal, o certo e o errado, a vítima e o opressor.” Christiane Amanpour, jornalista da CNN durante esses tempos, foi citada em matéria do New York Times em 1996 defendendo que “existem algumas situações em que não se pode ser neutro, pois quando você é neutro você é um cúmplice” (AMANPOUR *in* SCHMITT, 1996, 220), assim rejeitando o grande propósito da “objetividade” jornalística descrita por Tuchman, a oportunidade que o jornalista ganha de se afirmar “neutro” ao utilizar dos rituais estratégicos.

Essa conjuntura da década de 1990, particularmente na reportagem de guerra, é útil para entender o sucesso crítico e comercial das obras de Joe Sacco. Uma breve introdução sobre Sacco foi dada na introdução desta dissertação, mas neste momento é adequado entrar em mais detalhes sobre o quadrinista. Joe Sacco nasceu em Malta em 1960, mas sua família se mudou para a Austrália quando ele tinha apenas um ano; o cartunista cresceu no país até seus doze anos, quando a família se mudou para os Estados Unidos. De acordo com um artigo no site da televisão pública estadunidense *Oregon Public Broadcasting*, Sacco participou do jornal escolar em seus anos de ensino médio numa escola no estado do Oregon, e se formou em Jornalismo na Universidade do Oregon em 1981. Depois de alguns anos trabalhando, o quadrinista se mudou para Malta, onde escreveu um dos primeiros quadrinhos escritos na língua maltesa: *Imħabba Vera* (em português, “Verdadeiro Amor”).

Ao voltar para os Estados Unidos em 1985, Sacco continuou envolvido com quadrinhos, trabalhando como editor de notícias na revista *The Comics Journal* e criando duas publicações independentes de quadrinhos (ambas duraram pouco). Em 1988, o quadrinista deixou os Estados Unidos novamente, viajando pela Europa com a banda de punk rock The Miracle

Workers, depois vivendo por um tempo em Berlin, e registrando essas experiências em quadrinhos lançados no Brasil em 2006 sob o título de *Derrotista*. Em 1991 e 1992, Sacco passa dois meses em Israel e na Palestina, entrevistando pessoas e anotando experiências, e mais tarde em 1992 ele começa a escrever *Palestina*, sua primeira longa reportagem, publicada inicialmente em nove edições pela editora *Fantagraphics*, e depois em formato de livro.

A recepção favorável ao quadrinho aumentou o perfil de Sacco, com oportunidades de trabalhos mais curtos em revistas como *Zero Zero* e *Details*, esta última tendo sua seção de quadrinhos editada por Art Spiegelman. Seu livro-reportagem seguinte, *Área de Segurança: Gorazde* (sobre a Guerra da Bósnia, publicado originalmente em 2000), recebeu atenção imediata de diversos veículos jornalísticos tradicionais. A partir desse momento, a carreira de Sacco é marcada por dois tipos de trabalhos: outros livros-reportagem, como *Uma História de Sarajevo* e *Notas Sobre Gaza*, e pequenas matérias em quadrinhos para veículos já estabelecidos, como a *New York Times Magazine* ou o jornal *Boston Globe*. Diversos destes trabalhos estão compilados no livro *Reportagens*, publicado no Brasil em 2016.

Em termos de sua produção em quadrinhos, Sacco é um descendente da cultura adversarial da década de 1960 em duas maneiras. Primeiramente, ele faz parte de uma tradição de histórias em quadrinhos *underground* que começa nos anos 1960 como parte dessa cultura adversarial, lidando frequentemente com assuntos como drogas, política, sexo e religião. Outro dos assuntos mais comuns desses quadrinistas eram suas próprias vidas: Souza Júnior (2020) descreve os experimentos com quadrinhos autobiográficos feitos nos anos 1960 e 1970 por autores como Justin Green, Robert Crumb e um jovem Art Spiegelman, explorando o passado de sua família na Shoah em quadrinhos que antecedem *Maus*. Os primeiros trabalhos de não-ficção de Sacco, publicados entre 1988 e 1992 sob o título *Yahoo!* (compilados em edição brasileira sob o título *Derrotista*), se encaixam facilmente nessa tradição. As histórias do tempo do cartunista na Europa mostram um período regado a álcool e ansiedades sexuais enquanto Sacco acompanha uma banda de rock em turnê, bem como um período dominado por uma fascinação nervosa e adversarial que o cartunista desenvolveu com a Guerra do Golfo e a maneira que ela era coberta em telejornais.

A outra maneira que Sacco descende da cultura dos anos 1960 é que ele é um jornalista de formação, que originalmente deixou a profissão poucos anos depois da graduação, depois de, entre outras experiências, um emprego no jornal da Associação Nacional de Tabeliães, que considerou “extremamente entediante”. Sacco conhece o paradigma de objetividade, foi ensinado sob a influência dele, e parece sentir que ele não permite que ele faça o jornalismo

que quer fazer. Consequentemente, quando Sacco volta ao jornalismo, ele volta com sua subjetividade à mostra, no formato de livro-reportagem que carrega diversos dos maiores marcos do New Journalism, mas abraçando a subjetividade mais do que autores como Wolfe faziam, rejeitando abertamente rituais estratégicos que pudessem parecer imparciais. Em introdução publicada na edição brasileira de *Palestina*, seu primeiro trabalho de jornalismo em quadrinhos, o quadrinista afirma que

a visão do governo israelense já está bem representada pela grande mídia norte-americana, e é calorosamente defendida por quase todo político eleito para altos cargos nos Estados Unidos. *Palestina* foi uma tentativa de retratar um pouco da experiência dos palestinos durante a ocupação na primeira Intifada (SACCO, 2011, p. xvii).

Mas existe uma outra maneira na qual o trabalho de Sacco é informado pelo debate da objetividade. O fato de que o jornalismo de Sacco é produzido na mídia das histórias em quadrinhos coloca novamente em evidência a relação entre o paradigma de objetividade e a primazia da fotografia (e sua descendente, a televisão) como a principal forma de imagem jornalística. Como comentamos, a fotografia tomou o espaço do desenho em parte por parecer objetiva, ser propensa a esconder a personalidade e subjetividade do artista por trás de um objeto mecânico.

Palestina, então, reintroduz de forma explosiva a subjetividade do desenho no jornalismo. Seu autor rejeita o realismo de desenhistas-jornalistas do século XIX em favor de seu estilo intensamente caricato, influenciado por autores como Crumb, desenvolvido para um humor satírico e não um registro sóbrio e distanciado de eventos reais¹⁵. Além disso, Sacco frequentemente desenha a si mesmo nas cenas, colocando o processo jornalístico e a pessoa do jornalista em evidência, rejeitando o incentivo que a fotografia oferece ao fotojornalista de fingir que não há pessoa nenhuma atrás da câmera, nenhuma subjetividade influenciando a imagem. De fato, em uma apresentação feita sobre seu trabalho em 2002, Sacco explica que

“as pessoas me perguntam muito sobre a origem do jornalismo em quadrinhos e porque eu me represento no meu jornalismo, mas você tem que entender que eu

¹⁵ Em seu prefácio para *Palestina* (p. xvii), Sacco expressa algum arrependimento por quão cartunesco seu traço era naquele época, afirmando que não era sua intenção ofender ou desrespeitar árabes ou judeus, e que percebeu depois da produção “que os desenhos precisavam refletir a gravidade daquilo que eu estava apresentando”. Suas obras seguintes trazem um desenho mais realista, mas nunca largando totalmente o estilo cartunesco de onde veio o autor.

comecei fazendo quadrinhos autobiográficos, então era bem natural pra mim me desenhar no meu trabalho jornalístico. Eu sou só um produto daquele gênero autobiográfico”. (SACCO, 2002)

Porém, isso não significa que a relação do jornalismo em quadrinhos com a questão da objetividade é estática: na verdade, muito pelo contrário. É um fato que a reivindicação de objetividade da fotografia, a possibilidade dela parecer “como se estivéssemos lá”, não é tão forte nos quadrinhos, mas isso não significa que o jornalismo em quadrinhos está obrigado a rejeitar as práticas tradicionais e fazer um trabalho explicitamente distante delas, como *Palestina*. Certas obras, incluindo algumas do próprio Joe Sacco (curtas matérias publicadas em veículos tradicionais, como as agregadas em *Reportagens*), optam por adaptar para os quadrinhos rituais estratégicos padrões na indústria do jornalismo, como certas técnicas imagéticas da fotografia e da televisão, assim construindo um jornalismo em quadrinhos mais próximo do jornalismo tradicional. Esse fenômeno será comentado com mais detalhes no capítulo 5.

Porém, até certo ponto, dividir obras inteiras entre mais e menos apegadas aos modelos de objetividade do jornalismo tradicional talvez seja uma maneira inadequada de se ver o assunto, e é possível defender que essas categorias são mais fluidas do que isso, com obras diversas carregando momentos de rituais estratégicos e momentos que se distanciam desses rituais. Mas esse é um assunto para o próximo capítulo.

Capítulo 4 — Metodologia

Em sua dissertação de mestrado *Reportar e afetar(-se): atos de objetivação e subjetivação na grande narrativa impressa “Viúvas do Veneno”* (2019), a pesquisadora Mayara de Araújo se encontra numa situação relativamente parecida com a desta dissertação. *Viúvas do Veneno* é o título de reportagens publicadas no jornal Diário do Nordeste em abril de 2013, série que trata sobre contaminação e mortes de agricultores nordestinos por exposição a agrotóxicos. Ao se debruçar sobre este objeto de estudo, Araújo vê como necessário articular questões de objetividade e subjetividade jornalística. Em seu segundo capítulo, *Reportar e afetar(-se)* traça um histórico sobre o uso dos termos no cenário norte-americano (histórico bem similar ao tecido no capítulo 3 desta dissertação, embora sem o enfoque na imagem), antes de passar para uma exposição do cenário brasileiro e, por fim, por um levantamento da possibilidade de uma percepção menos dualista entre objetividade e subjetividade, que enxerga esses dois pólos não como mutuamente excludentes, mas como estratégias complementares.

No capítulo seguinte, Araújo se propõe a criar uma metodologia capaz de articular essas dinâmicas. Se objetividade e subjetividade são complementares, e não mutuamente excludentes, não é possível dizer que *Viúvas do Veneno* “é” uma obra subjetiva ou objetiva, e sim uma obra que, em determinados momentos, faz uso de uma das estratégias e não da outra, por uma série de possíveis motivos. O que Araújo cria, então, é uma metodologia intitulada Análise dos Atos de Objetivação e Subjetivação (abreviada pela autora como Anatos), capaz de observar a série de reportagens sendo analisada e encontrar momentos onde as estratégias de objetividade e subjetividade estão sendo utilizadas. O resultado é um entendimento mais multifacetado do material.

Com base nos estudos de diversos autores (Luiz Gonzaga Motta, Gaye Tuchman, Cremilda Medina, entre outros) sobre os assuntos de objetividade e subjetividade jornalística, Araújo chega a duas listas de atos de objetivação e subjetivação, listas que a pesquisadora organiza nas seguintes tabelas:

Indicadores de objetivação	Aplicáveis...		
	ao texto	às rotinas produtivas	a ambos
Estratégias de referência: de atualidade, de lugar, de autoridade, de transparência/precisão (MOTTA, 2013)			
Uso de aspas (MOTTA, 2013; TUCHMAN, 1999)			
Dados numéricos e infográficos (MOTTA, 2013; PEREIRA JÚNIOR, 2006)			
Seguir/adaptar-se a uma rotina produtiva (TUCHMAN, 1999; BIROLI, 2007)			
Atender à política editorial da empresa (TUCHMAN, 1999; AMARAL, 1996; BIROLI, 2007)			
Verificação dos fatos (TUCHMAN, 1999)			
Apresentação de possibilidades conflituais (TUCHMAN, 1999)			
Apresentação de provas auxiliares (TUCHMAN, 1999)			
Estruturar a informação em uma sequência apropriada (TUCHMAN, 1999)			
Separar conteúdos subjetivos e objetivos em espaço específico (TUCHMAN, 1999; BIROLI, 2007)			

Tabela 4: Tabela de atos/indicadores de objetivação nos textos e nas rotinas produtivas, criada por Mayara de Araújo (2019)

Indicadores de subjetivação	Aplicáveis...		
	ao texto	às rotinas produtivas	a ambos
Verbos de sentimento, catárticos, de conselho (MOTTA, 2013)			
Adjetivos/locuções adjetivas afetivas (MOTTA, 2013)			
Substantivos estigmatizados (MOTTA, 2013)			
Exclamações, reticências, repetições (MOTTA, 2013)			
Ênfases, ironias (MOTTA, 2013)			
Conteúdos implícitos e silêncios (MOTTA, 2013)			
Mescla de discursos entre narradores, relatos em primeira pessoa (MEDINA, 2014; SERELLE, 2009)			
Adoção de imprecisões e lexicalizações (MEDINA, 2014; FAIRCLOUGH, 2016)			
Ruptura à pirâmide invertida (CHARRON; BONVILLE, 2016)			
Resistência à compressão do tempo (FIGARO, 2013; MEDINA, 2014; PEREIRA JÚNIOR, 2006;)			
Enfrentamentos à política editorial da empresa (FIGARO, 2013; MIGUEL; BIROLI, 2010)			
Parcialidade justificada (MIGUEL; BIROLI, 2010)			
Impressões do repórter (corporeidade) (MEDINA, 2014; MAROCCO, 2018)			
Reorientação dos valores-notícia (TANIKAWA, 2017; CHARRON; BONVILLE, 2016)			
Diluição de fronteiras entre opinião e informação (TANIKAWA, 2017; CHARRON; BONVILLE, 2016)			

Tabela 5: Tabela de atos/indicadores de subjetivação nos textos e nas rotinas produtivas, criada por Mayara de Araújo (2019)

Antes de seguir adiante, parece necessário explicar minimamente o sentido dos indicadores apontados, para deixar claro para os leitores deste trabalho porque eles são prismas adequados para o assunto da objetivação e subjetivação jornalísticas.

4.1. Indicadores de objetivação

4.1.1 Estratégias de referenciação: de atualidade, de lugar, de autoridade, de transparência/precisão (MOTTA, 2013)

“Estratégia de referenciação” é o termo que Motta (2013) usa para falar amplamente de atos de objetivação no texto. O autor os define como “o uso de diversos recursos de linguagem no texto narrativo para ancorar a significação na *realidade referente*” (p. 200, grifo no original). Elementos de linguagem que mascaram a subjetividade, que naturalizam o discurso do texto, que fazem as coisas parecerem evidentes, são o que interessa a Motta, e o que nos interessa nesse momento.

Motta enumera alguns tipos diferentes de estratégias de referenciação, sendo atualidade, lugar, autoridade e transparência/precisão (inicialmente chamado por Motta de “condição de verdade”) algumas das estratégias destacadas tanto pelo autor quanto por Araújo (2019), por serem todos elementos muito presentes no jornalismo tradicional. Todas essas estratégias se propõem a conectar a matéria com a realidade: a referenciação de lugar mostra o espaço onde os acontecimentos discutidos acontecem, a referenciação de atualidade marca a matéria temporalmente próxima de certos acontecimentos, a referenciação de autoridade se conecta com uma figura que supostamente tem um entendimento acima de qualquer suspeita sobre os eventos, e a referenciação de transparência indica que, entre a realidade e o leitor, não há qualquer anteparo que possa ofuscar o entendimento dos fatos.

4.1.2 Uso de aspas (MOTTA, 2013; TUCHMAN, 1999)

No artigo de Gaye Tuchman sobre a objetividade jornalística como ritual estratégico, a autora enumera quatro “procedimentos estratégicos” que permitem ao repórter reivindicar a objetividade. Estes são: a apresentação de possibilidades conflituais, a apresentação de provas auxiliares, o uso judicioso de aspas e a estruturação da informação numa sequência adequada. Os quatro procedimentos são importantes, e Tuchman descreve cada um deles com exemplos e detalhes. As aspas, na perspectiva de Tuchman, são vistas pelos repórteres como uma maneira de se removerem da participação da história, porém frequentemente utilizadas para plantar na matéria pontos de vista com os quais o repórter concorda, sem que este precise evidenciar que tais pontos de vista são seus.

Motta assinaria embaixo. O autor afirma que as citações “conferem veracidade”, servem como estratégia de transparência. É possível associar as aspas com as estratégias de referenciação de autoridade, e certamente muitas das invocações de autoridade no jornalismo tradicional se dão por meio de aspas, mas tanto Motta quanto Tuchman destacam o elemento de dissimulação da subjetividade do repórter: Motta destaca que as aspas são pinçadas pelo repórter, mas “o leitor supõe que elas reproduzem literalmente o que a fonte disse e quis destacar” (p. 202).

4.1.3 Dados numéricos e infográficos (MOTTA, 2013; PEREIRA JÚNIOR, 2006)

Dados numéricos e infográficos têm uma conexão substancial com uma das estratégias de referenciação explicitadas por Motta, a de verdade, que trabalha ao criar uma impressão de transparência ou precisão de forma similar ao uso das aspas: os números parecem frios e indiscutíveis, mas ainda há um jornalista, com suas subjetividades, responsável por selecionar quais números aparecem na matéria. Araújo (2019) afirma que dados numéricos, estatísticas e infográficos se conectam com a objetividade também por terem o propósito de sintetizar informação, mas aponta que, no caso da infografia em particular, é simplista dizer que é um recurso necessariamente objetivante, e menciona que “a linguagem infográfica (e gráfico-visual como um todo, incluindo o projeto gráfico) carece de estudos mais aprofundados”. Este trabalho não se propõe a tocar no assunto da infografia, mas no que se trata de elementos gráfico-visuais do jornalismo em quadrinhos, é essa investigação que pretendo fazer.

4.1.4 Seguir/adaptar-se a uma rotina produtiva (TUCHMAN, 1999; BIROLI, 2007)

Em artigo de 2007, Flávia Biroli descreve e analisa a forma pela qual o “jornalista moderno” é construído no jornalismo brasileiro em meados do século XX a partir de “textos escritos a partir da década de 1940 – compêndios de normas, manuais de redação, estudos sobre as mudanças no jornalismo brasileiro, ensaios escritos por jornalistas sobre a profissão etc.” (BIROLI, 2007, p. 118). Os eventos brasileiros descritos por Biroli são similares aos eventos estadunidenses descritos no capítulo anterior desta dissertação, e de fato Biroli menciona, como

referência, os estudos de Schudson e Tuchman, que também são fontes essenciais para esta dissertação.

O jornalista moderno no Brasil, Biroli descreve, é um “trabalhador produtivo, disciplinado e normatizado”, e como tal é exigido que ele se adapte à rotina produtiva da empresa jornalística, bem como é exigido que um operário se adapte às normas da linha de montagem. Biroli chama atenção para esse exato paralelo, destacando como a formulação do jornalista Alberto Dines chama grandes jornais de “fábricas trepidantes”. Essa conexão entre jornalismo, fábrica, rotinas produtivas modernas e objetividade foi explorada brevemente no capítulo anterior desta dissertação, e é sobre esse tipo de conexão que esse indicador se preocupa.

4.1.5 Atender à política editorial da empresa (TUCHMAN, 1999; AMARAL, 1996; BIROLI, 2007)

Esse ato de objetivação, assim como o anterior, ocorre especificamente na relação entre jornalista e empresa jornalística. Seria possível entender o item anterior como dizendo respeito a aspectos práticos da profissão, como velocidade em coletar informações e redigir matérias, e este item como o que cobre aspectos “ideológicos”, como quais assuntos cobrir e com qual viés cobrir eles. Porém, Biroli e Araújo enfatizam que essa separação simples não é correta, e os dois aspectos de objetivação interagem: se adaptar à rotina produtiva não é apenas uma questão de velocidade, mas também de adaptação aos processos da empresa, “de adequação às rotinas de trabalho, com os critérios de seleção, valorização e percepção do cotidiano que implicam” (BIROLI, 2007, p. 124, *apud* ARAÚJO, 2019, p. 69).

4.1.6 Verificação dos fatos (TUCHMAN, 1999)

Este indicador de objetivação faz parte de um grupo de indicadores (juntamente dos próximos quatro) que são apontados por Araújo como aplicáveis tanto ao texto jornalístico quanto às suas rotinas produtivas. Todos esses indicadores são fortemente inspirados pelo trabalho de Tuchman, como as referências à autora indicam. Eles, juntamente com o indicador 1.2 “Uso de aspas”, são destacados pela autora como procedimentos estratégicos que permitem que o jornalista reivindique a objetividade para seu trabalho. Os indicadores 1.6, 1.7, 1.8 e 1.9 são destacados por Tuchman, juntos com o indicador 1.2 “Uso de aspas”, como procedimentos

estratégicos que permitem que o jornalista reivindique a objetividade para seu trabalho. Dentre esses procedimentos estratégicos, a verificação dos fatos tem espaço privilegiado na análise de Tuchman, por ser considerada a primeira opção: a autora introduz os outros procedimentos ao dizer que “se a verificação é necessária mas não possível, o repórter pode seguir outra estratégia”. Essas outras estratégias são os próximos indicadores a serem mencionados.

4.1.7 Apresentação de possibilidades conflituais (TUCHMAN, 1999)

A apresentação de possibilidades conflituais, como descrita por Tuchman, funciona de forma parecida com o uso de aspas, e quase pode ser lida como uma continuação desta. Ambas as estratégias funcionam ao permitir que o jornalista evite fazer afirmações diretas, colocando todas as afirmações diretas nas palavras de fontes. O uso de aspas substitui uma frase do tipo “A economia está em crise” por algo como “Fulano, líder da oposição, afirma: ‘a economia está em crise’”.

A apresentação de possibilidades conflituais vai além, substituindo essas frases por duas ou mais versões. Em vez de se limitar à declaração de Fulano sobre a crise econômica, traz-se também o comentário divergente de Beltrano, economista ligado ao governo. Com múltiplas versões diametralmente opostas, o veículo jornalístico pode mais fortemente se defender da acusação que só dá espaço para os pontos de vista com que concorda. É necessária uma análise um pouco mais profunda, como a de Jack Newfield sobre os “pressupostos inquestionáveis” (ver tópico 3.3)

4.1.8 Apresentação de provas auxiliares (TUCHMAN, 1999)

A apresentação de provas auxiliares funciona de forma relativamente parecida com a verificação dos fatos, com, nos dois casos, o repórter buscando elementos para embasar a matéria que podem ser lidos como objetivos. Tuchman cita o exemplo da escrita do obituário de um músico, em que o editor pediu para o repórter que fornecesse “fatos” para tornar mais objetiva a afirmação de que o músico era “excepcional”. Quando o repórter adicionou à matéria o fato que o músico havia tocado com um renomado compositor, o editor aceitou o adjetivo.

4.1.9 Estruturar a informação em uma sequência apropriada (TUCHMAN, 1999)

Tuchman afirma que a estruturação da informação é “o mais problemático aspecto formal da objetividade para o repórter”, porque este precisaria usar seu próprio profissionalismo e julgamento para defender suas escolhas. Ainda assim, existem maneiras do repórter evitar chamar essa responsabilidade pra si, ao apontar para tradicionais regras do campo: a própria estrutura da pirâmide invertida, com os fatos “mais importantes” no topo, e a necessidade de responder às perguntas “quem, o quê, onde, quando, como e porquê” o mais rapidamente possível.

4.1.10 Separar conteúdos subjetivos e objetivos em espaço específico (TUCHMAN, 1999; BIROLI, 2007)

A separação de conteúdos objetivos e subjetivos em espaços específicos é uma estratégia de certa forma mais macroscópica, interessada na estrutura da matéria e do jornal como um todo e não apenas em determinados momentos. Ao demarcar com clareza os espaços distintos para objetividade e subjetividade — tipicamente, em veículos tradicionais, com os “espaços subjetivos” sendo bem mais limitados — o jornalismo faz com que suas notícias e reportagens pareçam mais objetivas: elas não são subjetivas, pois o conteúdo subjetivo seria apenas o que existe em outro formato de texto com diferenças explícitas. Esses indicadores destacados por Tuchman, bem como os outros indicadores de objetivação enumerados por Araújo, servem para mascarar as particularidades do repórter por trás de uma série de procedimentos e estratégias ditos impessoais. Os indicadores de subjetivação, então, farão o serviço oposto, tornando essas particularidades evidentes.

4.2 Indicadores de subjetivação

- 4.2.1 Verbos de sentimento, catárticos, de conselho (MOTTA, 2013)
- 4.2.2 Adjetivos/locuções adjetivas afetivas (MOTTA, 2013)
- 4.2.3 Substantivos estigmatizados (MOTTA, 2013)
- 4.2.4 Exclamações, reticências, repetições (MOTTA, 2013)
- 4.2.5 Ênfases, ironias (MOTTA, 2013)
- 4.2.6 Conteúdos implícitos e silêncios (MOTTA, 2013)

Se os indicadores de objetivação propostos por Araújo são marcados principalmente pela presença constante de Luiz Gonzaga Motta e Gaye Tuchman, com apenas três outros autores sendo mencionados (sempre juntamente de Motta ou Tuchman, como se para complementar um tópico), os indicadores de subjetivação são construídos a partir de mais autores, com nove nomes sendo citados diretamente na tabela. Dito isso, estes seis primeiros indicadores de subjetivação, seis dos nove aplicáveis especificamente ao texto, são tirados diretamente do trabalho de Motta, que também estava presente em todos os indicadores de objetivação aplicáveis ao texto. O trabalho de Motta propõe pertinentes pontos de investigação sobre as estratégias de projeção de objetividade e subjetividade na narrativa jornalística, e sua presença tão forte na enumeração desses indicadores é notável.

Esses seis indicadores de subjetivação são mencionados brevemente em um artigo de Motta de 2005, descritos como “recursos e figuras utilizadas na linguagem jornalística que remetem o leitor a interpretações subjetivas” (MOTTA, 2005), análogos de certa forma às estratégias de objetivação. No livro de 2013, Motta descreve a narrativa como sendo composta de três instâncias paralelas: a da expressão, da estória e da metanarrativa. Alguns dos indicadores de subjetivação são mencionados como parte do plano da expressão, que abarca o discurso e a linguagem. O autor, tanto no artigo de 2005 quanto no livro de 2013, frequentemente usa o termo “efeitos poéticos” para se referir às estratégias de subjetivação, em oposição aos “efeitos de real” das estratégias de objetivação. A oposição entre indicadores se torna ainda mais clara no subcapítulo 4.3.

Tanto no artigo de onde essa lista de indicadores é tirada, quanto no livro que expande algumas das ideias propostas no artigo, não há uma grande descrição dos detalhes e propósitos de cada estratégia. Motta menciona (2013, p. 136) que “pistas de ironia são constantemente encontradas no discurso das notícias e imprimem à narrativa jornalística efeitos diferentes do efeito real originalmente declarado”, mas as outras técnicas são menos explicitadas. Dito isso, ainda é uma lista bem considerada de ações que evidenciam a subjetividade do jornalista, e justificam sua presença nessa lista.

4.2.7 Mescla de discursos entre narradores, relatos em primeira pessoa (MEDINA, 2014; SERELLE, 2009)

Esse indicador de subjetivação, bem como os dois que vão segui-lo, pode ser lido quase como antônimo de um indicador de objetivação que já abordamos. A mescla de discursos entre

narradores e os relatos em primeira pessoa são o inverso do uso de aspas, que abordamos no tópico 4.1.2. Ao evitarem a separação clara entre as falas de entrevistados e o texto criado pelo repórter, ao cultivar o que Medina (2014, p.76) chama de “encontro sujeito-sujeito”, os sujeitos não-jornalistas passam a ter presença mais forte no jornalismo, não apenas como perspectivas a serem consumidas pela voz supostamente neutra do jornalista, mas como conarradores cujo relato tem importância e legitimidade própria.

4.2.8 Adoção de imprecisões e lexicalizações (MEDINA, 2014; FAIRCLOUGH, 2016)

A adoção de imprecisões e lexicalizações, por sua vez, pode ser vista como oposta a diversas das estratégias de referenciação (tópico 4.1.1), especificamente a estratégia de precisão e transparência, como o nome já deixa claro. Motta (2014) considera a precisão uma estratégia essencial para construir o efeito de real, a impressão que o jornalismo é transparente, um instrumento através do qual a realidade pode ser enxergada sem intervenção. Lexicalizações e imprecisões, de certo modo, podem também produzir um efeito de real em uma matéria, mas de forma inversa: diferentemente da realidade supostamente objetiva e precisa, uma realidade carregada com subjetividades, pessoalidades, e situações difíceis de entender plenamente.

4.2.9 Ruptura à pirâmide invertida (CHARRON; BONVILLE, 2016)

A ruptura à pirâmide invertida pode ser entendida como oposto ao indicador 1.9, “Estruturar a informação em uma sequência apropriada”. Como já comentamos, esse indicador vem diretamente da pesquisa de Tuchman, e na maioria dos casos a forma que o jornalismo tradicional entende “sequência apropriada” é a própria pirâmide invertida: matérias começam sempre com acontecimentos recentes, com o primeiro parágrafo respondendo perguntas de “quem, o quê, onde, quando, como e porquê”, com contextos preliminares, análises, entre outros conteúdos. É essa a crítica de Paul Weaver ao jornalismo tradicional: “uma parcialidade a ‘eventos’ ao invés de processos”, como coloca Schudson (1978, p. 185). A ruptura dessa pirâmide significa a possibilidade de um jornalismo com outros valores, que apresente para seu leitor contextos e processos não facilmente condensados na estrutura tradicional.

4.2.10 Resistência à compressão do tempo (FIGARO, 2013; MEDINA, 2014; PEREIRA JÚNIOR, 2006;)

Similarmente aos três últimos indicadores de subjetivação comentados, os atos 2.10 e 2.11, indicadores aplicáveis às rotinas produtivas, também possuem opostos diretos nos indicadores de objetivação 1.4 e 1.5, também aplicáveis às rotinas produtivas. No campo da objetivação temos, nos termos de Biroli (2007), o jornalista como “trabalhador produtivo, disciplinado e normatizado”, que se encaixa e de certa forma é moldado pela rotina produtiva e política editorial da empresa. O ato de subjetivação que se opõe a esse é o de resistência à compressão do tempo, uma demanda por uma produção que possa se alongar, entrando mais profundamente em questões mais complexas, tratando temas não com a indiferença automática do trabalhador normatizado mas com uma dose maior de cuidado. Autores como Pereira Júnior (2007, p. 17, apud ARAÚJO, 2019, p. 75) consideram que “puxar o freio da rotina seja hoje condição para o jornalista ser fiel aos princípios que diz defender, a si mesmo e a toda sociedade”.

4.2.11 Enfrentamentos à política editorial da empresa (FIGARO, 2013; MIGUEL; BIROLI, 2010)

Ao falar do enfrentamento à política editorial como potencial marca de subjetivação, Araújo (2019, p. 76) reforça esse aspecto de fidelidade aos princípios e à sociedade, apontando que os interesses de muitos veículos tradicionais são empresariais (como é natural no sistema capitalista). Como já comentamos, a objetividade jornalística surge muito ligada ao capitalismo, e a exigência de produzir um produto-jornal lucrativo em certos casos entra em conflito com marcas de subjetividade como a valorização dos sujeitos ou a parcialidade justificada. Nesses casos, os enfrentamentos ao padrão tradicional podem ser um ato de subjetivação crucial para a produção de um texto diferenciado.

4.2.12 Parcialidade justificada (MIGUEL; BIROLI, 2010)

Os quatro últimos indicadores de subjetivação na lista, aplicáveis tanto ao texto quanto às rotinas produtivas, são alguns dos abalos mais fundamentais à tradição de objetividade que os atos de subjetivação podem fazer. Os dois primeiros, parcialidade justificada e impressão do

repórter, fazem impacto sísmico nos textos que são utilizados. Araújo (2019, p. 77) comenta que a parcialidade justificada entra em conflito direto com um dos rituais estratégicos de objetivação proeminentes na análise de Tuchman: o item 1.7 nesse capítulo, “apresentação de possibilidades conflituais”. Ao tomar partido, mesmo que justificadamente, o jornalista abandona ideias do seu papel na vida pública como uma “gestão neutra dos interesses comuns” (termo de Miguel e Biroli, 2010, p. 72, apud ARAÚJO, 2019, p. 77) em favor de marcar algum tipo de posição. O exemplo usado por Araújo é o de conferir protagonismo a sujeitos historicamente silenciados, que é um exemplo que se aplica muito bem aos trabalhos de Joe Sacco que serão analisados mais adiante.

4.2.13 Impressões do repórter (corporeidade) (MEDINA, 2014; MAROCCO, 2018)

O item 2.13 trabalha em espaço similar. As impressões e corporeidades do repórter vão na contramão do constante apagamento do repórter que é pedido no jornalismo tradicional. Fora certas exceções (frequentemente os espaços de opinião; mais sobre eles em um momento), veículos tradicionais prezam por manter uma voz uniforme entre suas matérias. Jornalistas podem ter conhecimentos especializados que torna a divisão do trabalho no jornal mais eficiente, mas o marco subjetivo do repórter em sua matéria deve ser minimizado, nos moldes do taylorismo. Um repórter cujas impressões pessoais, sensoriais e corpóreas aparecem no texto final é um repórter evidentemente subjetivo.

Vale apontar que esses dois aspectos são dois dos mais evidentes modos em que a subjetividade ganhou espaço em veículos tradicionais por volta dos anos 1990, como comentamos ao fim do capítulo passado, destacando os casos de Martin Bell e Christiane Amanpour. Em certos casos, como grandes reportagens feitas por jornalistas especializados (como correspondentes em uma zona de guerra, como Bell, Amanpour e o próprio Sacco), existe uma aceitação maior de impressões do repórter e de certa parcialidade justificada. Ainda assim, esses casos são exceções, e não necessariamente indícios de que os veículos tradicionais estão dispostos a revolucionar toda sua estrutura produtiva em favor de atos de subjetividade. Dito isso, os dois próximos indicadores se referem a mudanças ainda mais profundas, e sua relativa aceitação em veículos é indicativa de uma mudança substancial no campo do jornalismo.

4.2.14 Reorientação dos valores-notícia (TANIKAWA, 2017; CHARRON; BONVILLE, 2016)

Os dois últimos indicadores de subjetivação apontados por Araújo, ambos aplicáveis tanto ao texto quanto às rotinas produtivas, refletem mudanças substanciais em ambos os espaços. Tanikawa (2017, também citada por ARAÚJO, 2019), em análise de jornais estadunidenses tradicionais, encontra uma enorme queda na presença de “notícias tradicionais centradas em eventos”, e que mesmo entre essas notícias, 53% não mencionam o “desenvolvimento principal” no primeiro parágrafo. São criados layouts que valorizam mais a fotografia, e, para defender seu nicho contra o advento da mídia online, “os jornais se destacam reforçando a profundidade da informação, análise e cobertura de tendências” (TANIKAWA, 2017, p. 3520), em fenômeno descrito brevemente na introdução desta dissertação. Os antigos pressupostos do que deveria ser coberto numa matéria, e como, são questionados em favor de novos valores.

4.2.15 Diluição de fronteiras entre opinião e informação (TANIKAWA, 2017; CHARRON; BONVILLE, 2016)

Como a menção do “reforço da análise” por Tanikawa indica, parte desse processo de mudança nos jornais está exatamente na diluição de fronteiras entre opinião e informação. Essas fronteiras costumavam ser demarcadas com mais rigidez, com jornais tendo seções de opinião (frequentemente colunas e editoriais) e seções de notícias meramente informativas. Mas à medida que o uso de todos esses atos de subjetivação se torna um pouco mais aceito, essas fronteiras se tornam cada vez mais tênues, e é possível encontrar cada vez mais matérias que se utilizam de técnicas anteriormente reservadas para as seções de opinião, bem como “uma ampliação de possibilidades de temas, fontes e angulações não antes categorizadas como socialmente relevantes ou interessantes”. O jornalismo contemporâneo, então, é marcado não pelo domínio de atos de objetivação ou subjetivação, mas pelas interações complexas entre esses atos.

4.3 Alterações à metodologia Anatos

As listas de indicadores são em geral adequadas para atuarem como metodologia neste trabalho, mas é importante mencionar duas diferenças entre este trabalho e o trabalho de Araújo que influem na forma que a metodologia Anatos pode ser empregada. Primeiramente, Araújo separa os atos e indicadores de objetivação e subjetivação em três categorias: os aplicáveis ao texto, os aplicáveis às rotinas produtivas, e os aplicáveis a ambos. Nos dois últimos, é exigido um certo entendimento da relação entre jornalista e veículo jornalístico, das rotinas produtivas que o veículo promove, entre outras particularidades.

Para entender com detalhes essas particularidades no caso que decidiu analisar, Araújo entrevistou longamente o jornalista Melquíades Júnior, autor de *Viúvas do Veneno*. Para este trabalho, não tive o mesmo acesso a Joe Sacco, o que compromete um pouco o uso deste aspecto da metodologia. Porém, através dos anos Sacco deu várias entrevistas sobre seus trabalhos, e ambos os livros analisados contam com extensos comentários do autor sobre sua obra, seja no prefácio de *Palestina*, na introdução e nos diversos posfácios de *Reportagens*, ou mesmo no corpo do jornalismo em si, em seu estilo em primeira pessoa. Acredito que tal elemento possa nos dar uma perspectiva, embora limitada, sobre as rotinas produtivas.

A segunda diferença entre este trabalho e o de Araújo no que diz respeito à metodologia é ainda mais simples: *Viúvas do Veneno*, ao contrário dos trabalhos de Sacco, não é uma obra de jornalismo em quadrinhos. A metodologia Anatos foi criada não para a análise de jornalismo em quadrinhos, mas para a análise de longas reportagens tradicionais, que utilizam texto, fotografia e infografia em sua construção. À primeira vista, pode parecer inadequado utilizar tal metodologia para discutir obras em uma mídia distinta. Porém, como busquei defender durante esta dissertação, o jornalismo em quadrinhos não pode ser considerado como uma entidade sem relação com o jornalismo em suas mídias consolidadas: a proximidade entre os campos é substancial, e as técnicas possíveis em um espaço frequentemente têm análogos que são possíveis no outro.

De fato, algumas das obras que serão analisadas nesta dissertação, as reportagens dentro do livro *Reportagens*, são parentes próximas de *Viúvas do Veneno*: longas reportagens publicadas em veículos tradicionais, um dos gêneros mais propensos a atos de subjetivação dentro de um espaço historicamente ligado ao conceito da objetividade. Naturalmente, grande consideração será dada às maneiras em que os atos de objetivação e subjetivação podem diferir entre as diferentes mídias. Uma referência de lugar nos quadrinhos pode estar muito ligada ao

desenho; em vez de substantivos estigmatizados, um desenhista pode trabalhar com representações visuais estigmatizadas; a corporeidade do repórter pode se tornar muito mais evidente. Porém, a lista de atos de objetivação e subjetivação apresentada por Araújo ainda parece adequada para meus propósitos. Dito isso, podemos começar a análise. Vamos observar a fundo trechos seletos dos dois livros (três capítulos de cada), descrevendo a construção das reportagens com um foco na presença dos atos de objetivação e subjetivação.

Capítulo 5 — Análise

5.1 *Palestina*

Palestina é um quadrinho dividido em nove capítulos, cada um deles com algumas seções, normalmente entre quatro a seis. Numa seção típica, Sacco visita um local na Palestina, entrevista algumas pessoas e reproduz suas histórias no formato dos quadrinhos. Existem exceções: seções cômicas curtas, seções focadas na auto-reflexão de Sacco, seções que também entrevistam israelenses, entre outros. Por limitações práticas de tempo e espaço, não é possível analisar todos os capítulos nessa dissertação, então foi necessário optar por uma análise de trechos seletos, no caso o primeiro, quarto e oitavo capítulo. Esses capítulos foram escolhidos por apresentarem uma ampla variedade de técnicas, escolhas visuais e atos de objetivação e subjetivação, ampla variedade que é necessária para se descrever o livro adequadamente. Dessa forma, o primeiro capítulo é um dos menos representativos do quadrinho, com certos elementos proeminentes que se dispersam em outros capítulos, mas a distinção é, de seu modo, uma introdução ainda mais adequada a *Palestina*.

5.1.1 Capítulo 1

O livro começa com uma seção intitulada *Cairo*, retratando a breve estadia do quadrinista na capital egípcia antes de conseguir um visto para a Palestina. Imediatamente, a seção apresenta uma grande quebra com a estrutura jornalística tradicional da pirâmide invertida, usada com frequência por notícias e reportagens mais factuais: longe de começar com algum elemento contemporâneo da ocupação Israel-Palestina, a seção começa com um terço de página sobre o trânsito caótico do Cairo [figura 22], antes de começar sua única cena, uma conversa entre Sacco, Shreef e Taha, dois recepcionistas no hotel em que o autor se hospeda. A conversa começa tratando sobre as desventuras românticas de Shreef com uma mulher européia, com Taha zombando de quanto o colega gastou nos encontros. A conversa muda de rumo quando Sacco menciona que está atrás de um visto para Israel, com Taha mencionando seu desejo de esmagar Israel por suas ações na Palestina [figura 23], até que a conversa muda de novo para Shreef e as censuras de Taha.

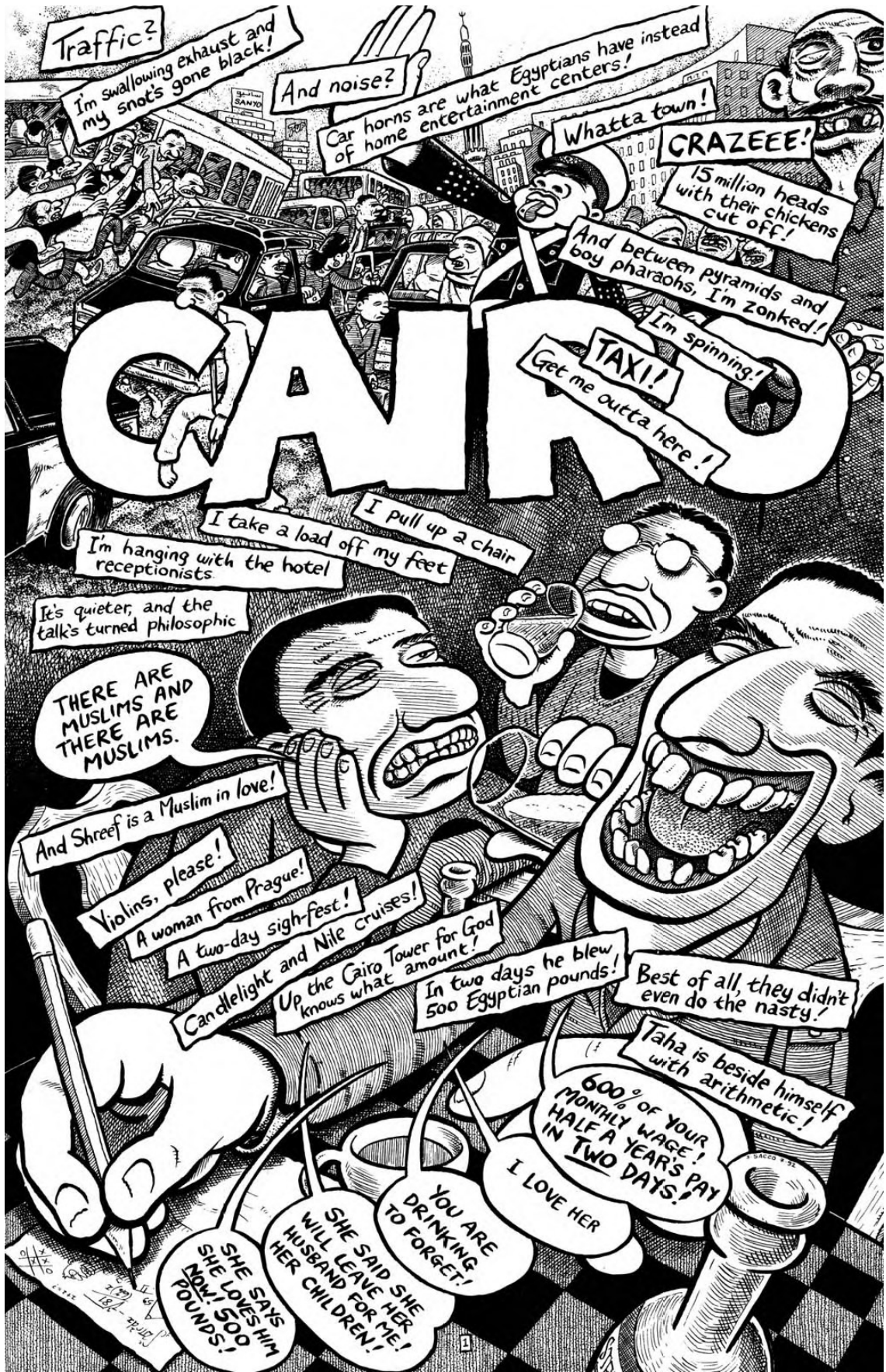


Figura 22: página 1 de Palestina



Figura 23: página 2 de Palestina

Podemos identificar alguns atos e indicadores de objetivação na seção. O quadro inicial é uma referência marcante de lugar, com as letras garrafais do título Cairo e as imagens de um conturbado congestionamento, supostamente reconhecível para aqueles familiarizados com a cidade. Existe uma breve apresentação de possibilidades conflituais, com Sacco respondendo aos comentários de Taha mencionando tentativas de estabelecimento de paz entre Israel e Palestina, como os acordos de Camp David (assinados entre Egito, Estados Unidos e Israel, sem participação de lideranças palestinas).

Os indicadores de subjetivação estão bem mais presentes. Além da quebra com a pirâmide invertida, temos um grande senso de impressões e corporeidade do repórter na seção: Sacco fala na primeira página que está “tonto” e “girando” por causa da “loucura” do Cairo, e os recordatórios de narração reforçam essa sensação, fazendo um “S” pela página, muito distinto da prática tradicional de recordatórios no canto superior esquerdo de quadros. O diálogo é reproduzido de forma não muito precisa, com as vozes dos três personagens se misturando: Sacco escreve em recordatório “Shreef olha pra mim. Eu sou ocidental. Eu entenderei” em três recordatórios subsequentes, ao invés de reproduzir as falas de Shreef nesse momento da conversa. O quadro de Taha socando a mesa e exclamando “Eu queria esmagar Israel!” é bastante carregado de sentimento, com o rosto do personagem desenhado com mais detalhes e linhas de ação seguindo o punho. Cairo parece o começo de um livro de jornalismo gonzo, com a ênfase na “loucura” da cidade, os desenhos cartunescos, os enquadramentos tontos, e a cena tangencial, não diretamente informativa, mas que contextualiza emocionalmente o assunto.

A segunda seção, *Às Escuras*, também pende para o lado do subjetivo. É uma seção dedicada à autorreflexão: Sacco conversa com um morador da cidade palestina de Nablus e escuta algumas histórias de outros moradores, mas seu foco está em seu próprio trabalho e nos seus sentimentos sobre a Palestina. É uma seção com diversos adjetivos afetivos, que começa [figura 24] com uma narração de Sacco dizendo “Três semanas depois [de sair do Cairo] e eu já sou bom nisso [entrevistar palestinos]”, e onde ele também se chama de “gentil”, “galanteador” e “bem inocente”. Há um frequente uso de ênfases, marcadas em palavras sublinhadas (“Ele tem que responder”, “Mas o que você acha do meu país?”, “não sou da inteligência israelense”, entre outros), e de frase encerradas com reticências. Há também um uso forte de substantivos estigmatizados: Sacco reconta com certa autocensura o momento em que pensou em uma conhecida que tinha um namorado palestino como “*groupie* de terrorista” [figura 25].



Figura 24: página 4 de *Palestina*



Figura 25: página 7 de Palestina

De fato, os momentos mais interessantes de *Às Escuras* estão nessas autorreflexões subjetivas de Sacco. Existem três páginas de Sacco descrevendo seus próprios sentimentos sobre a Palestina em diferentes momentos de sua vida, e por modo disso explicando como a ocupação do território por Israel é mal representada pela mídia tradicional. De certo modo, o que Sacco faz nessa seção é apresentar uma parcialidade justificada, mas não é a parcialidade do livro que está sendo apresentada e justificada (isso será o papel de outras seções), e sim a parcialidade tradicional da mídia americana que é apresentada e criticada.

Sacco descreve o caso de Leon Klinghoffer, americano morto por uma facção da Frente para a Libertação da Palestina, e afirma que “Klinghoffer morre e o público ganha o perfil inteiro do cara, a viúva inconsolável, onde ele morava e o que ele comia no café da manhã... até que ele pareça aquele seu vizinho que vive pedindo a escada emprestada. Você percebe o poder disso?”. Os palestinos, por sua vez, não ganham o mesmo destaque: quando suas dores e seus problemas são cobertos em veículos tradicionais, o autor diz, “eu nunca soube um nome ou me lembrei de um rosto, muito menos do café da manhã deles” [figura 26]. Sacco, da sua forma, parece reeditar o argumento de Alexander Gardner e Lyndon Johnson, imaginando que uma cobertura jornalística melhor, mais próxima e mais humanizada, poderia mudar a percepção das pessoas sobre um conflito, ou até mesmo trazer um fim para esse conflito de alguma forma.

Outro elemento fascinante de *Às Escuras*, então, é a pouco disfarçada ironia que permeia diversas de suas páginas. A narração de Sacco, em sua superfície, parece muito confiante na sua capacidade como jornalista (“três semanas depois e eu já sou bom nisso” no começo, entre outros momentos) e no potencial impacto de seu trabalho (“Vou alertar o mundo sobre o seu sofrimento! Fique de olho nas bancas de jornal...”), mas a totalidade do quadrinho conta uma outra história. Os amplos quadros das páginas 8 e 9 [figuras 26 e 27], em que o entrevistado da seção rapidamente enumera os dilemas de diversas pessoas ali presentes (“Este aqui: filho na cadeia! Este aqui: dois filhos na cadeia!”) são marcados por uma inquietude: as pessoas não são sujeitos, não contam suas próprias histórias. Se sabemos os rostos desses palestinos, não sabemos seus nomes, seus cafés da manhã, ou nada mais sobre suas vidas: são tão pouco humanizados quanto são nos veículos tradicionais. *Às Escuras* é um dos mais irônicos e autocríticos momentos de Sacco. Nessa seção, o autor expressa como sua obra alternativa pode facilmente esbarrar em muitas das mesmas limitações que existem no jornalismo tradicional (ambas possuem mínima capacidade de ajudar o povo palestino), e, se executada com muita autoconfiança e pouco cuidado, podem desumanizar seus sujeitos igualmente.



Figura 26: página 8 de *Palestina*

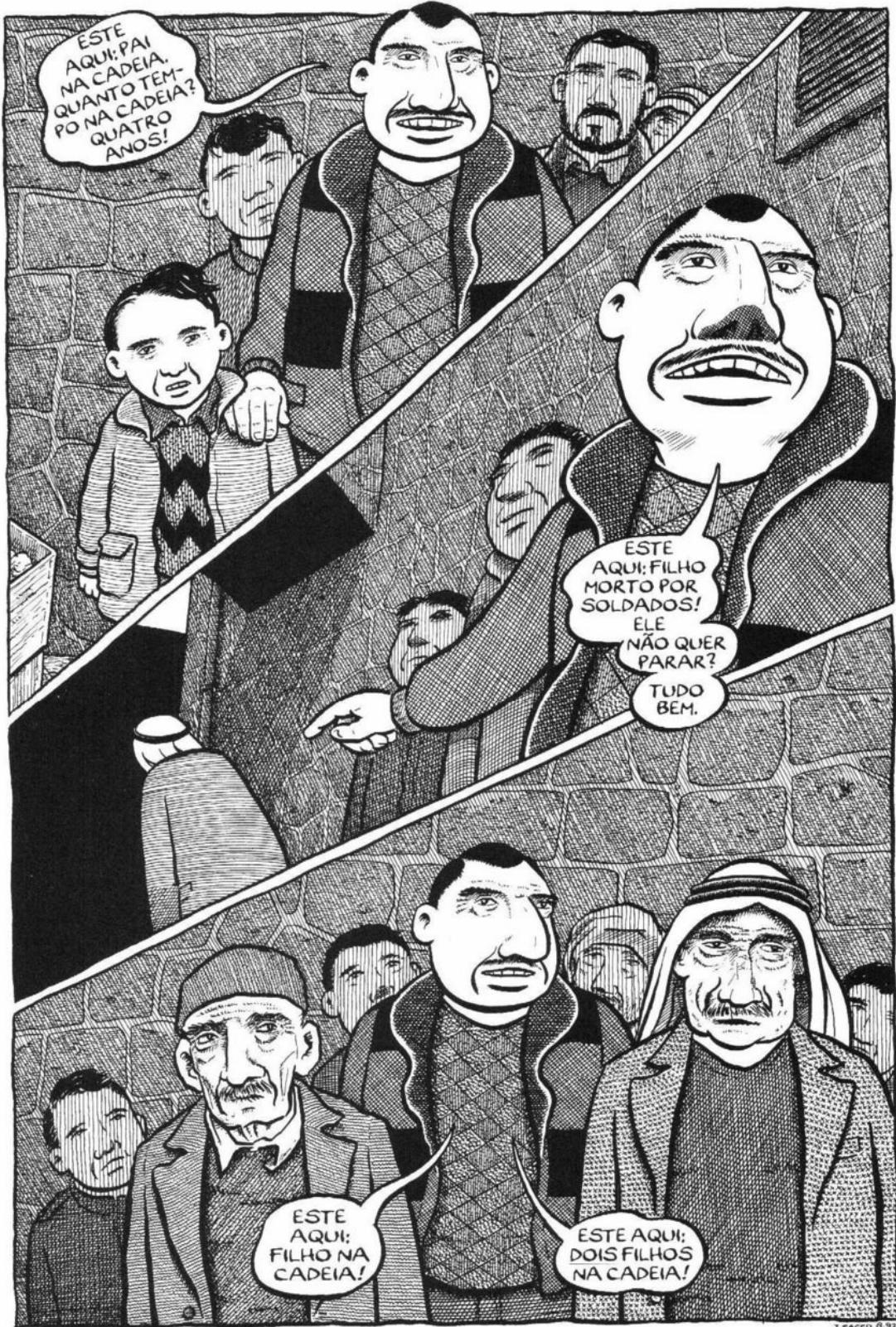


Figura 27: página 9 de *Palestina*

A seção seguinte, *Retorno*, é outro momento onde as barreiras entre o trabalho de Sacco e o jornalismo tradicional se tornam mais finas. As cinco páginas se propõem a explicar um pouco o histórico da fundação do estado de Israel — o apoio do Império Britânico à causa sionista e o completo desinteresse desse império pela população palestina [figura 28] — e retratar duas distintas experiências de “retorno”: a de Dave, um judeu americano visitando Israel pela primeira vez (a Lei do Retorno dá direito à plena cidadania israelense a qualquer judeu) e a de um idoso palestino expulso de seu vilarejo em 1948, contando sobre a única vez que pode voltar à terra depois que se tornou parte de Israel.

Retorno é uma seção marcada pelas apresentações de possibilidades conflituais, com os dois significados do termo titular sendo explorados: o “retorno” de Dave para a terra supostamente prometida por Deus ao povo judeu, e o “retorno” temporário e traumático do idoso palestino ao vilarejo do qual foi expulso. O senso de volta ao lar que o jovem judeu sente em Israel (“Eu estou em casa! Eu estou em casa! Estou em casa!”, [figura 29]) é construído em cima da destruição do lar palestino. Sacco apresenta a conexão entre os dois elementos diretamente (“E, se tem sido cada vez pior para os palestinos desde [a criação de Israel], para os israelenses as coisas melhoraram muito, quem pode negar?”), e, pelo menos nessa seção, dá espaço similar a palestinos e israelenses, sem uma grande parcialidade justificada.

Além disso, existem outros atos de objetivação notáveis. A seção contém o único dado numérico do primeiro capítulo de *Palestina* (“em 1917, existiam dez árabes para cada judeu na região”), e as únicas referências ao discurso de autoridade [figura 30], com duas citações do Lorde Arthur Balfour, Ministro de Relações Exteriores do Reino Unido entre 1916 e 1919 e autor da Declaração de Balfour, uma declaração pública do governo britânico em apoio à criação de um estado judeu na Palestina. É relevante apontar que as citações a Balfour não se encaixam perfeitamente nos modos de atos de objetivação descritos por Araújo com base em Tuchman. O interesse de Tuchman está em citações que podem ser usadas para mascarar os sentimentos do jornalista, colocando-os na matéria, mas sem implicá-lo como parcial. Tomando *Palestina* como um todo como o contexto, parece evidente que Sacco cita Balfour não por concordar com suas decisões ou opiniões, mas para ilustrar as raízes da violência sofrida pelo povo palestino.

Em termos de atos de subjetivação, os mais proeminentes estão na página final da seção [figura 31], com o idoso palestino contando sua experiência sendo expulso do vilarejo onde morava, e voltando anos depois com sua família para ver o vilarejo completamente demolido. A página é o momento mais pungente do primeiro capítulo, em grande parte por causa de

pequenas escolhas no desenho e quadrinização de Sacco. Um quadro inteiro é dedicado ao único momento em que o homem palestino fala de sua história em termos metafóricos: “foi um dia negro quando deixei minha terra”. No quadro, vemos o homem a uma certa distância, uma densa sombra cobrindo um dos lados de seu rosto, um toque visual presente com alguma frequência no trabalho de Sacco (aparecerá novamente no capítulo 7 de *Palestina*, nas matérias sobre a Palestina em *Reportagens*, entre outros trabalhos). Os quadros seguintes, por sua vez, são extremamente brancos, trazendo um relativo silêncio visual que reforça o impacto da destruição do vilarejo. O elemento marcante da cena é o vazio: “não há sinal de que vivemos lá um dia”.



Figura 28: Página 12 de *Palestina*



Figura 29: Página 14 de *Palestina*

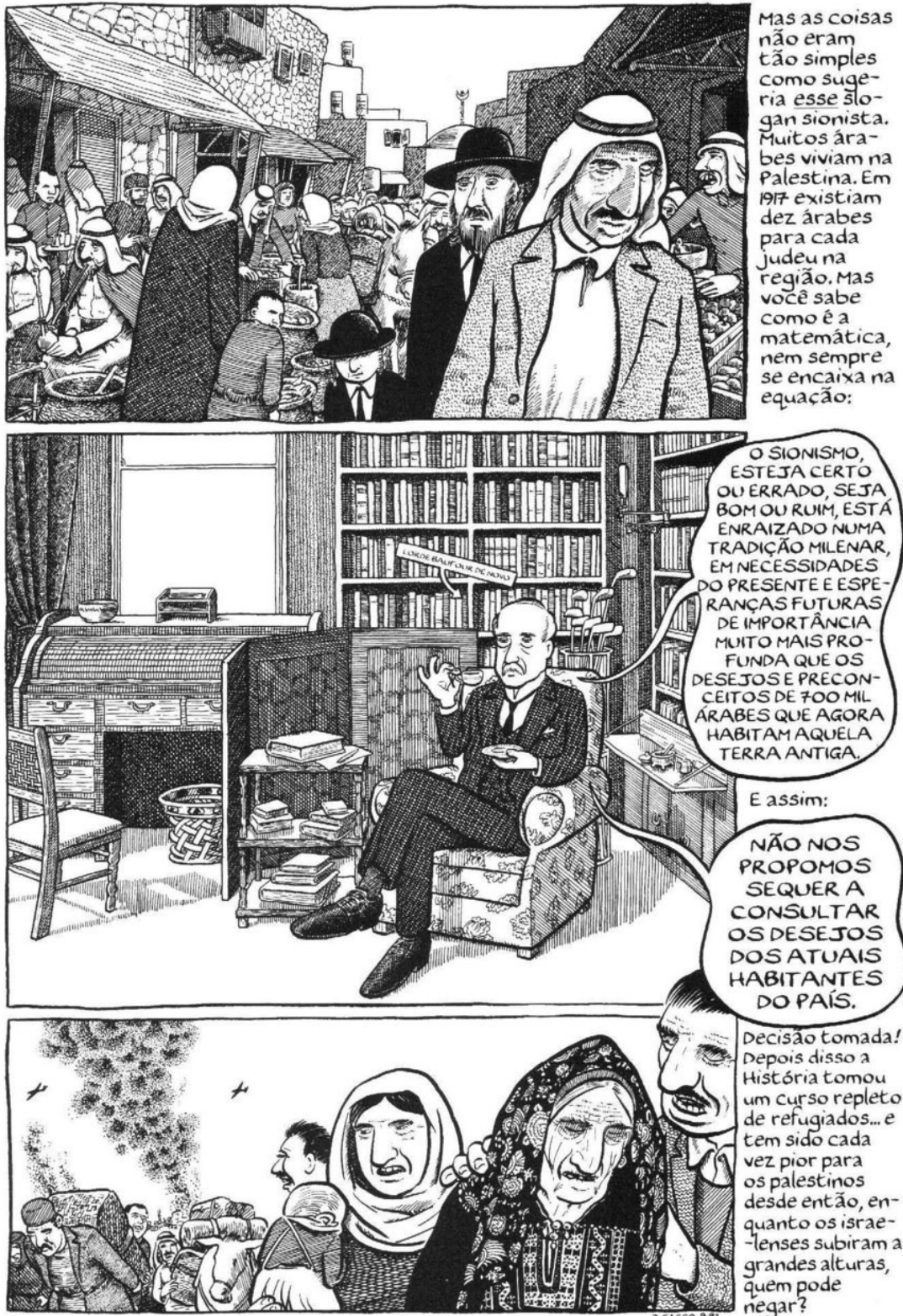


Figura 30: Página 13 de *Palestina*



Figura 31: Página 15 de *Palestina*

A seção seguinte, *Olho do Observador*, é ainda mais dedicada às perspectivas israelenses, se passando inteiramente em Jerusalém. O segmento é dominado por atos de subjetivação: apesar de ser o único momento do primeiro capítulo atrelado a uma referência de atualidade — Sacco acompanha alguns protestos sobre a ocupação do vilarejo palestino de Silwan por colonos judeus —, o trecho tem um tom muito reminescente do jornalismo gonzo. As primeiras duas páginas do segmento se dedicam a falar sobre a beleza (como percebida por Sacco) das mulheres e dos homens israelenses. O cartunista abre a seção falando que a presença de mulheres no exército israelense “melhora a paisagem para uma pessoa com preocupação estética como eu”, e pouco depois passa a documentar o flerte entre uma turista americana e um soldado israelense (“Uh lá lá!!”, narra Sacco, ao lado de um desenho de um soldado encostado na parede e fumando um cigarro, como se posasse para uma campanha de marketing: “brincando de ‘Bem-vindo ao Mundo de Marlboro’.”, nos termos de Sacco [figura 32]).

Mesmo a cobertura das manifestações feita por Sacco é carregada de uma subjetivação nos moldes de *As Escuras*, repleta de ironia autocrítica. O cartunista [figura 33] celebra a presença de uma manifestação e uma contramanifestação (“sou viciado em liberdade de expressão”) sobre a questão de Silwan com pontos de exclamação e sublinhados para mostrar ênfase: “Democracia!” e “E aqui estão os dois lados da questão de assentamento a ser considerados!” Mas a ironia de Sacco está ainda mais explícita nesse trecho: o autor coloca a expressão que Israel é “a única democracia do Oriente Médio” entre aspas, e escreve entre parênteses, em letras pequenas, a observação “Está bem, terra anexada, mas vamos pular essa parte.”

As aparentes liberdades democráticas de Israel, frequentemente celebradas na mídia tradicional como únicas na região, são construídas em terra anexada, e parte de um regime que não dá direitos iguais para os habitantes da Palestina. Os “dois lados da questão de assentamento” mencionados por Sacco são, notavelmente, ambos compostos de israelenses sionistas: Sacco entrevista um membro do exército israelense que critica os colonos de Silwan [figura 34], mas é sionista, vê o exército israelense como uma entidade necessária (“acredito que Israel deve ser forte. É porque somos fortes que os árabes pararam de querer nos jogar no mar”) e que pode ser reformada até certo ponto. Tais crenças, na construção irônica de Sacco — que replica em termos a construção sincera da mídia tradicional —, parecem funcionar como os “pressupostos políticos” citados por Jack Newfield: termos com os quais deve-se concordar para se ter uma opinião considerada aceitável pelas “burocracias corporativas” que constroem a mídia jornalística. Se ambos os lados parecem concordar em tantas coisas quanto discordam,

se o progressivo advogado da causa palestina é ele mesmo um membro convicto do exército de ocupação, esses não são problemas: essas são simplesmente as opiniões razoáveis sobre o assunto.



Figura 32: página 16 de *Palestina*



Figura 34: Página 19 de *Palestina*

A última sessão do primeiro capítulo, *Vale do Kidron*, não possui grandes pretensões jornalísticas, sendo praticamente desprovida de atos de objetivação: o único que poderia ser apontado é o título, que localiza o lugar específico dos acontecimentos. Os acontecimentos em si, porém, trazem em mente menos uma reportagem tradicional e mais um livro de memórias, com Sacco contando seu encontro com dois meninos palestinos que lhe pedem dinheiro de forma relativamente agressiva. O encontro é carregado de impressões do repórter, com a situação deixando Sacco extremamente irritado, usando termos estigmatizados como “pequenos terroristas” e “imbecis”, bem como várias exclamações de raiva na última página [figura 35]. No último quadro, ainda carregado de irritação, Sacco caminha por uma rua de comerciantes palestinos com uma das perspectivas mais cruéis de sua carreira: “eles me enjoam... seus grandes olhos tristes... seus bolsos vazios... eu quero chutá-los”.

De certo modo, assim como *Às Escuras*, *Vale do Kidron* é uma exploração de uma parcialidade justificada, mas em termos diferente dos propostos por Miguel e Biroli. A parcialidade que Sacco apresenta no subcapítulo não é justificada por um cuidadoso processo de estudo sobre a situação vivida pelos palestinos, mas por um encontro frustrante apelando para uma parte reflexiva e reacionária da personalidade de Sacco. Durante diversos outros momentos do livro e da carreira, o cartunista não hesita em tecer autocríticas, se retratando como um personagem repleto de imperfeições. Em certos momentos, como em *Às Escuras*, é um jornalista enamorado com seu trabalho a ponto de diminuir a humanidade dos palestinos. Em outros, como em *Olho do Observador*, é um ocidental predisposto a celebrar as liberdades oferecidas pela “única democracia do Oriente Médio”, questionando pouco essas premissas sobre o prisma da ocupação constante da Palestina.

O que torna *Vale do Kidron* diferente, então, não é o fato de que nos mostra um Sacco falho, mas porque não traz uma autocrítica interna. Não há ironia no tom que o autor toma consigo mesmo, e é difícil ver como esse trecho seria diferente se feito por alguém que nutre profunda antipatia pelo povo palestino, e não um interesse em fazer um trabalho complexo mas em geral simpático. A autocrítica de *Vale do Kidron*, então, se dá não internamente, mas externamente. Nos capítulos seguintes de *Palestina*, cada vez mais imersos na amplitude de tragédias sofridas pelos palestinos, Sacco deixa largamente de lado esse impulso reflexivo reacionário, e exibe uma parcialidade justificada drasticamente diferente.



Figura 35: Página 24 de *Palestina*

5.1.2 Capítulo 4

O quarto capítulo é um dos momentos mais carregados de atos de subjetivação do livro. O capítulo é focado quase que inteiramente no assunto das prisões, apresentando detalhes da experiência de diversos palestinos que foram, em algum momento de sua vida, presos pelo estado israelense, muitos deles torturados, sob acusações falsas ou mesmo inexistentes. A primeira página do capítulo [figura 36] não contém nenhum título, estando dissociada de qualquer subcapítulo. Ela é composta de uma grande imagem de uma prisão israelense, ocupando quase o todo da página, exceto por um estreito recordatório no lado direito da página carregando a narração de Sacco. O texto do cartunista nessa página é repleto de impressões pessoais: “a maneira como os palestinos falam sobre a prisão não é normal... [...] não é exagero dizer que apreciam, que às vezes até exaltam a cadeia, e que é sempre uma distinção”.

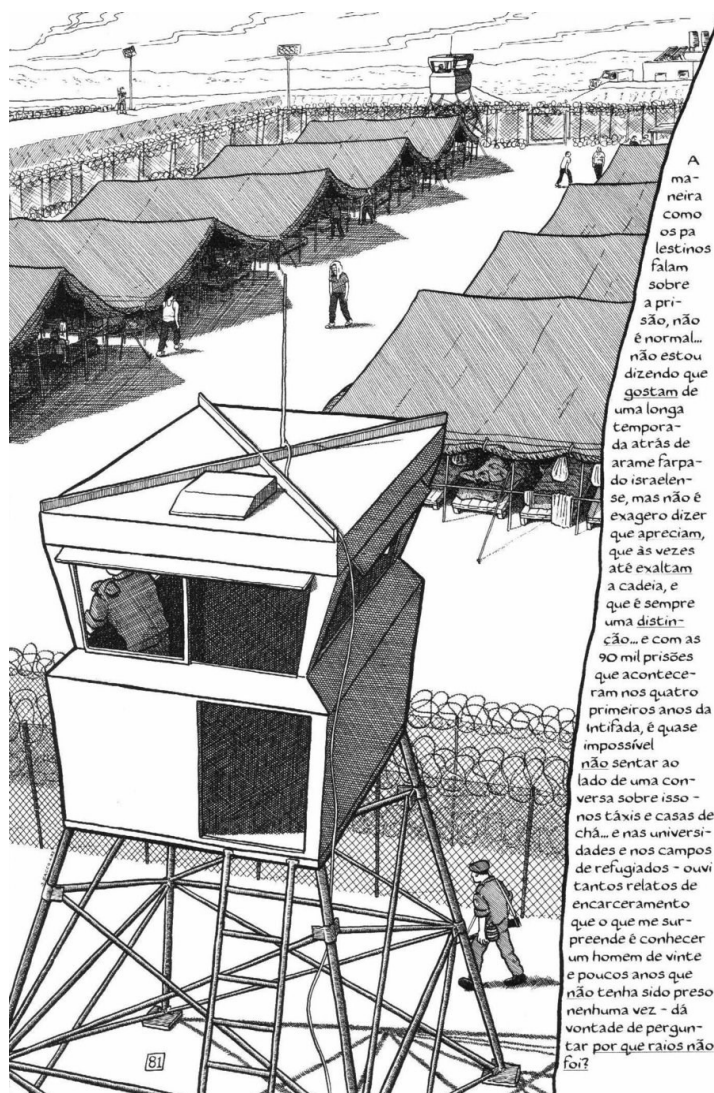


Figura 36: página 81 de *Palestina*

Existe um breve uso objetivante de dados numéricos (“com as 90 mil prisões que aconteceram nos quatro primeiros anos da Intifada, é quase possível sentar ao lado de alguém que não esteja conversando sobre isso”), mas no geral, o texto é marcado por essas impressões, as ênfases dos sublinhados e as reticências que são duas das características mais constantes de Palestina, e uma lexicalização que encerra a página: “o que me surpreende é conhecer um homem de 20 e poucos anos que não tenha sido preso nenhuma vez — dá vontade de perguntar por que raios não foi?”

A partir daí, Sacco começa a explorar mais diretamente essas tão comuns experiências dos cidadãos palestinos com a polícia. O primeiro subcapítulo, *Ansar III*, é construído em torno das histórias de três homens — Yusef, Mohammed e Iyyad — entrevistados pelo cartunista por terem sido presos sem julgamento na prisão israelense de Ansar III. Sacco aponta que Ansar III é a maior prisão de Israel, e que “tinha 6 mil detentos em novembro de 1991”. Esse dado numérico, juntamente com a relativa ausência de impressões pessoais de Sacco, são praticamente os únicos atos de objetivação que existem no subcapítulo.

Existe um uso extenso de aspas para marcar as falas de Yusef, Mohammed e Iyyad, mas elas são usadas menos para estabelecer distância entre repórter e fonte (o uso comum apontado por Tuchman que é a base das aspas como uso de objetivação) e mais para organizar os relatos em primeira pessoa dos três homens. A seção é um proeminente exemplo de mescla de discursos entre narradores, com quatro vozes distintas (os três homens palestinos e Sacco) falando sobre a prisão. A mudança entre narradores é marcada não apenas com aspas, mas pela presença do rosto dos entrevistados em vários longos recordatórios, apropriados para o relato em primeira pessoa. Na página 83, segunda página de *Ansar III* [figura 37], existe uma imagem do rosto de Yusef no segundo recordatório, introduzindo suas memórias da cadeia de Dhariya, onde ele e Iyyad estiveram presos (separadamente) antes de serem transferidos para Ansar III. O quadro seguinte continua a história de Yusef, com o rosto no recordatório anterior servindo como uma marcação contínua de narrador, até ser substituída por outro rosto em recordatório: no caso, o de Iyyad, contando sua experiência em Dhariya. Os relatos dos três homens assim se entrelaçam com os comentários de Sacco.

O segundo subcapítulo, “*Pressão moderada*” *parte 1*, continua com a tendência de atos de subjetivação, com o próprio título trazendo uma ironia: como será comentado duas páginas depois, o estado de Israel legaliza o uso de “pressão física moderada” em interrogatórios conduzidos pelo órgão israelense de segurança interna, o Shin Bet. Sacco descreve extensamente o processo de legalização desses fenômenos no fim do subcapítulo, com uma

apresentação de provas auxiliares, o que é um dos únicos marcos de objetivação das páginas. Porém, mesmo essas provas servem como gancho para outros atos de subjetivação. A descrição desse processo, chamado de relatório Landau por ser conduzido pelo ex-presidente da Suprema Corte de Israel Moshe Landau, é um exemplo de diluição entre informação e opinião, feita com uma série de aspas irônicas: o já mencionado comentário sobre a “pressão física moderada”, bem como menções sobre Israel proibindo qualquer tática de interrogação “desproporcional”, que “prive [um suspeito de] sua dignidade humana”. As aspas, e a ironia, e a parcialidade justificada que elas indicam, estão todas no original de Sacco.

Ansar III já havia comentado sobre as duras condições dos palestinos naquela prisão, mas é a partir de “*Pressão moderada*” *parte 1* que o quarto capítulo realmente começa a mostrar a extensão da violência exercida nesses contextos. Mesmo durando apenas três páginas, o capítulo mostra quatro diferentes homens palestinos que foram presos e interrogados pelo Shin Bet. As histórias dos homens são contadas mais por meio de aspas do que por comentários longos que podem configurar um relato em primeira pessoa (até por causa de quão curto é o subcapítulo). Sacco, como narrador, articula essas histórias, mas não da forma distanciada e objetivada que o tradicional narrador jornalístico faz. Existe um foco nas impressões do autor, que quer saber tudo o possível sobre as histórias de seus entrevistados, tão distantes de sua experiência: “eu ainda estou fascinado, ainda quero saber os mínimos detalhes, descrições dos ruídos... porque fui criado como um garotinho de classe média... terror, só no cinema!” Em certo momento [figura 38], Sacco pede para Abu Akram, um dos entrevistados, descrever como foi espancado pelo Shin Bet. Abu Akram senta Sacco numa cadeira, com as mãos para trás, numa posição sem o amparo do encosto, e desce a mão com força, como se fosse bater em Sacco. O resultado é um quadro de grande foco na expressão exagerada de Sacco, pausado num grito não de dor (pois o autor enfatiza que o golpe não foi dado, “ele me poupa”) mas de medo, a corporalidade do repórter em foco direto.

Dito isso, não é como se “*Pressão moderada*” *parte 1* fosse um trecho puramente narcísico do livro, com as histórias dos palestinos tendo importância apenas por meio da relação que Sacco tem com tais histórias. Na terceira página [figura 39], antes da explicação do relatório Landau, Sacco se debruça sobre a história de um homem chamado Abid, torturado até confessar culpa por um crime que afirma não ter cometido. Sacco retrata Abid nesses momentos com fortes efeitos de sentimento: o primeiro quadro da página mostra um homem exausto, coberto de suor e feridas, assinando um papel sob a vigia de homens uniformizados envoltos em sombras. O último quadro mostra o mesmo homem, cabeça baixa, tristeza no rosto, também

envolto em sombras. O recordatório explica: “e Abid pegou quinze anos”, depois que o Shin Bet negou completamente as agressões.

A seção seguinte, intitulada *Uma piada palestina*, é talvez o maior exemplo de reorientação dos valores-notícia presente em *Palestina*. A seção [figura 40] é uma representação em quadrinhos de uma piada, supostamente ouvida duas vezes por Sacco, que ridiculariza o Shin Bet e sua tendência, como percebida pelos palestinos, de apreender pessoas inocentes e tentar torturá-los até conseguir uma confissão. A história contada na piada não possui pretensão de realidade, e está de certo modo fora do lugar numa obra jornalística, mas Sacco a insere mesmo assim, acreditando que a piada ajuda a compor o retrato da relação do povo palestino com o estado israelense.



Figura 37: página 94 de *Palestina*



Figura 38: página 94 de *Palestina*



Figura 39: página 95 de Palestina



Figura 40: página 96 de Palestina

Os bravos e os mortos, o subcapítulo seguinte, é o momento deste capítulo que mais usa de técnicas de objetivação. Como o título indica, é um trecho dividido em duas partes: a história de uma mulher “dura de verdade”, que foi presa pelo Shin Bet diversas vezes, e a história do enterro público de um homem palestino, Mustafa Akkawi, morto depois de duas semanas de interrogatório israelense. A primeira parte, da história da mulher “dura” (que Sacco não nomeia no livro), tem grandes similaridades formais com *“Pressão moderada” parte 1*: a maioria dos recordatórios é narrado na voz de Sacco [figura 41], que reconta diversas das experiências que a mulher sofre (“e eles a amarraram e a encapuzaram”, “batiam nela quando se encostava na parede”, “o Shin Bet achava que podia usar o argumento de gênero e cultura árabes contra ela...”). Porém, ainda existem impressões do autor e uso de lexicalizações na entrevista (além do já mencionado “dura de verdade”, Sacco chama a si mesmo de “um cagão de primeira classe”).



Figura 41: página 97 de *Palestina*

Os atos de objetivação marcam mais presença na segunda parte, que possui o único referencial de atualidade do capítulo: ao invés de pedir para pessoas recontarem suas experiências com as prisões israelenses, Sacco acompanha uma manifestação [figura 42], que se desenrola naquele momento, sobre um caso de injustiça ocorrido muito recentemente e na frente da consciência pública. Além disso, existe um raro referencial de autoridade que Sacco chama com aprovação [figura 43]: o autor cita um médico americano que conduziu a autópsia de Mustafa a pedido da família do falecido e determinou que a causa da morte teria sido “ataque cardíaco precipitado por pressão emocional, por coação física e pela baixa temperatura a que foi submetido, assim como falta de cuidados médicos apropriados”. Há ainda um uso de dados numéricos como prova auxiliar, com o autor afirmando que Mustafa “é o oitavo palestino a morrer durante interrogatórios depois que o Shin Bet começou a aplicar ‘pressão moderada’ nos suspeitos...”

Mas o uso desses atos de objetivação não significa que Sacco não faz uso de atos de subjetivação nesse trecho. Além de suas recorrentes reticências, praticamente onipresentes no trabalho, existem também momentos pontuais de impressões do repórter. Conforme a procissão fúnebre cresce, trazendo “cornetas e cânticos para um ‘mártir’”, Sacco considera “estranho os israelenses permitirem uma procissão de funeral tão demonstrativa”, e avalia que “conforme a plateia vibra, parece que Mustafa é só uma nota de rodapé de um dia de resistência”. Mas se ao cartunista parece, pelo menos em momentos, que a solenidade do enterro é parcialmente suplantada por outras demonstrações de resistência, não é isso que é comunicado em *Os bravos e os mortos*. O senso fúnebre contamina os desenhos de Sacco, que retrata essa manifestação popular de forma única no livro: em quadros amplos, sem movimentos súbitos, sem closes em rostos emocionados. Assim como na última página de *Retorno*, no primeiro capítulo, essa seção constrói um silêncio visual apesar da presença de recordatórios de narração: apenas dois balões de fala estão presentes nas três páginas que cobrem o evento, ambos de Saleh, um colega de Sacco que parece estar certo de que as forças israelenses atacarão o evento. Os balões de Saleh são curtos e pequenos, refletindo o fato que sua previsão acaba não virando realidade. Os israelenses não atacam, “e abaixo dos muros da Cidade Velha de Jerusalém uma caixa é enterrada em paz”, outra das impressões de Sacco, que comunica a relativa paz e solenidade do evento em seus quadros.



Figura 42: página 100 de *Palestina*



Figura 43: página 101 de *Palestina*

O último subcapítulo do capítulo quatro, “*Pressão moderada*” parte 2, prossegue com alguns dos temas e escolhas formais apresentadas nas seções precedentes, e acaba se tornando uma das partes mais marcantes do livro. O subcapítulo consiste de doze páginas, e onze delas são dedicadas inteiramente ao relato em primeira pessoa de Ghassan, homem que ficou preso por dezenove dias depois de uma batida do Shin Bet. Ghassan é acordado de madrugada, com a porta de sua casa sendo arrombada enquanto dorme [figura 44]. Soldados israelenses o vendam, amarram suas mãos, e o levam para uma delegacia, sob acusação de ser membro de uma instituição ilegal. A partir desse ponto, o tratamento de Ghassan vai progressivamente piorando, enquanto os membros do Shin Bet tentam fazê-lo confessar crimes que o homem afirma não ter cometido.

Um dos aspectos mais interessantes de “*Pressão moderada*” parte 2 é a estrutura visual de suas páginas. Todas as páginas da seção consistem de quadros retangulares cercados por uma margem, e a partir da terceira página, cada página tem sempre quadros do mesmo tamanho, dispostos em grids regulares. Por si só, essa já é uma escolha relevante, posto que quadros retangulares são extremamente raros em Palestina, e esses são mais rigidamente executados do que muitos outros no livro, com todos os recordatórios depois do primeiro quadrinho sendo posicionados na horizontal, formando ângulos de 90 graus com o quadro. Em outros momentos de quadros retangulares, como nas últimas páginas do subcapítulo *Retorno*, os recordatórios têm grande liberdade na página, invadindo as bordas e cruzando requadros. Tais elementos não estão presentes aqui, indicando um espaço particularmente restritivo e opressivo.

Porém, as particularidades visuais de “*Pressão moderada*” parte 2 não param por aí. O número de quadros de cada página não é constante de página a página: a terceira página tem seis quadros, a quarta tem nove, a quinta tem doze, a sexta e a sétima dezesseis, até chegar aos vinte quadros por página nas páginas oito, nove, dez e onze. Isso produz dois efeitos imediatamente perceptíveis. Primeiro, o espaço ocupado por Ghassan se torna menor a cada página que passa, servindo como uma representação visual da piora na situação do prisioneiro, que aparenta estar cada vez mais distante da liberdade com que começou o capítulo. O segundo tem a ver com o aumento no número de quadros por página. O teórico dos quadrinhos Scott McCloud afirma (1995) que o espaço entre dois quadros (a chamada sarjeta) é um momento que exige a participação do leitor, que precisa preencher em sua mente o que acontece entre os quadros. Essa interpretação feita pelo leitor é, ainda de acordo com McCloud, “o método básico para o quadrinho simular o tempo e o movimento”. O que Sacco faz, portanto, é aumentar o número de instâncias onde o leitor precisa participar com esse preenchimento, sem reduzir a

quantidade de conteúdo em cada quadro ou sem fazer cada quadro cobrir um momento mais breve. O resultado é a sensação de que cada página é mais exaustiva, demora mais tempo pra passar. Nesse momento, Sacco usa uma técnica intimamente ligada à gramática dos quadrinhos como mecanismo para um ato de subjetivação.



Figura 44: página 103 de *Palestina*

Além disso, esse subcapítulo possui a mais extensa adoção de imprecisões em *Palestina*, e talvez uma das mais extensas de toda a carreira de Sacco. Em um determinado momento de sua estadia na prisão, depois de quatro dias sem dormir, com um saco cobrindo sua cabeça, Ghassan começa a ter alucinações [figura 45]: vê familiares mortos, caídos no chão aos seus pés, sem vida; vê seu irmão sentado ao seu lado e, no quadro seguinte, morto no chão; vê a mãe doente, numa cama de hospital, e depois a mãe sendo presa; vê uma cela muito mais longa do que a realidade; vê a filha morta no chão três vezes. Sacco retrata todas essas visões, desenhando os diversos corpos na cela com Ghassan, mesmo essa cena jamais tendo acontecido na vida real. “*Pressão moderada*” parte 2 é um relato em primeira pessoa extremamente comprometido à perspectiva de Ghassan, e Sacco faz uso de diversas técnicas quadrinísticas com o objetivo de dar ao leitor um senso mais forte dessa perspectiva.

O momento climático do subcapítulo é a última página [figura 46]. Depois de dezenove dias preso, sofrendo de extremos maus-tratos pelos guardas israelenses, que duas vezes tentam incitar nele um ataque cardíaco, depois de três idas à corte judicial onde seu tempo de prisão foi estendido apesar das forças israelenses não terem provas algumas sobre seu caso, Ghassan é finalmente libertado. O novo desenvolvimento vem numa sequência de dois quadros, comunicado em dois recordatórios simples: “a juíza decidiu que eu devia ser liberado” e “às três da tarde, fui liberado”. Ghassan foi preso e torturado com completa arbitrariedade, e com completa arbitrariedade é solto, por uma juíza que ouviu os mesmos fatos que os juízes anteriores e simplesmente fez uma decisão diferente, por razões que são alheias a Ghassan e, portanto, alheias à história.

A última página, décima segunda, pela primeira vez em “*Pressão moderada*” parte 2 tem um layout menos restritivo que sua anterior. Os vinte quadros da página 112 são substituídos por apenas sete. A primeira metade da página é ocupada por seis quadros, uma expansão considerável, refletindo os últimos momentos da estadia de Ghassan sob a custódia do Shin Bet enquanto a juíza o libera, ele deixa a prisão com seu advogado e entra num carro que se afasta da “câmera”, se misturando com o tráfego de outros carros e de pedestres em algum lugar de Israel. O último quadro ocupa a segunda metade inteira da página, e representa o mesmo ângulo dos anteriores, mas nele o carro que carrega Ghassan já não pode mais ser visto. Em vez disso, vemos uma cena pacífica de Israel, com diversos transeuntes vivendo suas vidas em paz: dois judeus ortodoxos em discussão animada, uma mulher dando um beijo na bochecha de um homem, um homem com um fuzil nas costas olhando na mesma direção que a câmera. A cena que encerra o capítulo de *Palestina* dedicado ao tema das prisões é uma imagem

da liberdade desfrutada por aqueles que não são vítimas de acusações falsas, de alucinações assombrosas, de torturas físicas e psicológicas. Ghassan volta para uma vida de relativa liberdade ao fim do capítulo, mas o que esse silencioso quadro final deixa implícito é o que todo o capítulo comunica: a liberdade de qualquer palestino, se é que existe, é extremamente frágil, e a qualquer dia pode se extinguir por completo por um capricho.

“*Pressão moderada*” parte 2, com seu grid regular, suas margens pretas, seus quadros perfeitamente regulares, é, visualmente, um dos momentos mais únicos de *Palestina*. Indo na contramão de páginas como a mostrada na figura 3, onde a progressão temporal criada pelos requadros é removida em favor de uma colagem de cenas que parecem acontecer simultaneamente, Sacco cria uma história visualmente sóbria, com estrutura rígida. A escolha de representar assim a história de Ghassan é um ato de subjetivação importante, e traz similaridades com as escolhas representativas do capítulo oito, outro dos destaques do livro-reportagem.



Figura 45: página 109 de Palestina

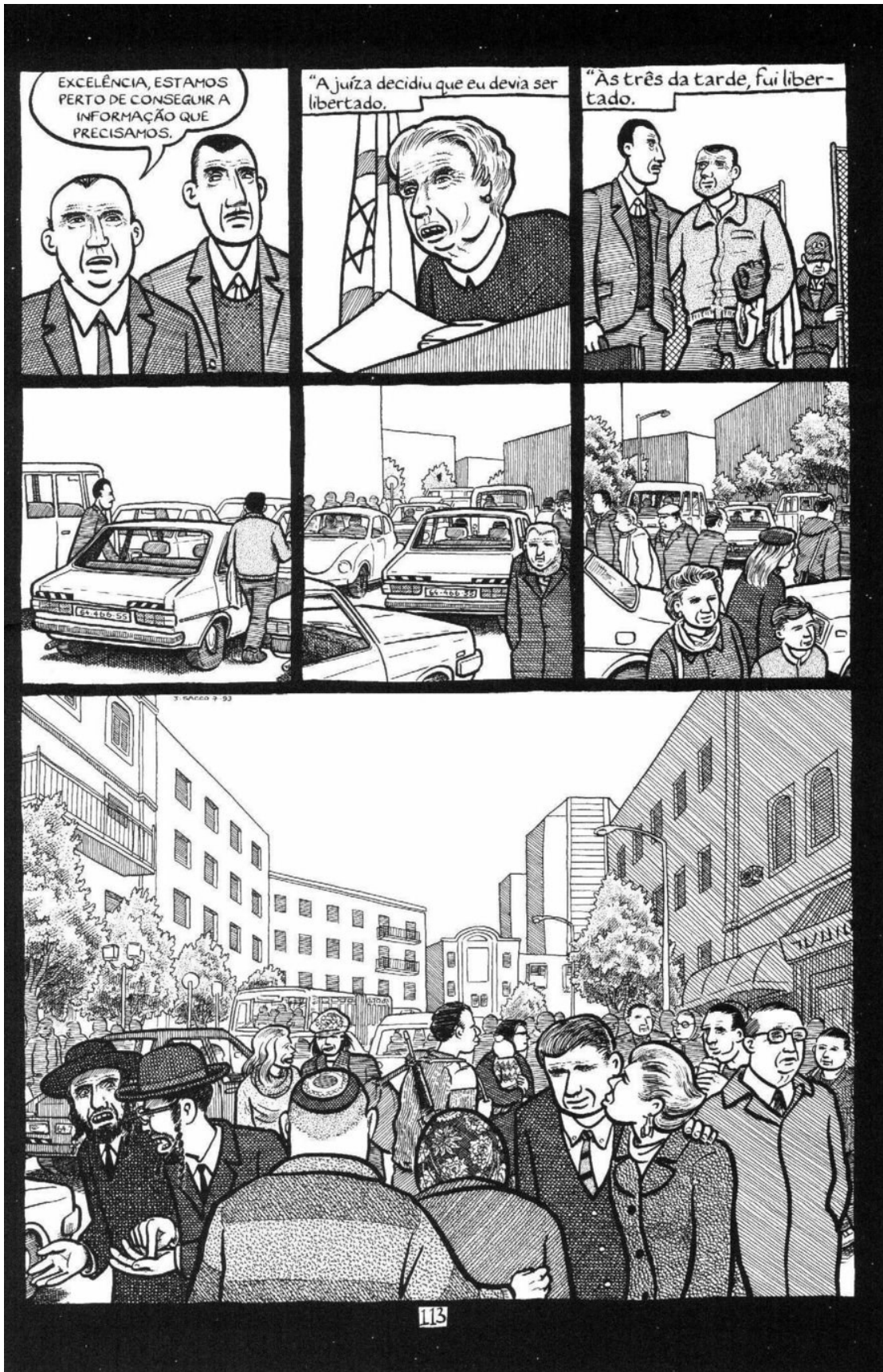


Figura 46: página 113 de *Palestina*

5.1.3 Capítulo 8

O capítulo oito é o único capítulo de *Palestina* que não possui divisão em subcapítulos, com títulos em letras garrafais aparecendo a cada punhado de páginas introduzindo novas unidades narrativas. Existe um título assim na primeira página do capítulo [figura 47], que traz a palavra PEREGRINAÇÃO em grandes letras, mas essa é a única página do capítulo com uma palavra assim estampada. As trinta e três páginas do capítulo oito são, dessa forma, parte de uma mesma unidade narrativa (a do capítulo, ou de *Peregrinação*) de um modo mais direto do que em outros capítulos.

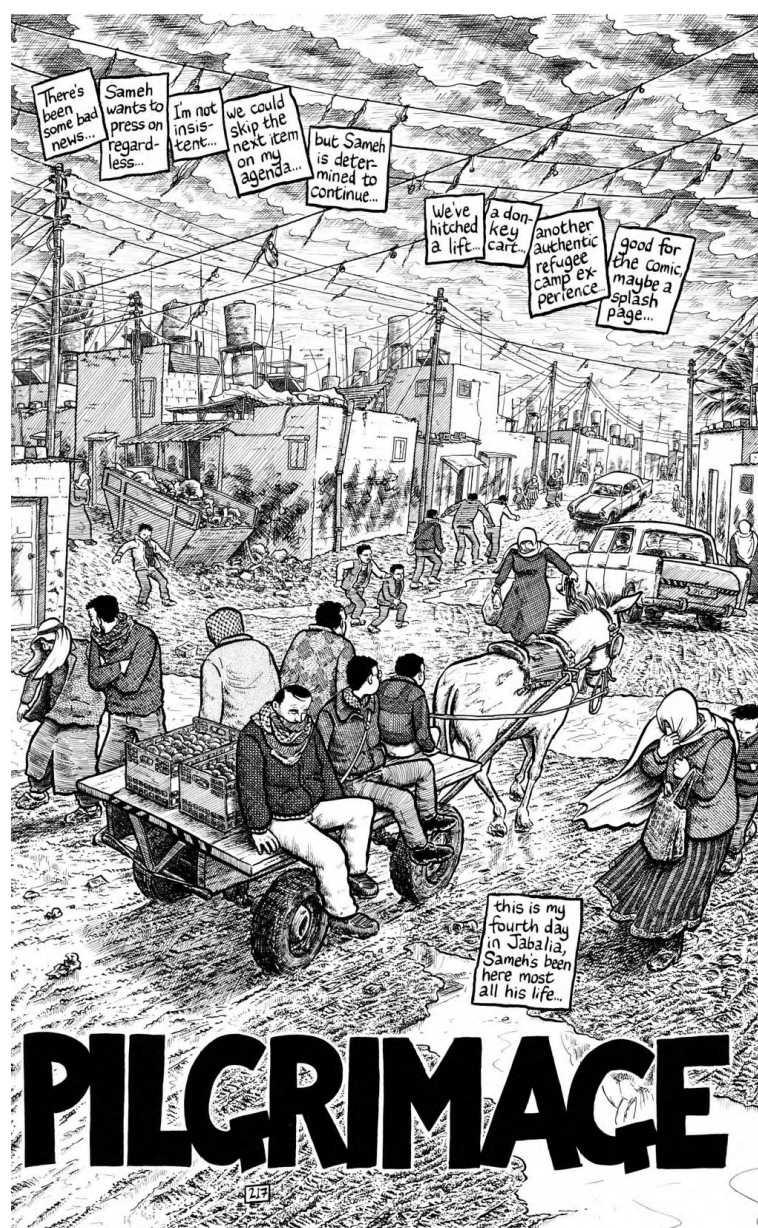


Figura 47: página 217 de *Palestina*. Imagens em inglês utilizadas de forma ilustrativa, vide fim do capítulo 1

E sobre o que é essa unidade? O capítulo oito cobre os últimos dias de Sacco no campo de refugiados de Jabalia, na faixa de Gaza, guiado por Sameh, que, o autor diz, “me levou a toda parte, me apresentou para as pessoas, foi o meu intérprete”. Além das histórias dos diversos palestinos entrevistados, o capítulo tem dois interesses principais. Um deles é Sameh, que está sofrendo represálias no trabalho por, entre outros motivos, sair mais cedo do expediente para guiar Sacco em suas entrevistas. O outro interesse, e de certo modo mais importante para nossa análise, é o próprio comportamento de Sacco. O repórter parece cansado, ciente de que está na reta final do seu trabalho e ansioso para conseguir boas informações e encerrar suas obrigações na região. Na página 219 [figura 48], Sacco fala: “[Sameh] sabe porque eu estou aqui, sabe que tenho pouco tempo, que quero histórias verdadeiras, descrições realistas, quero os detalhes, cara, gibi é uma mídia visual...”. Na página 242 [figura 49], logo depois de encerrar uma entrevista, a narração do autor diz “Tudo bem, estamos atrasados, estamos aqui há uma hora e meia, exaustos. Antes de voltar para a cidade de Gaza e pegar um táxi mais tarde para Jerusalém, eu ainda quero ver a fronteira com o Egito e entrevistar uma família cuja casa foi demolida...”

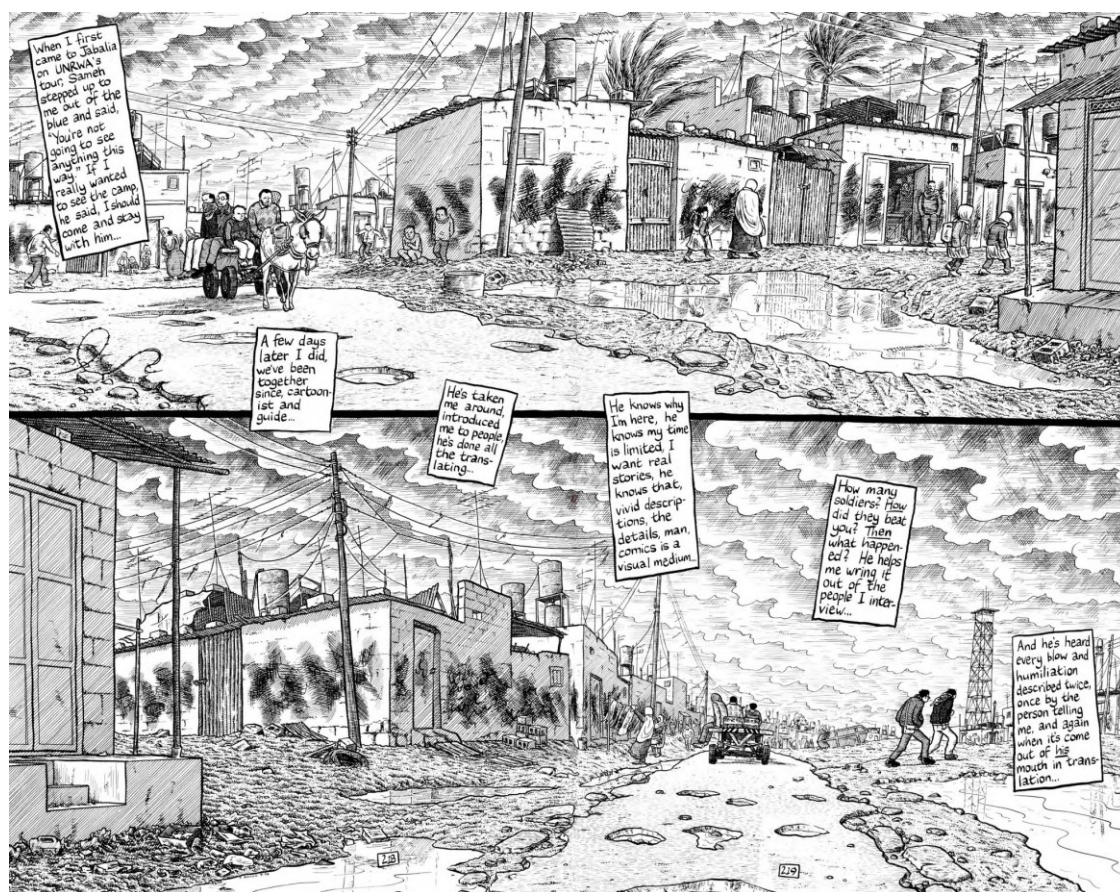


Figura 48: páginas 218 e 219 de *Palestina*



Figura 49: página 242 de *Palestina*

Esse cansaço e foco no trabalho se manifesta na própria estrutura do capítulo. De fato, parte do efeito da inexistente divisão entre subcapítulos é uma sensação de cansaço: nós, assim como Sacco, estamos sempre atentos, ligados, emendando um momento com o outro. Além disso, pela única vez em *Palestina*, todas as páginas do capítulo são desprovidas de margens, com os quadros se esticando até a borda da página. Thierry Groensteen (2007) afirma que “a margem de uma obra de arte participa completamente no seu aparato enunciativo e nas condições de sua recepção visual. Ao autonomizar a obra, isolada da realidade exterior, a margem cumpre sua função e constitui a obra como um objeto de contemplação; no caso dos quadrinhos, objeto de leitura.” Partindo dessa ideia, podemos afirmar que, ao evitar o uso de margens, Sacco rejeita a opção de isolar o oitavo capítulo da realidade exterior. Não existe conveniente barreira entre obra e leitor: as sensações provocadas pela obra se fazem presentes.

Mas as interessantes escolhas visuais não param por aí. Um elemento sutil, mas importante, está na disposição dos quadros em diferentes páginas. No capítulo oito, momentos em que Sacco está no tempo presente, se deslocando de lugar para outro com Sameh e observando seus arredores, frequentemente possuem um layout mais fluido, com um desalinhamento entre quadros em diferentes alturas da página, bem como um uso de quadros amplos que ocupam toda a largura da página. Inversamente, em momentos em que o cartunista registra o relato em primeira pessoa de uma fonte, entrevistas, ou o trabalho de apuração de fatos em qualquer uma de suas facetas, o layout da página se torna bem mais rígido, com quadros de mesmo tamanho dispostos em intervalos regulares através da página.

O mais notável exemplo dessa diferença pode ser visto entre as páginas 235 e 243. As sete primeiras dessas páginas, 235 a 241, cobrem o relato em primeira pessoa de uma mulher que perdeu dois filhos para balas do exército israelense. As duas páginas seguintes, 242 e 243, cobrem o fim da entrevista, e um breve conflito entre Sacco e a entrevistada. As sete primeiras páginas funcionam quase inteiramente em layouts regulares [figura 50], com apenas dois momentos de quadros que ocupam toda a largura da página, e mesmo estes quadros são momentos no tempo presente: um deles, uma introdução para o relato; o outro, uma pausa na história onde os rostos das pessoas presentes são retratados em silêncio. As páginas 242 [figura 51] e 243, por sua vez, são bem mais irregulares, com quadros de tamanhos bem diferentes e completamente desalinhados no layout.



Figura 50: página 240 de *Palestina*



Figura 51: página 240 de *Palestina*

Essa distinção não se aplica a todos os casos do capítulo (a página 220 retrata apenas Sacco e Sameh caminhando enquanto o cartunista pensa na delicada situação de seu guia, mas o seu layout é perfeitamente regular), mas parece descrever um fenômeno real no capítulo. Quando Sacco, a convite de Sameh, vai para uma festa de casamento, temos um expansivo quadro com quatro homens dançando, ocupando mais da metade da página. A última entrevista que Sacco faz em Gaza, na página 246 [figura 52], é introduzido com dois quadros no tempo presente, e quando assume a forma de relato o grid se estabiliza, com duas linhas de três quadros perfeitamente alinhados.

Minha leitura dessas escolhas visuais é que são outro momento de sutil e implícita autocrítica. Bem como em *Às Escuras*, um dos subcapítulos no início do livro, Sacco retrata a si mesmo como um jornalista extremamente focado em seu trabalho, a ponto de perder de vista a plenitude da humanidade das pessoas que entrevista. Exausto, ansioso para falar com a próxima pessoa, ansioso para encerrar seus trabalhos, Sacco não molda mais suas escolhas visuais e estruturais às particularidades de cada relato. De fato, Sacco faz o inverso. Os relatos assumem o molde por ele proposto, aparecendo repetidamente em layouts regulares, tornando as histórias de certa forma uniformes interna e externamente: seus momentos mais diversos são registrados em imagens do mesmo tamanho, e histórias diferentes todas possuem a mesma regularidade.

Isso não deve ser lido como uma afirmação de que os relatos no capítulo oito são representados inadequadamente por Sacco: meramente que essas questões são comunicadas pela estruturação visual do capítulo. Bem como as sempre presentes reticências, os silêncios em quadros amplos como os das páginas 218, 219 e 221 e a importância das impressões do repórter, as escolhas visuais também são atos de subjetivação. De fato, como discutido anteriormente, as escolhas visuais feitas pelo desenhista são um ato de subjetivação essencial e inescapável da parte do autor de quadrinhos. E o capítulo oito de *Palestina* — de certa forma um dos mais sóbrios, com um traço menos cartunesco, com maior presença de layouts regulares — é um dos momentos no livro que mais evidencia esse fato, justamente por fazer escolhas que destoam do que Sacco faz na maioria da obra.



Figura 52: página 246 de *Palestina*

5.2 *Reportagens*

Apesar de sua grande importância para a carreira de seu autor e para o desenvolvimento do campo do jornalismo em quadrinhos, *Palestina* não é a única obra importante de Joe Sacco. O autor publicou outros livros-reportagem, como *Área de Segurança Gozarde*, *Uma História de Sarajevo*, *Notas sobre Gaza*, e o ainda não publicado no Brasil *Paying the Land*. Mas a qualidade e o reconhecimento público de suas obras também abriram outras possibilidades para o autor: de maior importância para os interesses desta dissertação, a possibilidade de trabalhar com veículos tradicionais, fazendo matérias mais curtas em um contexto pré-estabelecido. O livro *Reportagens*, publicado no Brasil em 2016, é composto por onze dessas matérias (agrupadas em seis capítulos), bem como textos originais escritos por Sacco, uma introdução e seis breves textos encerrando cada um dos capítulos. Em conjunto, essa obra mostra um Joe Sacco levemente diferente daquele que vimos em *Palestina* - diferença essa que pode ser em grande parte explicada por uma análise de atos de objetivação e subjetivação.

5.2.1 *Julgamentos de guerra*

Temos como exemplo a primeira reportagem, *Julgamentos de guerra*, reportagem de seis páginas publicada originalmente na revista *Details* em 1998. A matéria trata dos procedimentos da corte internacional organizada pelas Nações Unidas para julgar os crimes cometidos na Guerra Civil Iugoslava. Sacco já havia visitado a região da antiga Iugoslávia, em visitas à Bósnia e a Sarajevo, que eventualmente são o material-base para seus livros *Área de Segurança Gorazde* e *Uma História de Sarajevo*. Em 1998, porém, *Palestina* é o único livro de jornalismo em quadrinhos já publicado do autor, e essas breves seis páginas mostram um Joe Sacco levemente diferente.

A primeira grande diferença entre as obras está visível justamente na diferença de tamanho. O fato de que a matéria sobre o tribunal dura apenas seis páginas, e não as quase trezentas de *Palestina*, não é apenas um detalhe trivial, mas sim o indício mais claro de atos de objetivação praticamente inerentes às matérias compiladas em *Reportagens*: a adaptação a uma rotina produtiva e o cumprimento da política editorial da empresa. Esses elementos, com a exceção de uma das onze matérias, não se expressam em grandes conflitos com um editor, mas sim em uma delimitação de possibilidades. Sacco teve menos de duas semanas para acompanhar os procedimentos do Tribunal Penal Internacional, e seis páginas para contar essa história. Esses

rígidos limites tornam praticamente inviáveis muitas das técnicas usadas por Sacco em *Palestina*, como longos relatos em primeira pessoa, silêncios e rupturas à pirâmide invertida. É necessário passar o máximo de informação crucial o mais rápido possível, e para cumprir esse papel, as técnicas do jornalismo tradicional são ferramentas ideais.

É perceptível a presença de alguns atos de objetivação que aparecem mais esparsamente em *Palestina*. O quadrinho apresenta uma estruturação clara de pirâmide invertida: o primeiro quadro [figura 53] faz a função de lead tradicional, respondendo as perguntas “o quê”, “quem”, “onde”, “quando” e “como”, e deixando a apresentação de contexto e maiores detalhes para os parágrafos seguintes. Há notáveis momentos de referenciação de lugar, com quadros mostrando o prédio do tribunal e a prisão onde a maioria dos acusados, como se para conferir validade ao trabalho, mostrar que Sacco realmente está lá.

A matéria também traz um intenso uso de “aspas”, que contrasta com uma completa ausência de relatos em primeira pessoa. Todas as outras vozes da matéria são relegadas a balões de fala, com todos os recordatórios sendo escritos na voz de Sacco (muito distante do que ocorre em *“Pressão moderada” parte 2*, por exemplo) e nenhuma pessoa além de Sacco fala por mais de três quadros. Existe uma constante apresentação de possibilidades conflituais: apesar de Sacco parecer acreditar na importância do tribunal, chamando-o de “História com H maiúsculo” e afirmando que “justiça se justifica por si só”, o autor também mostra falas de três diferentes advogados de defesa, dois deles [figura 54] questionando explicitamente a validade do tribunal (um deles dando a entender que a promotoria é tendenciosa contra os sérvios, o outro afirmando que o tribunal só tem mérito se julgar dois acusados específicos). Mesmo a voz do próprio Sacco, um quadro depois de propor que “justiça se justifica por si só”, apresenta um contraponto: “mas há quem diga que este tribunal e o que está tratando de Ruanda só existem por conta da culpa coletiva ocidental.”

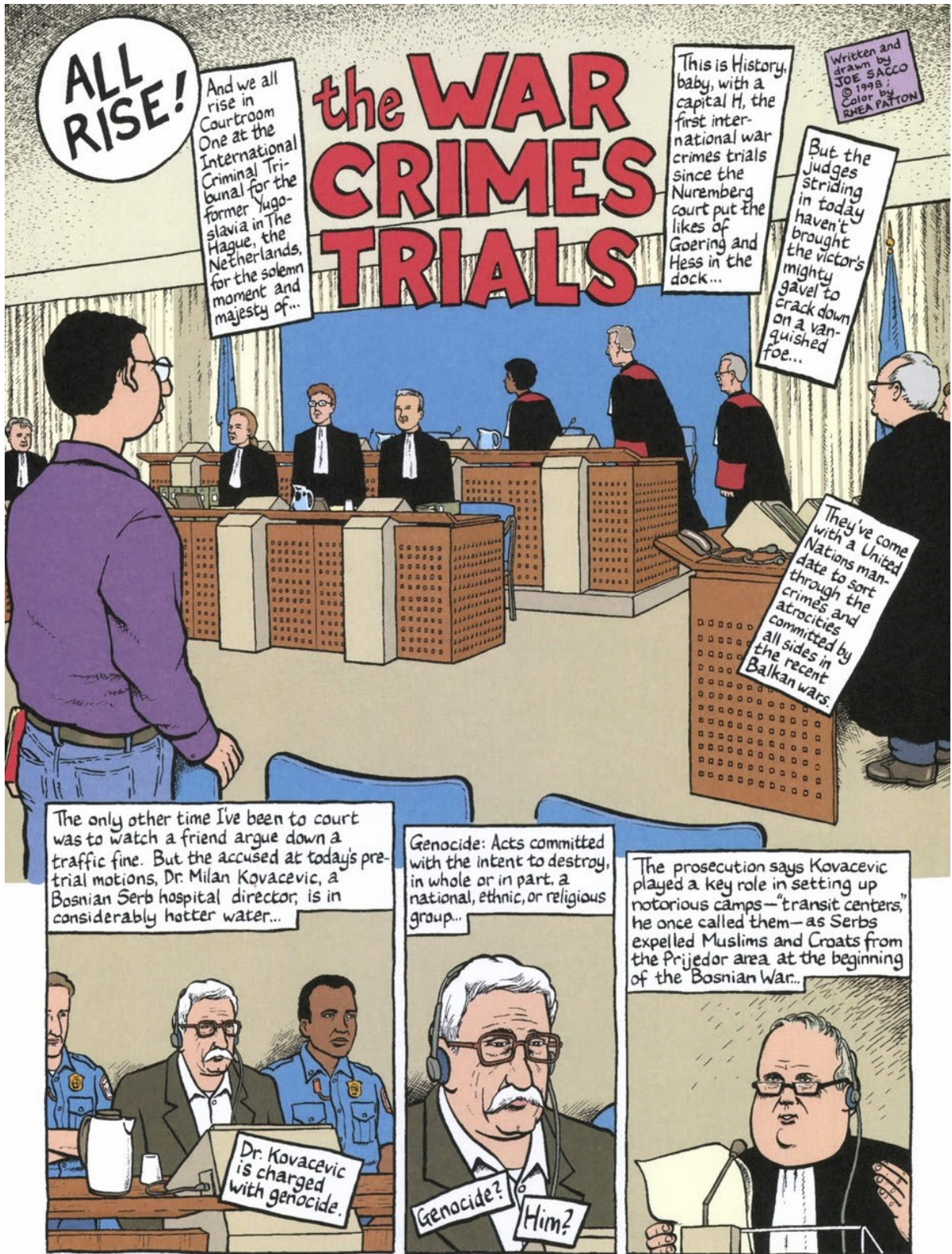


Figura 53: primeira página de *Julgamentos de Guerra*. Imagens em inglês utilizadas de forma ilustrativa

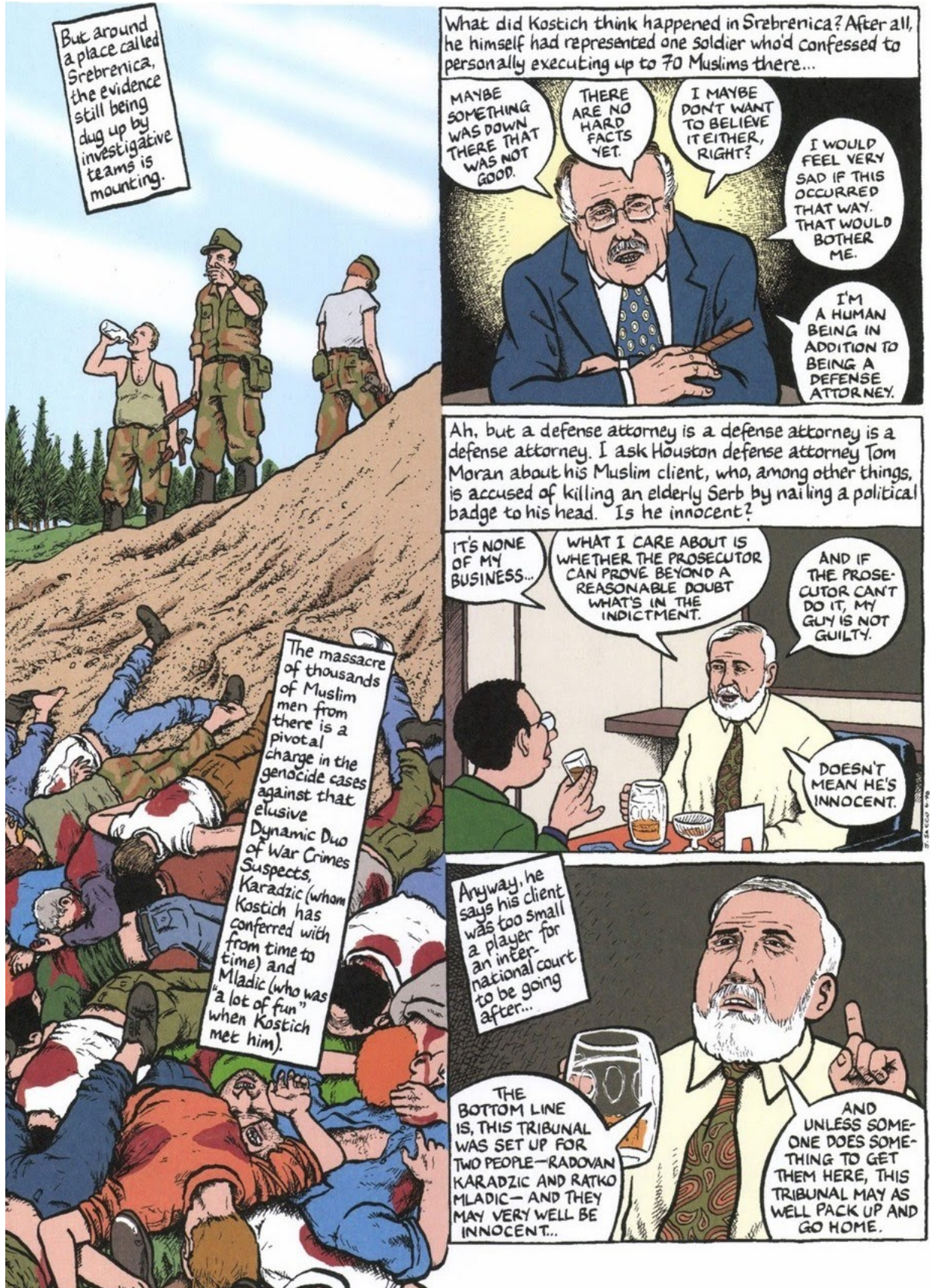


Figura 54: quinta página de *Julgamentos de Guerra*

Julgamentos de guerra também é marcada por atos visuais de objetivação. Os quadros são quase inteiramente retangulares, com apenas uma exceção, uma sequência de dois terços de página [figura 55] onde Sacco representa, em quadriláteros irregulares, os horrores de um “campo de transição” para muçulmanos e croatas expulsos de uma região da Bósnia. Existe também uma abundância de recordatórios perfeitamente alinhados no topo de seus quadros, contribuindo para a impressão de uma sobriedade visual associada com o jornalismo tradicional. Em sete dos nove quadros onde uma pessoa citada por nome está falando com Sacco, essas pessoas são apresentadas falando em pequenos quadros, com seu rosto em primeiro plano e um fundo indistinto, lembrando a maneira que o jornalismo televisivo e os documentários se utilizam de *talking heads* (“cabeças falantes”, literalmente) em suas entrevistas. Nos outros dois quadros, um ângulo alternativo é apresentado, mostrando o entrevistado e Sacco no mesmo quadro, prática que se distancia do efeito *talking head* ao apresentar outras figuras na cena.

Além desses fatores, podemos argumentar que um dos maiores atos de objetivação da matéria é um ato visual, tão óbvio quanto a adaptação da rotina produtiva inerente no limite de seis páginas: *Julgamentos de guerra*, ao contrário de *Palestina* e de qualquer matéria de *Reportagens* exceto uma outra, é desenhada completamente em cores. Sacco não explica o motivo por trás desse elemento nos breves comentários que encerram o capítulo, mas ainda podemos analisar seu efeito.

Como descrito no capítulo 2, grande parte do motivo pelo qual a fotografia suplanta quase que inteiramente o desenho como a mídia visual a ser usada no jornalismo é a sua mais firme reivindicação de objetividade. Ao usar uma máquina, e não o talento de um desenhista, para transformar o que o repórter vê no que o leitor vê, o jornalismo pode afirmar que está mais próximo de ser intocado pelas particularidades de um ou outro indivíduo, e apresentando algo mais próximo da realidade como ela é.

Um aspecto que não foi descrito no capítulo 2 é que o uso de cores em imagens jornalísticas segue muito do mesmo princípio. O mundo real existe em cores, e se o objetivo do jornalismo é ser o mais próximo possível do mundo real, é quase um pré-requisito que ele use cores: é por isso que a fotografia em preto-e-branco se torna exceção no campo do jornalismo a partir do momento que fotografias coloridas se tornaram viáveis. Ao mostrar o sangue vermelho das vítimas dos centros de transição contrastando com o verde do uniforme de seus torturadores, ao contrastar o verde da grama em frente ao tribunal com o marrom da terra que

preenche uma vala comum, Sacco se aproxima, aos olhos do leitor, dos eventos como *realmente* aconteceram, fundamentalmente um ato de objetivação.



Figura 55: segunda página de *Julgamentos de Guerra*

A ênfase dada aos atos de objetivação em *Julgamentos de guerra* não deve ser lida como uma afirmação que não existem atos de subjetivação. Mencionamos os dois terços de página com quadros não-retangulares representando o “centro de transição” onde muçulmanos e croatas eram brutalizados, mas de fato, existe alguma marca visual de diferença na maioria dos momentos em que Sacco reconstitui eventos que não acontecem no tribunal: quadros não-retangulares dos dois primeiros terços da página 9, quadros repletos de hachuras nas páginas 9 e 10, a sangria da margem (extensão do desenho até a borda da página) em quadros nas páginas 10 e 12. Cada um desses momentos é marcado com certa particularidade, com uma recusa a tornar instantes tão distintos visualmente idênticos.

Também estão presentes alguns dos atos de subjetivação tradicionais de Sacco: o uso de reticências e substantivos estigmatizados (“os depoimentos dos peritos que viram uma lenga-lenga interminável...”, “o primeiro julgamento internacional por crimes de guerra desde que a corte de Nuremberg botou em cana Goering, Hess e outros tipinhos...”, entre outros), bem como o uso de parcialidade justificada, como no segundo quadro da última página (figura 56), onde Sacco afirma que “justiça se justifica por si só...” e agradece que “pelo menos alguém aí está delimitando — mesmo que seja um limite jurídico — o que é carnificina enquanto saímos aos tropeços deste século de horrores.”

Mas mesmo esses atos são relativamente diminutos em comparação com os vistos em certos momentos de *Palestina*. As reticências, embora bem presentes, também são acompanhadas de diversos pontos finais, praticamente inexistentes em trechos como “*Pressão moderada*” parte 1 e *Peregrinação*. Mesmo o momento mais evidente de parcialidade justificada, em que Sacco oferece da própria boca uma opinião sobre o julgamento, é questionado: além da possibilidade conflitual sobre culpa coletiva ocidental, apresentada por Sacco no quadro imediatamente seguinte, existe um detalhe interessante no comentário em texto que encerra o capítulo sobre o Tribunal de Haia. Sacco afirma que tinha “marcado reuniões com duas das juristas mais importantes envolvidas nos julgamentos dos crimes de guerra”, e que seu plano era que as falas delas explicassem “a tamanha importância do que se fazia em Haia”. Porém, as juristas acharam a revista para a qual Sacco estava fazendo a matéria “cheia de fotos de mauricinhos mimados e mulheres despudoradas, não exatamente o foro mais apropriado para uma matéria sobre questões sérias como crimes de guerra”. As juristas se recusaram a serem citadas ou parafraseadas no texto, e é principalmente por isso que existe o momento mais intenso de parcialidade justificada em *Julgamentos de guerra*.

No texto onde fala sobre a situação com as juristas, Sacco considera fraca a página final da matéria, em avaliação que não parece injusta. Considero importante essa afirmação porque, ao contrário do que certos momentos dessa análise podem fazer parecer, não existe, para Sacco ou para mim, uma correlação direta entre atos de subjetivação e qualidade. Bem como esse momento de subjetivação enfraquece essa matéria, em outros momentos em *Reportagens*, uma predominância de atos de objetivação não necessariamente prejudica a qualidade da matéria.

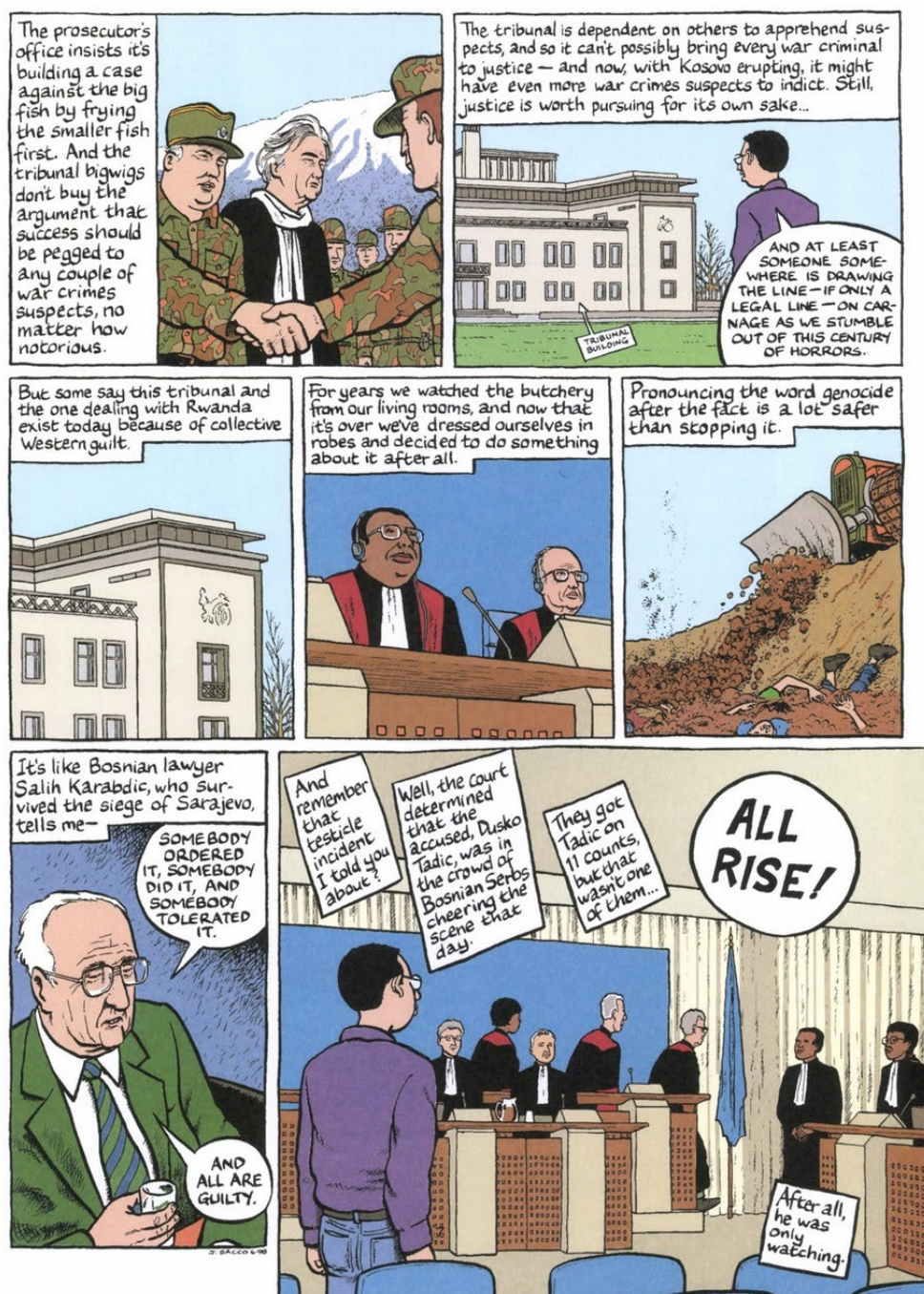


Figura 56: última página de *Julgamentos de Guerra*

5.2.2 *Hébron: por dentro da cidade*

Dito isso, a matéria que sucede *Julgamentos de guerra* no livro, *Hébron: por dentro da cidade*, é considerada por Sacco (2014, p. 32) a pior matéria de sua carreira no jornalismo em quadrinhos, e tal avaliação tem muito a ver com a completa predominância de atos de objetivação. Muitos dos atos de objetivação que apontei em *Julgamentos de guerra* são acentuados em *Hebrón*. Se a matéria anterior tinha poucos quadros não-retangulares, esta não tem nenhum. Se os recordatórios em paralelo com o quadro eram proeminentes, aqui são quase onipresentes, com apenas quatro dos vinte e quatro quadros portando recordatórios tortos. Se as entrevistas no formato *talking head* eram maioria na matéria anterior, aqui são a totalidade dos casos, com a figura de Sacco não aparecendo uma única vez na matéria. As reticências que competiam por espaço com os pontos finais estão quase ausentes em *Hébron*, encerrando um recordatório apenas uma vez, contra vinte e três vezes em *Julgamentos de guerra*.

O espaço da matéria sobre Haia, apenas seis páginas, já levava o autor a adaptar-se a uma rotina produtiva que não permitia muitas das “digressões” presentes em *Palestina: Hébron* é ainda mais curta, com apenas quatro páginas e uma necessidade de encontrar espaço para comunicar tudo o que se considera necessário. Com frequência o texto escapa da imagem, com blocos de texto verticais do tamanho dos quadros sendo postos ao lado deles, condensando a informação com uma eficiência que a imagem não parece conseguir. Existem dois desses blocos de texto nas seis páginas de *Julgamentos de guerra*: em *Hébron*, eles aparecem sete vezes em apenas quatro páginas.

Mas o motivo pelo qual Sacco acha a matéria sua pior não é necessariamente por seus atos de objetivação visuais ou por seu curto espaço, e sim por uma categoria de objetivação clássica, apontada por Tuchman como uma das principais quase meio século atrás: a apresentação de possibilidades conflituais. Vale a pena apresentar aqui, em sua totalidade, o parágrafo em que Sacco comenta a matéria:

“Considero ‘*Hébron: por dentro da cidade*’, que saiu na revista *Time*, minha pior matéria no jornalismo em quadrinhos. Não posso culpar o editor sênior, Joshua Cooper Ramo, que apostou no jornalismo em HQ e me apoiou em cada passo. Acho que travei ao trabalhar para um veículo de passado tão ilustre, aí dispensei minha típica abordagem em primeira pessoa e voltei ao jornalismo bê-a-bá, objetivo, que aprendi na faculdade. Por esse motivo, fracassei em representar de forma adequada a grande injustiça que ocorre quando a movimentação livre de dezenas de milhares de palestinos está sujeita aos ditames de poucas centenas de militantes judeus dos assentamentos.” (SACCO, 2014, p. 32)

Esse breve parágrafo é de profunda riqueza para esta análise e, de fato, para esta dissertação como um todo. Nele, Sacco nos dá uma visão valiosa de que efeitos na objetivação podem surgir quase espontaneamente quando o jornalismo é produzido num veículo tradicional, “de passado tão ilustre”. Apesar de contar com um editor que apoiava seu trabalho, o contexto de publicar numa revista como a *Time* levou Sacco — nesse momento de sua carreira, um jornalista já consideravelmente respeitado por suas obras carregadas de subjetividade — a fazer uma matéria tradicional e supostamente objetiva. Os modos de trabalho que foram ensinados na faculdade foram novamente acionados nesse contexto, o qual parece pedir por eles.

E no que consistia o jornalismo “bê-a-bá, objetivo” que Sacco sente que transformou a matéria em fracasso? Nos diversos indicadores já comentados, certamente, mas também na constante apresentação de possibilidades conflituais. A matéria entrevista palestinos e judeus (um judeu em particular, David Wilder, porta-voz dos moradores dos assentamentos em Hébron), e as vozes são frequentemente apresentadas em sequência, com todo tipo de afirmação sobre a situação sendo seguido por uma afirmação do lado oposto da situação declarando que as coisas não são bem assim. Sacco escreve sobre palestinos reclamando de violências que sofrem nas mãos do exército e dos assentados, depois cita Wilder respondendo que a violência sofrida pelos assentados é maior [figura 57]. Wilder comenta a importância de Hébron para a fé judaica e um escritor fundamentalista islâmico afirma que o local não é sagrado para os judeus. Casas de assentados alvejadas com balas são seguidas por casas de palestinos ainda mais alvejadas, que são seguidas por afirmações da parte dos assentados que as casas palestinas abrigam atiradores que atacam os assentados, e estas afirmações são seguidas por afirmações da parte dos palestinos que suas casas jamais abrigaram atiradores [figura 58].

O resultado é o descrito no artigo de Gaye Tuchman: um jogo de versões que tem como objetivo evitar que o repórter e o veículo se comprometam de qualquer forma. Todos os detalhes espinhosos são cuidadosamente mantidos na boca das fontes, e a matéria busca evitar passar julgamento sobre tais detalhes ou mesmo indicar inclinação para uma das versões. É isso, fundamentalmente, que parece frustrar Sacco sobre a matéria. Como uma leitura de *Palestina* ou de qualquer um de seus textos introdutórios (três, na versão brasileira de 2011, de Edward Said, José Arbex Jr. e o próprio Sacco) deixa claro, o autor tem posicionamento sobre o assunto: o autor empatiza com o sofrimento dos palestinos e critica a agressividade do estado de Israel e do povo israelense, bem como critica a forma como as coberturas tradicionais da mídia têm evitado criticar demais Israel. Mas *Hébron: por dentro da cidade* se insere bem nessa tradição.

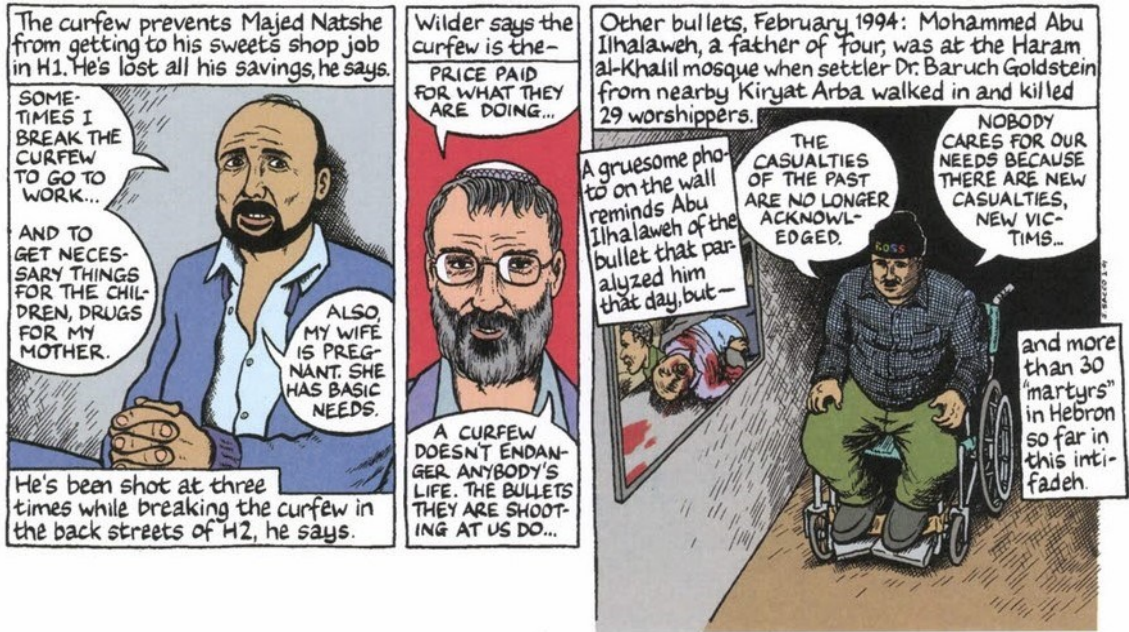


Figura 57: trecho da segunda página de Hébron: por dentro da cidade

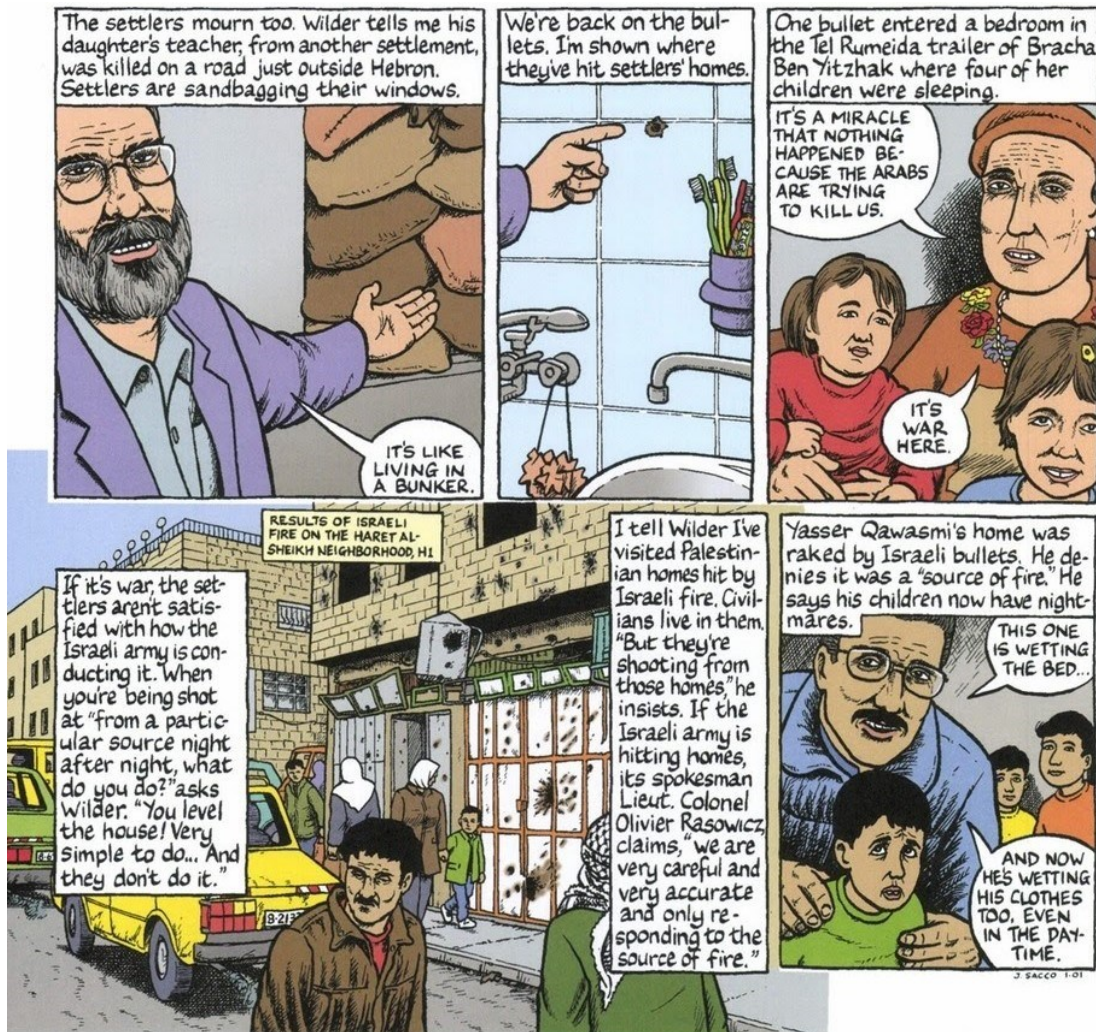


Figura 58: trecho da terceira página de Hébron: por dentro da cidade

Porém, a baixa qualidade dessa matéria não significa que o único caminho de sucesso para o jornalismo em quadrinhos seja o estilo altamente subjetivado e inspirado no jornalismo gonzo que Sacco apresenta em *Palestina. Julgamentos de guerra e Hébron* são as duas primeiras matérias em que o cartunista trabalha para um veículo jornalístico, com um limite rígido de páginas. O livro que as compila, *Reportagens*, é organizado de forma vagamente cronológica, e é possível ver certa evolução no trabalho de Sacco com as restrições. Matérias como *Desce! Sobe!*, *Trauma de empréstimo* e *Os indesejáveis* parecem mostrar Sacco numa espécie de meio-termo: ainda com a personalidade do cartunista, sua (conforme coloca Edward Said, 2011, p. ix) “preocupação, em última instância, com as vítimas da história”, mas em uma formatação e estruturação mais aceitável para veículos tradicionais.

5.2.3 *Desce! Sobe!*

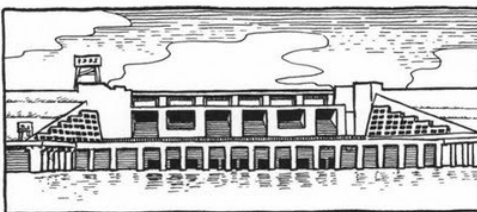
Desce! Sobe! é uma matéria originalmente publicada na revista *Harper's*, em 2007, e cobre um momento de dezembro de 2004, quando um pequeno grupo de soldados da Guarda Nacional Iraquiana foi treinado por dois soldados americanos. A matéria tem uma sobriedade que é mais exceção do que regra em *Palestina*, porém mais comum nas reportagens mais curtas. Novamente temos uma matéria onde todos os quadros são retângulos alinhados com a página: não só isso, oito das dezesseis páginas são divididas em três linhas de quadros de similar largura, criando uma sensação de estabilidade visual para a matéria. As reticências são muito pouco comuns, aparecendo apenas em dois quadros na penúltima página da matéria.

A estrutura de pirâmide invertida é obedecida [figura 59], com referenciais de lugar e momento (embora não atualidade: a matéria é publicada três anos depois de sua apuração) sendo invocados ainda no primeiro quadro, que responde os indicadores de “onde”, “o quê” e “quando”, com “quem” sendo respondido no quadro seguinte (o sargento Tim Weaver) e “como” começando a ser respondido neste quadro e continuando por muito da matéria: com ordens gritadas em letras em negrito e caixa alta, com balões onde o ponto de exclamação é muito mais comum que o ponto final.

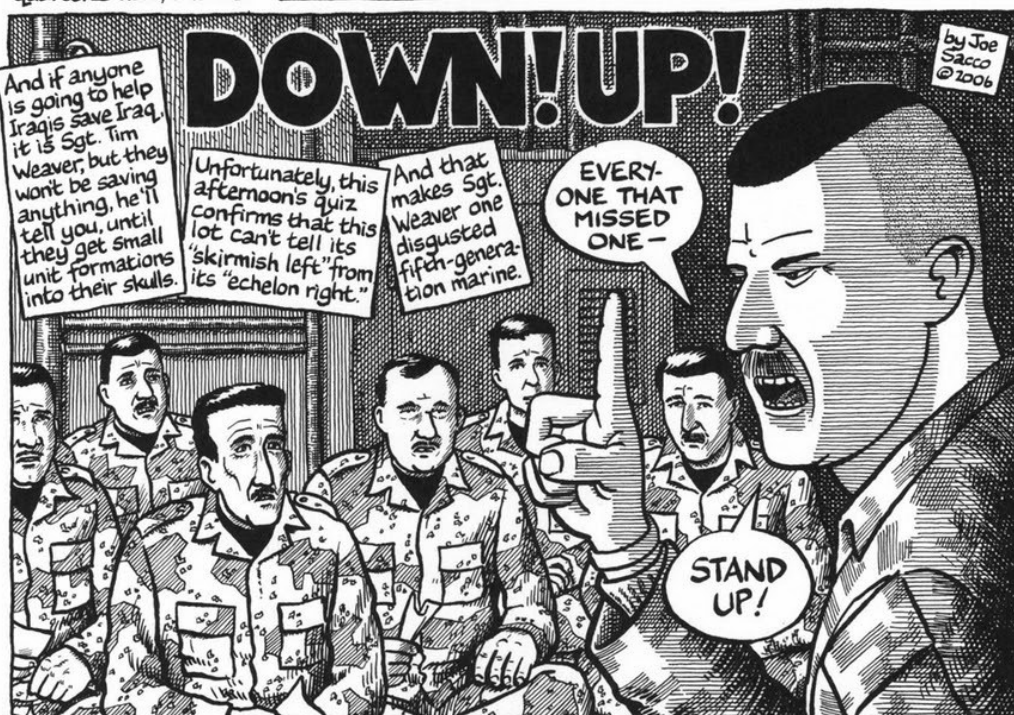
Sacco pouco apresenta opiniões em primeira pessoa, se limitando a algumas lexicalizações (“tira bonzinho”, “um bando de gatos pingados da Guarda Nacional Iraquiana”, “a turma está mais perdida que homem-bomba cego”) e observações sobre a situação imediata (“eles berram as respostas em inglês como se estivessem no prezinho”, “fico pensando se não

estão me dizendo o que acham que eu quero ouvir”). Não há momentos em que o autor questiona diretamente os métodos dos soldados, ou apresenta em frases explícitas sua perspectiva sobre aquele processo específico ou a guerra do Iraque em geral.

December 2004. On the Euphrates River, in Iraq's volatile Anbar province, on one of the top levels of the Haditha Dam, isolated from the reserve marines of the 1st Battalion of the 23rd Regiment, which is headquartered here, two U.S.



servicemen are tasked with shaping a motley group from the Iraqi National Guard (I.N.G.) into the sort of self-motivated, competent soldiers that can—in the words of President George W. Bush—“stand up” so that “we can stand down.”



Sgt. Weaver's prescription for one wrong answer is ten push ups.

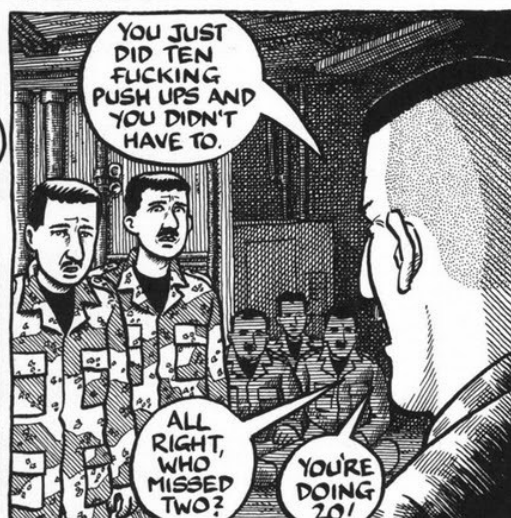


Figura 59: primeira página de *Desce! Sobe!*

Porém, não chega a ser correto dizer que Sacco — sua perspectiva, seu compromisso com as vítimas da história — desaparece por completo em meio a esses elementos predominantemente de objetivação. As lexicalizações são espaços nos quais essa perspectiva se apresenta brevemente mas, em geral, os momentos de parcialidade justificada de Sacco são muito menos explícitos, e raramente envolvem uma fala em primeira pessoa do autor. Em vez disso, o autor opta por quadros de detalhes, como o terceiro da sexta página [figura 60], que encerra uma descrição de uma página sobre os objetivos do projeto com dois curtos balões de fala de Tim Weaver: “Eu amo essa merda. Adoro gritar com os outros.” Ou o último quadro em que Weaver e “seu colega da marinha, o suboficial de 2ª Classe Scott ‘Dr.’ Saba” aparecem na matéria [figura 61], na antepenúltima página, sozinhos no canto superior direito, sem outras figuras, sem background, sem chão e mesmo sem requadro, com Saba falando “Acho que eles não entendem por que estão aqui.”

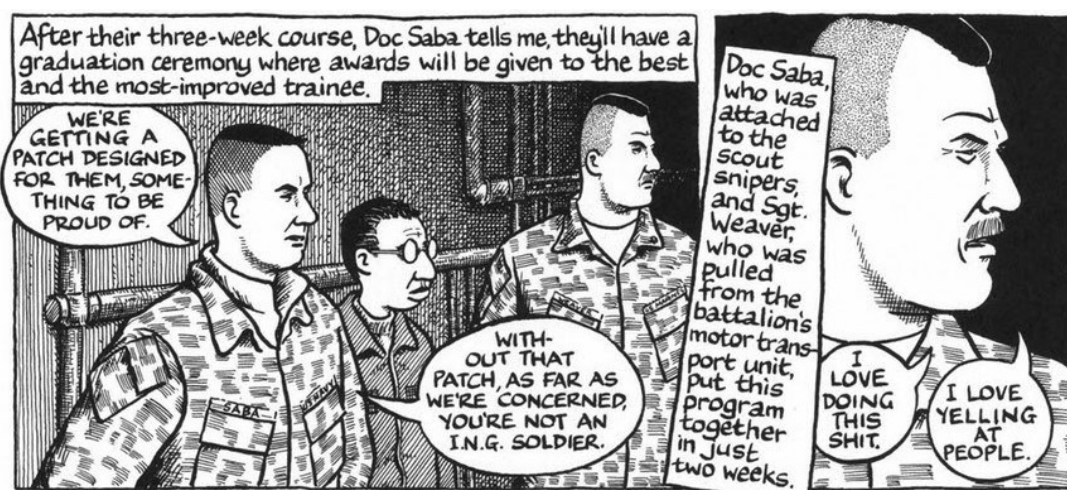


Figura 60: trecho da sexta página de *Desce! Sobe!*

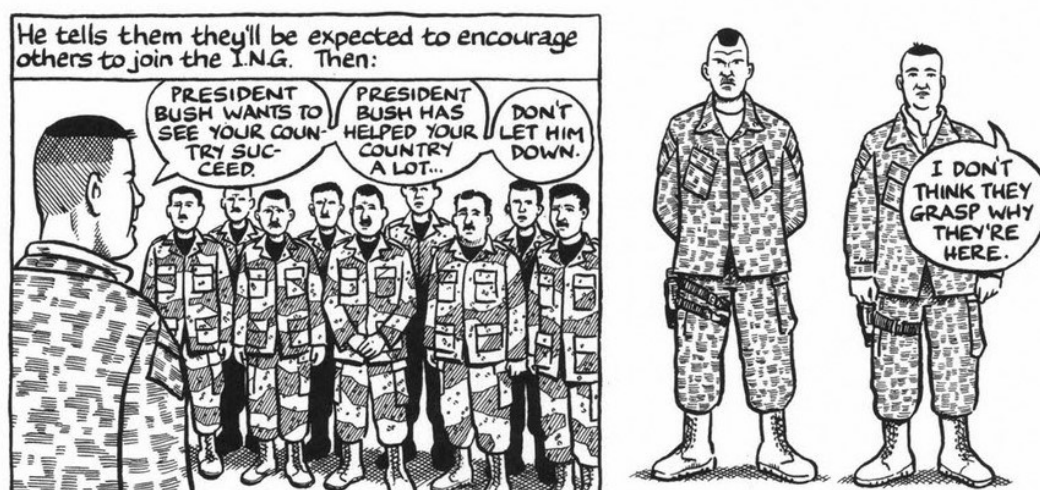


Figura 61: trecho da décima quarta página de *Desce! Sobe!*

Mas, Sacco afirma sem afirmar, eles parecem entender mais do que os americanos. O meio e o fim da matéria são marcados por duas breves entrevistas com Qaid, um dos iraquianos sendo treinados, identificado por Sacco como um dos que parecem levar o treinamento mais a sério e que parece ter menos receios a falar o que pensa. Qaid aparece em momentos privilegiados da reportagem, primeiro servindo de intervalo entre duas longas sequências de treinamento, depois sendo a última entrevista feita por Sacco, tendo algumas das últimas palavras da matéria. Nesses momentos, Qaid apresenta uma perspectiva sóbria sobre o que está fazendo ali, e sobre o processo de treinamento como um todo. O homem, graduado em Matemática pela Faculdade Educacional de Ramadi, fala que a Guarda Nacional Iraquiana é uma das poucas fontes estáveis de renda possíveis para vários homens iraquianos naquele momento. Porém, Qaid passa longe de estar enamorado com o serviço: afirma preferir a vida de civil, afirma que entrou no exército para juntar dinheiro por ser de família pobre e querer casar com uma mulher de família rica, e afirma querer uma bolsa de estudos para “dar tchau pro Iraque”.

A desilusão de Qaid é ainda maior em sua segunda entrevista, nas últimas páginas da matéria [figura 62]. O matemático afirma que o treinamento passado pelos americanos, com substancial foco em artes marciais e luta não-armada, é largamente inútil “porque não se enfrenta os mujahidin com as mãos. Os mujahidin estão sempre armados. Eles te cercam, levam pra uma área onde não tem ninguém e te matam.” O penúltimo quadro de *Desce! Sobe!* é um close no rosto de Qaid, resumindo a situação de “todo jovem iraquiano” com brutal simplicidade: “Se você trabalha para os americanos, os mujahidin vêm te matar; se você trabalha para os mujahidin, os americanos vêm te matar; e se você fica em casa, você não ganha dinheiro.” O quadro seguinte, último da reportagem, o maior da matéria desde a primeira página, é um ângulo distanciado, cobrindo quase todo o quarto onde a entrevista final acontece. De forma similar aos relativos silêncios presentes no fim do capítulo quatro e começo do capítulo oito de *Palestina*, o espaço do quadro está quase todo vazio, com sete iraquianos sentados no chão do lado esquerdo do quadro, Qaid sozinho sentado em uma das camas no lado direito, e dois curtos recordatórios. O primeiro diz “Deixo Qaid e os outros guardas descansando no quarto.” O segundo diz “O sarg. Weaver logo vai voltar por aquela porta, e eles têm milhares de flexões pra fazer.”

Qaid, por ser a única pessoa entrevistada duas vezes, por suas entrevistas virem no meio e no fim da matéria, e por ser a única pessoa que critica o processo de treinamento durante a matéria, tem uma posição privilegiada como fonte de *Desce! Sobe!*. De fato, o uso de suas aspas

na matéria é extremamente similar ao que Tuchman descreve em seu artigo como um dos motivos principais por trás do uso de aspas em matérias jornalísticas: as aspas são usadas pelo repórter para colocar seu ponto de vista na matéria sem que seja acusado de ser demasiadamente subjetivo. E essa é a grande diferença entre *Desce! Sobe!* e *Hébron: por dentro da cidade*. Enquanto a segunda mostra uma perspectiva de mundo diluída em meio a técnicas de objetividade a ponto de ficar quase imperceptível, a primeira comunica a perspectiva de seu autor dentro de um contexto onde essa perspectiva precisa ser minimizada.

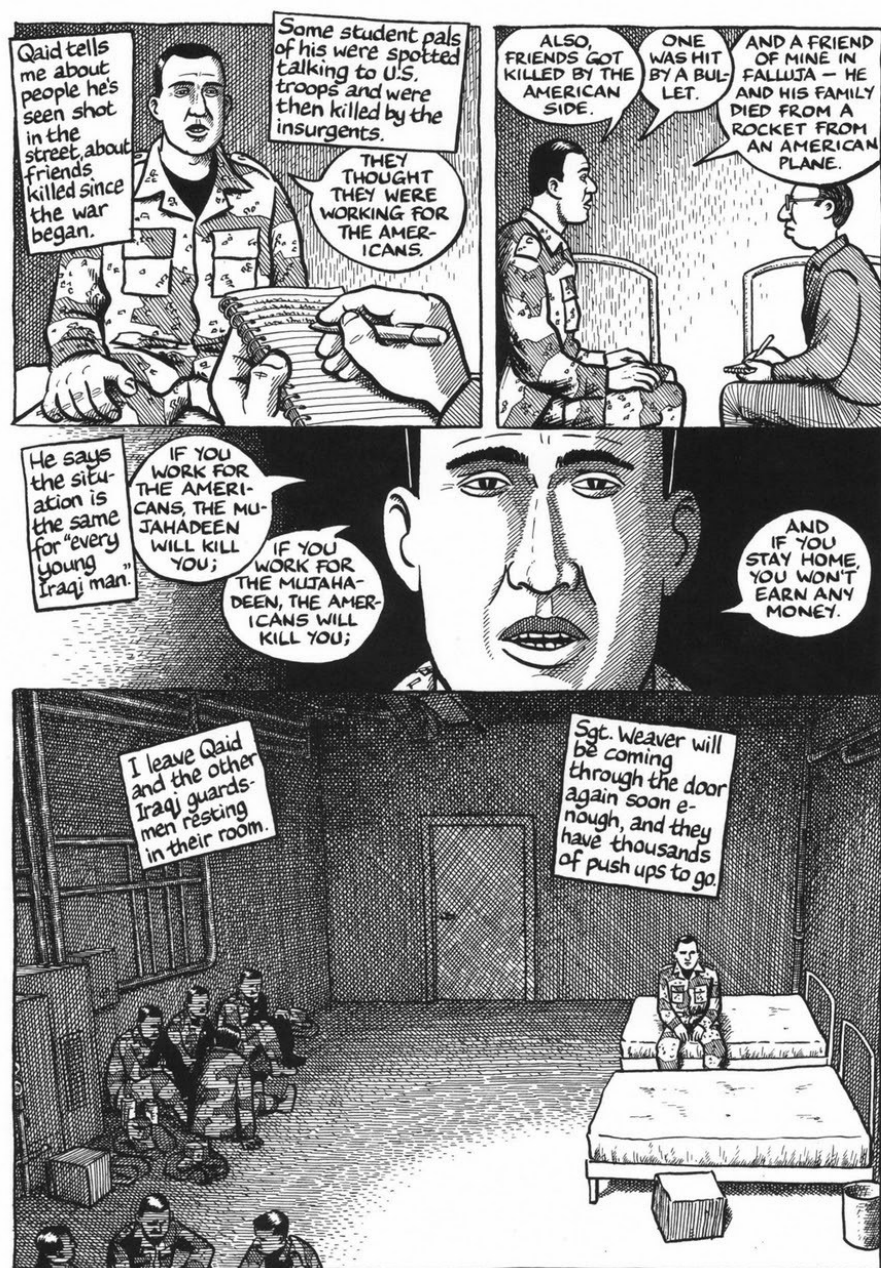


Figura 62: última página de *Desce! Sobe!*

Capítulo 6 — Considerações finais

Esta dissertação tinha o objetivo de contribuir para os estudos brasileiros de jornalismo em quadrinhos, particularmente ao oferecer uma perspectiva que se dedica a observar a fundo a questão dos atos de objetivação e subjetivação. Importantes trabalhos brasileiros que estudaram o jornalismo em quadrinhos, como os de Juscelino Neco de Souza Júnior e Luís Fernando Nascimento Menezes, afirmaram com contundência que o jornalismo em quadrinhos não era um gênero do jornalismo, mas um espaço onde o jornalismo, com todas suas possibilidades, pode ser praticado. Acredito, e busquei provar com esta dissertação, que um ângulo proveitoso de estudo sobre tais possibilidades do jornalismo em quadrinhos é o de análise dos seus atos de objetivação e subjetivação. Trabalhos distintos de um mesmo autor, e mesmo momentos distintos em um mesmo trabalho, funcionam de formas distintas que podem ser analisadas com o estudo desses atos.

O primeiro capítulo da dissertação é uma breve introdução do cenário recente do jornalismo mundial, com suas constantes crises de credibilidade e rentabilidade, como modo de contextualizar o cenário de incertezas e limites tênues em que o jornalismo em quadrinhos surge e se desenvolve. Em grande parte por causa do crescimento da internet e das redes sociais, diversos papéis que eram domínio quase exclusivo do jornalismo estão sendo parcialmente preenchidos por outros agentes sociais. Assuntos de alto imediatismo frequentemente aparecem em redes sociais antes de em veículos jornalísticos, e artigos com um teor opinativo têm cada vez mais similares em plataformas como o YouTube ou as próprias redes sociais. Esses fatores, em combinação com a dificuldade de monetizar o jornalismo na internet (que acaba com os classificados e introduz alternativas similares gratuitas para certas funções do jornalismo), coloca o jornalismo contemporâneo em uma posição delicada. É nessa posição que o jornalismo em quadrinhos nasce e cresce, com as publicações independentes de Sacco nos anos 90 propiciando espaço em veículos tradicionais nos anos 2000, bem como motivando outros autores. Para entender como o jornalismo em quadrinhos se insere nesse espaço, e que posição pode assumir nessa crise, é necessário entendê-lo melhor.

O segundo capítulo é uma linha do tempo do jornalismo visual, da relação entre o jornalismo e a imagem, bem como uma introdução do trabalho de Joe Sacco e dos estudos acadêmicos brasileiros sobre jornalismo em quadrinhos. Imagens são usadas para fazer registros do real há milhares de anos, e mesmo registros antigos de arte sequencial podem ser apontados, como a Coluna de Trajano construída pelos romanos no século 2 D.C. Porém,

quando o jornalismo se estabelece num formato mais próximo do que imaginamos hoje, a arte sequencial perde espaço para o jornalismo em prosa, com imagens como complemento mais do que parte integral do corpo do texto. Ainda assim, a linguagem dos quadrinhos se desenvolve em grande proximidade com o jornalismo, com tirinhas de jornal na virada do século XX popularizando convenções como o balão de fala, e charges e cartuns usando elementos da linguagem quadrinística para a construção de textos jornalísticos (embora a charge e o cartum sejam gêneros opinativos pouco privilegiados no jornalismo tradicional). Na segunda metade do século XX, porém, os campos começam a se aproximar, com obras como o quadrinho (auto)biográfico *Maus* borrando as barreiras entre quadrinhos e não-ficção, até que os trabalhos de Joe Sacco estabelecem o jornalismo em quadrinhos propriamente dito. Porém, a recepção para esses trabalhos é complexa: apesar de Sacco receber prêmios e aclamações, existe uma percepção que sua obra é falha, que o próprio conceito do jornalismo em quadrinhos é uma contradição em termos, que os quadrinhos não são mídia adequada para esses fatores. Essa percepção vem, fundamentalmente, do conceito de objetividade jornalística, da importância que ele tem nas práticas tradicionais até hoje, e do choque inescapável que o conceito tem ao se encontrar com o jornalismo em quadrinhos.

O terceiro capítulo é um histórico da relação entre jornalismo (com atenção redobrada ao jornalismo visual) e objetividade. A questão da objetividade jornalística é uma das mais centrais para a história do jornalismo enquanto prática, ofício e objeto de estudo, e o jornalismo em quadrinhos, pelas particularidades de sua mídia, invoca necessariamente uma série de complicações para a questão. O capítulo tem o interesse de traçar essa história, explicando como o conceito de objetividade jornalística se consolidou e se fragilizou através do tempo, que efeitos tais processos tiveram na relação do jornalismo com a imagem, e como esses fenômenos informam o nascimento e a existência do jornalismo em quadrinhos.

A história é traçada a partir da década de 1830, quando começam a surgir nos EUA jornais bastante diferentes dos veículos até então comuns, que tinham um preço alto e ligações estreitas com um grupo político ou outro. Os novos jornais eram mais baratos (daí surge seu nome, *penny press*, por custarem apenas um centavo) e menos envolvidos com grupos políticos, com um interesse em não fazer inimigos e vender para todos os lados que eventualmente se tornou bloco construtor da objetividade jornalística. Conforme o século passou e as tecnologias da fotografia foram desenvolvidas, esses jornais abraçaram a nova forma de fazer imagens, em grande parte por serem imagens mais “reais”, menos “contaminadas” pela perspectiva necessariamente individual de um desenhista.

Na década de 1930, com o próprio conceito de uma realidade não contaminada pela perspectiva do indivíduo sob cerrado ataque de diversos campos da cultura (da física quântica à psicanálise), o jornalista e assessor Walter Lippmann repensou e recodificou a objetividade jornalística. Lippmann não tinha uma noção ingênua que era possível eliminar a subjetividade da prática do jornalismo, mas sim acreditava que o processo de tentar eliminá-la, embora necessariamente impossível, produziria o melhor jornalismo possível. Porém, na década de 1960, surgiu uma forte onda de contestações teóricas e práticas a esse modelo, ao ponto que lentamente a ideia de uma objetividade jornalística se tornou pouco defendida entre profissionais do campo. Ainda assim, as práticas pensadas por Lippmann continuaram (e continuam) formando parte da espinha dorsal do jornalismo de grande público em países como o Brasil e os Estados Unidos. Joe Sacco, por sua vez, tem um estilo de trabalho que em grande parte nasce da contracultura dos anos 60, com um estilo quadrinístico descendente dos *comix underground* americanos de Robert Crumb e Art Spiegelman e um estilo jornalístico aparentado com o New Journalism de autores como Tom Wolfe e Gay Talese.

O quarto e último capítulo introduz uma metodologia de análise que se propõe a descrever e entender o jornalismo em quadrinhos por um ângulo informado pela objetividade jornalística, usando uma versão levemente adaptada para os quadrinhos da Análise dos Atos de Objetivação e Subjetivação, criada por Mayara de Araújo (2019). A metodologia se propõe a explorar as diferenças entre o jornalismo típico de veículos tradicionais, ainda intimamente ligado aos preceitos de objetividade, e o jornalismo mais proeminente em veículos alternativos, mais carregado de uma subjetividade aberta e central para a obra. Introduzida essa metodologia, ela é aplicada no quinto e último capítulo, na análise de trechos seletos dos livros *Palestina* e *Reportagens* de Joe Sacco. Os livros são uma escolha adequada para destacar as possibilidades da metodologia: *Palestina*, livro-reportagem de Sacco publicado originalmente por uma editora de quadrinhos independente, e *Reportagens*, uma compilação de reportagens mais curtas que Sacco fez em outros contextos, incluindo várias para veículos tradicionais.

Um dos resultados do processo de análise, que trago agora para as considerações finais, foi a construção de quatro tabelas, duas para *Palestina* e duas para *Reportagens*. Essas tabelas buscam compilar a presença de atos de objetivação e subjetivação nos livros. Acredito no valor da análise qualitativa realizada até aqui mas, considerando que a metodologia Anatos possibilita um estudo da questão que trabalha com os fatos com um grau mais quantitativo — a presença ou não de certos indicadores, a proeminência de um tipo ou de outro —, considerei um desperdício não utilizar essa possibilidade.

As tabelas são um registro das aparições de cada indicador de objetivação ou subjetivação durante o livro-reportagem. No eixo horizontal, temos cada um dos indicadores (dez de objetivação, quinze de subjetivação), e no eixo vertical, cada um dos quarenta e seis subcapítulos onde estes indicadores poderiam aparecer. O resultado é como um mapa dos atos de objetivação e subjetivação tomados por Sacco, possibilitando a comparação de diferentes obras, de diferentes momentos dentro das obras, a avaliação de quais aspectos são proeminentes, entre outros questionamentos possíveis. Vamos trazer primeiramente as tabelas sobre *Palestina*, analisá-las, e depois introduzir e analisar as tabelas sobre *Reportagens*.

	Referenciações	Uso de aspas	Dados numéricos	Seguir rotina produtiva	Atender à política editorial	Verificação	Possibilidades conflituais	Provas auxiliares	Estruturar a informação
1.1	SIM						SIM		
1.2									
1.3	SIM	SIM	SIM				SIM		
1.4	SIM					SIM			
1.5									
2.1									
2.2	SIM					SIM		SIM	
2.3	SIM	SIM	SIM						SIM
2.4	SIM							SIM	
2.5	SIM	SIM	SIM			SIM			
3.1	SIM			SIM	SIM				SIM
3.2		SIM	SIM		SIM	SIM		SIM	
3.3	SIM						SIM		
3.4					SIM	SIM		SIM	
4.1			SIM						SIM
4.2		SIM				SIM		SIM	
4.3									
4.4	SIM	SIM	SIM				SIM	SIM	
4.5									
5.1	SIM				SIM	SIM		SIM	
5.2									
5.3	SIM	SIM				SIM	SIM	SIM	
5.4	SIM	SIM					SIM		
5.5		SIM					SIM		
5.6									
6.1	SIM					SIM			
6.2	SIM		SIM						
6.3	SIM		SIM				SIM		
6.4			SIM				SIM		
6.5	SIM	SIM	SIM						
6.6	SIM	SIM	SIM						
6.7									
6.8									
7.1	SIM		SIM					SIM	
7.2	SIM						SIM		
7.3	SIM	SIM	SIM						
7.4	SIM					SIM		SIM	
8	SIM			SIM				SIM	
9.1	SIM						SIM		
9.2	SIM						SIM		
9.3	SIM								
9.4									
9.5	SIM								
9.6	SIM								
9.7	SIM	SIM					SIM		
9.8							SIM		
Referenciações	Uso de aspas	Dados numéricos	Seguir rotina produtiva	Atender à política editorial	Verificação	Possibilidades conflituais	Provas auxiliares	Estruturar a informação	
28	13	18		2	4	10	14	11	3
48	48	48	48	48	48	48	48	48	48
0,488505522	0,2826885957	0,3913843478	0,6414782887	0,88895852174	0,2173913043	0,3843478261	0,2391304348	0,8852173913	
Obj. total	106	Obj. por subcap	2,304347826	Obj. por chance	0,2304347826				

Tabela 6: atos e indicadores de objetivações em *Palestina*

Sentimento/cabrese	Adjetivos afetivos	Subs. estigmatizados	Exclamações/reticên	Ênfases, ironias	Implicitos, silênc	Mescia de discursos, primeira	Imprecisões/lexicaliz	Ruptura a pirâmide inv.	Resistência a com	Enfrentamentos	Parcialidade just	Impressões (corpore	Reorientação dos valores	Diluição de fronteiras	
1.1			SIM			SIM	SIM					SIM	SIM		
1.2	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM	SIM				SIM	SIM	SIM	
1.3			SIM	SIM	SIM		SIM								
1.4	SIM		SIM	SIM				SIM				SIM		SIM	
1.5		SIM	SIM	SIM								SIM		SIM	
2.1	SIM		SIM	SIM				SIM				SIM		SIM	
2.2			SIM	SIM				SIM				SIM		SIM	
2.3	SIM		SIM	SIM		SIM	SIM		SIM			SIM		SIM	
2.4		SIM	SIM	SIM				SIM				SIM		SIM	
2.5	SIM		SIM	SIM		SIM		SIM				SIM	SIM		
3.1	SIM		SIM	SIM								SIM		SIM	
3.2	SIM		SIM	SIM		SIM	SIM					SIM		SIM	
3.3		SIM	SIM	SIM		SIM			SIM			SIM	SIM		
3.4			SIM												
4.1	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM			SIM						
4.2	SIM		SIM	SIM			SIM	SIM			SIM	SIM		SIM	
4.3			SIM					SIM				SIM	SIM		
4.4	SIM	SIM	SIM	SIM								SIM		SIM	
4.5			SIM	SIM		SIM	SIM		SIM			SIM		SIM	
5.1	SIM		SIM				SIM					SIM		SIM	
5.2			SIM			SIM		SIM				SIM		SIM	
5.3	SIM		SIM	SIM			SIM				SIM	SIM		SIM	
5.4			SIM				SIM								
5.5	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM					SIM	SIM		SIM	
5.6									SIM				SIM		
6.1			SIM			SIM			SIM			SIM		SIM	
6.2	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM			SIM			SIM		SIM	
6.3	SIM		SIM	SIM				SIM				SIM		SIM	
6.4	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM						SIM		SIM	
6.5			SIM	SIM								SIM		SIM	
6.6	SIM		SIM	SIM	SIM			SIM	SIM			SIM	SIM	SIM	
6.7			SIM	SIM	SIM				SIM			SIM		SIM	
6.8	SIM	SIM	SIM						SIM			SIM	SIM		
7.1		SIM	SIM	SIM	SIM				SIM	SIM		SIM	SIM	SIM	
7.2			SIM	SIM	SIM	SIM			SIM			SIM		SIM	
7.3		SIM	SIM	SIM	SIM	SIM			SIM			SIM		SIM	
7.4	SIM		SIM	SIM	SIM			SIM				SIM	SIM	SIM	
8	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM	SIM	SIM		SIM	SIM	SIM	
9.1	SIM	SIM	SIM	SIM				SIM	SIM	SIM		SIM	SIM	SIM	
9.2			SIM	SIM				SIM		SIM		SIM	SIM	SIM	
9.3	SIM	SIM	SIM	SIM				SIM		SIM		SIM	SIM	SIM	
9.4	SIM	SIM	SIM					SIM		SIM		SIM	SIM		
9.5			SIM					SIM				SIM		SIM	
9.6	SIM		SIM					SIM				SIM		SIM	
9.7	SIM		SIM	SIM	SIM			SIM				SIM		SIM	
9.8	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM			SIM	SIM			SIM	SIM	SIM	
Sentimento/cabrese	Adjetivos afetivos	Subs. estigmatizados	Exclamações/reticên	Ênfases, ironias	Implicitos, silênc	Mescia de discursos, 1ª pessoa	Imprecisões/lexicaliz	Ruptura a pirâmide inv.	Resistência a com	Enfrentamentos	Parcialidade just	Impressões (corpore	Reorientação dos valores	Diluição de fronteiras	
19	14	12	43	34	12		17	19	19	16	0	15	32	9	22
46	46	46	46	46	46		46	46	46	46	46	46	46	46	46
0,4138434783	0,3843478261	0,2686595652	0,5347826087	0,7391384348	0,2686595652		0,369565174	0,4138434783	0,3288659565	0,347826087	0	0,3268659565	0,6956521739	0,1956521739	0,4782608696
Subj. totais	278	Subj. por subcap	0,066217391	Subj. p/ chance	0,4043478261										

Tabela 7: atos e indicadores de subjetivações em *Palestina*

Antes de buscarmos interpretar esses dados, é importante esclarecer suas limitações. Essas tabelas estão sendo acompanhadas por uma análise aprofundada de trechos seletos porque, como foi brevemente descrito no capítulo três, existe uma dificuldade natural em tentar usar números frios para nos dizer o que queremos saber sobre fenômenos tão complexos. Falhas que estão presentes em pressupostos anteriores aos números os contaminam, tornando os resultados menos confiáveis ou menos úteis. Como não fiz entrevista com Joe Sacco, categorias aplicáveis à produção da matéria, como “seguir a rotina produtiva” ou “enfrentamentos à política editorial”, se tornam limitadas, com a análise se apoiando apenas no que o autor compartilhou de sua rotina produtiva nas obras. Além disso, o próprio conceito de política editorial quebra quando tratamos de *Palestina*, publicado originalmente pela editora de quadrinhos alternativos Fantagraphics, que não tem uma política jornalística editorial comparável com a de um veículo tradicional.

Particularidades dos formatos das obras originais também se tornam complexas: optei por separar *Palestina* em subcapítulos, por serem unidades de conteúdo já demarcadas por Sacco como maneira de organizar a obra, mas esse formato resulta na comparação de trechos como *Peregrinação*, que ocupa todas as trinta e três páginas do oitavo capítulo, com *Açúcar*, interlúdio de apenas uma página no nono capítulo. O mesmo foi feito em *Reportagens*,

colocando cada reportagem como uma única unidade, assim comparando matérias tão distintas como *Refugiados, onde?*, de duas páginas, e *A guerra e as chechenas*, de quarenta e uma. As tabelas não podem ser vistas como respostas prontas para todas as questões que pretendo perguntar para essas obras.

Dito isso, certas informações produtivas ainda podem ser tiradas. Podemos ver que, conforme nossas hipóteses e discussões no capítulo anterior, *Palestina* é uma obra de jornalismo que enfatiza a subjetividade. O livro-reportagem traz 279 atos de subjetivação computados em 690 possibilidades (15 atos de subjetivação possíveis em cada um dos 46 subcapítulos), com um ato de subjetivação aparecendo em aproximadamente 40,4% das instâncias em que poderia aparecer. Esse é um valor alto, ainda mais considerando alguns dos setores onde o livro pontua pouco: até onde podemos ver não há “enfrentamento à política editorial” na obra, conforme já foi dito, e isso arrasta o percentual para baixo. Outras categorias que também puxam a média pra baixo sofrem com a separação por subcapítulos: parece fácil argumentar que *Palestina* é, quando vista holisticamente, uma obra que mostra uma resistência à compressão do tempo ou uma reorientação dos valores-notícia, mas esses indicadores são pouco presentes, pouco explicitados, nessa perspectiva focada nas minúcias de cada momento. Dito isso, é possível que a tabela esteja nos falando algo produtivo sobre esse assunto: que Sacco, como vários dos New Journalists que o precedem e inspiram, não estava tão distante assim das práticas e dos valores jornalísticos que associamos com o jornalismo tradicional, e que o que lhe diferencia é mais um estilo narrativo e estético próprio. Reticências e ênfases marcam forte presença na tabela, aparecendo respectivamente em 93,5% e 73,9% dos pontos onde poderiam aparecer: atos de subjetivação, mas não atos que vão tão fundamentalmente contra as práticas do jornalismo tradicional.

Ainda assim, a ênfase de *Palestina* na subjetividade é notável, se não por mais nada, porque os índices de objetivação são ainda mais esparsos. As tabelas contabilizam 106 atos de objetivação de um total de 460 possíveis (10 atos de objetivação possíveis em 46 subcapítulos), ou seja, atos de objetivação aparecendo em 23% de todos os locais possíveis, em uma frequência que é quase a metade da frequência dos atos de subjetivação. As diversas estratégias de referenciação, particularmente de lugar e atualidade, carregam boa parte da média. Sacco frequentemente recorre para fortes marcadores de lugar ou de urgência em suas cenas, resultando em estratégias de referenciação aparecendo em 60,8% dos locais possíveis: nenhum outro ato de objetivação chega a uma frequência de 40%, e quatro deles não chegam a 10%.

Ao ler *Palestina* e ver certos indicadores tendo presença constante, e outros aparecendo muito pouco, podemos ter a impressão que estas são pedras basilares do estilo textual de Joe Sacco. Porém, a análise de outros trabalhos pode colocar essa percepção em contexto: talvez essa proeminência seja limitada a uma obra, ou a obras feitas com certas condições em mente (obras mais longas, obras desligadas de veículos tradicionais), enquanto outras características podem estar presentes de forma mais constante. De fato, as tabelas sobre *Reportagens* vão de acordo com nossa análise sobre as diferenças entre as obras, e deixam tais diferenças ainda mais claras.

Referenciações	Uso de aspas	Dados numéricos	Seguir rotina produtiva	Atender à política editorial	Verificação	Possibilidades conflituais	Provas auxiliares	Estruturar informação	Separar obj/subj	
1	SIM	SIM	SIM			SIM		SIM		
2	SIM	SIM		SIM	SIM	SIM	SIM		SIM	
3	SIM	SIM								
4	SIM	SIM		SIM		SIM			SIM	
5	SIM	SIM			SIM		SIM		SIM	
6	SIM	SIM	SIM							
7	SIM	SIM	SIM		SIM					
8	SIM	SIM			SIM	SIM		SIM	SIM	
9	SIM	SIM		SIM						
10	SIM	SIM	SIM		SIM	SIM				
11	SIM	SIM	SIM		SIM		SIM			
	11	10	9	5	2	6	4	3	2	4
	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
	1	0,9090909091	0,8181818182	0,4545454545	0,1818181818	0,5454545455	0,3636363636	0,2727272727	0,1818181818	0,3636363636
Obj. totais		56	Obj. por subcap	5,090909091	Obj. por chance	0,5090909091				

Tabela 8: atos e indicadores de objetivações em *Reportagens*

Sentimento/catal	Adjetivos afetivos	Subs. estigmatiz.	Exclamações/ret	Ênfases, ironias	Implicitos, silênci	Mescla de discurs	Imprecisões/lexic	Ruptura à pirâm	Resistência a co	Enfrentamentos	Parcialidade just	Impressões (corp	Reorientação do	Diluição de fronteiras	
1	SIM		SIM	SIM		SIM	SIM				SIM	SIM		SIM	
2						SIM	SIM								
3					SIM				SIM	SIM				SIM	
4			SIM	SIM		SIM	SIM								
5	SIM	SIM		SIM	SIM	SIM	SIM		SIM			SIM			
6	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM		SIM		SIM		SIM	SIM			
7			SIM				SIM					SIM			
8		SIM			SIM		SIM				SIM				
9		SIM		SIM		SIM						SIM			
10		SIM		SIM		SIM	SIM		SIM		SIM	SIM			
11				SIM								SIM			
	3	4	3	4	7	4	6	9	0	4	1	4	7	1	1
	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
	0,2727272727	0,3636363636	0,2727272727	0,3636363636	0,6363636364	0,3636363636	0,5454545455	0,8181818182	0	0,3636363636	0,0909090909	0,3636363636	0,6363636364	0,0909090909	0,0909090909
Subj. totais		58	Subj. por subcap	5,272727273	Subj. pl chance	0,3515151515									

Tabela 9: atos e indicadores de subjetivações em *Reportagens*

As tabelas de objetivação [tabela 5] e subjetivação [tabela 6] sobre *Reportagens*, assim como suas equivalentes sobre *Palestina*, parecem apoiar certas hipóteses e conclusões já apresentadas: no caso, que essa coletânea de onze matérias pende mais para o lado da objetivação do que o da subjetivação. A tabela de objetivação contabiliza 56 atos em 110 possibilidades, ou uma porcentagem logo acima de 50%, enquanto a tabela de subjetivações contabiliza apenas 58 em 165, ou pouco acima de 35%. Todas as onze matérias do livro trazem estratégias de referenciação de um tipo ou outro, e todas fazem o uso de aspas menos a terceira, compilação de ilustrações feitas por Sacco para uma matéria a ser escrita pelo jornalista Chris

Hedges. Dados numéricos também estão muito presentes, aparecendo em todas as matérias exceto duas, *Desce! Sobe!* e a matéria seguinte, *Trauma de empréstimo*, uma entrevista com dois homens iraquianos aprisionados e brutalizados pelo exército americano.

No assunto de subjetivações, as mais presentes são o uso de imprecisões e lexicalizações (presente em nove das onze matérias), o uso de ênfases e/ou ironias (sete das onze) e a apresentação de impressões do repórter (também sete das onze). Algumas subjetivações são pouquíssimo presentes no livro, ou mesmo completamente ausentes: não há nenhuma instância de ruptura à pirâmide invertida em *Reportagens*, e apenas uma de enfrentamentos com a política editorial, reorientação dos valores-notícia e diluição de fronteiras entre opinião e informação. Essa única instância de diluição de fronteiras, inclusive, é a do fim de *Julgamentos de guerra*, onde Sacco precisa colocar o argumento em favor do tribunal em sua própria voz, e não na voz das promotoras, como era sua intenção. Nenhum ato de objetivação aparece de forma tão esparsa, embora seja por pouco: a tabela mostra apenas duas instâncias de “atender à política editorial” e “estruturar a informação em sequência adequada”. Considerando que o inverso desses indicadores, contestamentos à política editorial e à estrutura da pirâmide invertida, é bem raro, pode-se perguntar porque tais indicadores de objetivação têm números tão baixos. Novamente, os indicadores aplicáveis às rotinas produtivas são um desafio com informações limitadas sobre o processo de Sacco, e decidi me restringir apenas aos casos onde há uma menção explícita sobre política editorial ou uma adesão ou ruptura marcada com a estrutura da pirâmide invertida. Mesmo com essas limitações, acredito que os resultados da tabela têm valor: nos mostram, embora imperfeitamente, de forma mais objetiva, a relação entre o trabalho de Joe Sacco e a objetividade jornalística.

Ao processar as tabelas em conjunto, podemos ter várias revelações sobre os livros analisados. Conforme havíamos pressuposto, *Reportagens* é uma obra mais marcada pela objetividade jornalística do que *Palestina* (mais de 50% de todos os atos de objetivação possíveis contra apenas 23%), e o inverso é verdade com a subjetividade (40% para *Palestina*, 35% para *Reportagens*). Tais números possuem um pouco de fragilidade, principalmente por causa das limitações que a análise tem com indicadores referentes aos processos produtivos, mas ainda parecem produtivos, particularmente a grande discrepância na quantidade de atos de objetividade. Apesar disso, as duas obras trazem substanciais números dos dois tipos de atos, ideia não necessariamente prevista na hipótese apresentada. Em vez de dizer “*Reportagens* é uma obra que segue a objetividade jornalística” ou “*Palestina* é uma obra que questiona a objetividade jornalística”, seria mais adequado dizer algo como “*Reportagens* adere mais à

objetividade jornalística do que a questiona, enquanto o contrário é verdade em *Palestina*”, conforme o entendimento proposto por Araújo.

Indo para uma análise mais granular, levando em consideração quais atos de objetivação e subjetivação se destacam ao comparar uma obra com a outra, podemos identificar algumas características mais constantes no trabalho de Sacco. O uso de estratégias de referenciação é constante, sendo o indicador de objetivação mais presente nos dois livros (em 60% dos locais possíveis em *Palestina* e 100% em *Reportagens*), frequentemente na forma de referenciações de lugar ou de atualidade. Ênfases, ironias e impressões do repórter também estão bastante presentes nos dois livros, aparecendo em mais de 60% das possibilidades. É instrutivo comparar tais indicadores com o uso de reticências, exclamações e repetições, que aparece em 93% das situações possíveis em *Palestina* mas apenas 36% das vezes em *Reportagens*.

Observando esses números, podemos concluir de forma preliminar que Sacco é consistentemente um autor que busca orientar seu leitor no tempo e espaço com estratégias de referenciação, mas que seu uso de elementos estilísticos que fogem da norma jornalística, como reticências e exclamações, depende mais do contexto de cada obra. Com a análise de outras obras do autor, seria possível produzir uma rede ainda mais complexa, capaz de diferenciar entre características estilísticas constantes e exceções pontuais. Esse processo poderia ser utilizado para buscar uma definição do que seria o “estilo” de Joe Sacco, bem como uma forma de diferenciar com precisão elementos únicos em cada uma de suas obras.

Um dos motivos pelo qual acredito no potencial desse ângulo de análise é porque o problema que me incentivou a usá-lo — as distinções entre “o Joe Sacco de *Palestina*” e “o Joe Sacco de *Reportagens*”, e mesmo entre “Joe Saccos” diferentes em diferentes momentos de uma mesma obra — também pode ser visto, em análise preliminar, em trabalhos de outros jornalistas que trabalham com quadrinhos, como por exemplo jornalistas-quadrinistas brasileiros. Autores de renome como Alexandre de Maio e Robson Vilalba têm uma carreira dividida entre livros-reportagem de publicação própria e matérias de diversos tamanhos em outros veículos. Uma análise da produção desses autores pode usar a metodologia de atos de objetivação e subjetivação para estudar as diferenças entre matérias escritas em diferentes formatos, para diferentes veículos, e possivelmente encontrar uma correlação produtiva entre esses fatores, bem como encontrar quais elementos permanecem constantes apesar das mudanças ao seu redor. Além disso, uma das principais limitações da análise realizada nessa dissertação, a falta de acesso ao autor, talvez possa ser minimizada ao estudar artistas que falam o português.

Acredito também que esse mecanismo de análise do jornalismo em quadrinhos pode ser refinado. A metodologia original de análise dos atos de objetivação e subjetivação, proposta por Mayara de Araújo, não foi pensada com o estudo do jornalismo em quadrinhos em mente, e suas categorizações têm em mente a linguagem do texto de jornal, não a linguagem dos quadrinhos. Embora a análise das obras feita no capítulo anterior tenha, em diversos momentos, proposto paralelos entre uma técnica reconhecida por Araújo e o seu “equivalente” nos quadrinhos, acredito que essa proposta possa ser muito mais sistematizada, e que possamos categorizar atos de objetivação e subjetivação especificamente quadrinísticos. Que efeito certas escolhas sobre a margem, os requadros, a mancha gráfica, têm sobre a reivindicação de verdade do jornalismo em quadrinhos? Como tais escolhas nos ajudam a entender a que tradição certas matérias pertencem? São perguntas que parecem merecer respostas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Mayara Caroline Beserra de, **Reportar e afetar(-se):** Atos de objetivação e subjetivação na grande narrativa impressa "Viúvas do Veneno". 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- BARBIERI, Daniele. **Breve storia della letteratura a fumetti**. 2. ed. Roma: Carocci, 2014.
- BARKER, Martin. The Reception of Joe Sacco's Palestine. **Participations: Journal of Audience & Reception Studies**, Newcastle Upon Tyne, v. 9, n. 2, p. 58-73, nov. 2012.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 27-34.
- BELDA, Francisco Rolfsen; PIMENTA, Angela. O jornalismo diante das Fake News. **Unespciência**, São Paulo, v. 100, p. 14-21, set. 2018. Disponível em: <http://unespencia.com.br/2018/09/24/fake-100/>. Acesso em: 21 dez. 2020.
- BELL, Martin. The journalism of attachment. In: KIERAN, Matthew (org.). **Media Ethics**. Nova Iorque: Routledge, 2002. p. 15-22.
- BELL, Emily.; OWEN, Taylor. The Platform Press: How Silicon Valley reengineered journalism. **Columbia Journalism Review**, 29 mar. 2017. Disponível em: https://www.cjr.org/tow_center_reports/platform-press-how-silicon-valley--reengineered-journalism.php/. Acesso em: 02 dez. 2018.
- BERNAYS, Edward L.. **Crystallizing Public Opinion**. Nova Iorque: Liveright, 1934
- BRUNS, Alex. Gatekeeping, Gatewatching, Realimentação em Tempo Real: novos desafios para o jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 7, n. 2, p. 119-140, dez. 2011.
- CALCUTT, Andrew; HAMMOND, Philip. **Journalism Studies: A Critical Introduction**. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- CARON, James E. Hunter S. Thompson's "Gonzo" Journalism and the Tall Tale Tradition in America. **Studies in Popular Culture**, v. 8, n. 1, p. 1-16, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23412909>. Acesso em: 7 jun. 2021.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. Nova Iorque: Simon And Schuster, 1952.
- CATER, Douglass. The Captive Press: how a senator can monopolize the loudspeaker. **Nieman Reports**, Cambridge, v. 1, n. 1, p. 39-41, jul. 1950. Disponível em: <https://niemanreports.org/articles/1950-the-captive-press/>. Acesso em: 08 jan. 2021.

CHUTE, Hillary L.. **Disaster drawn**: visual witness, comics and documentary form. Cambridge: Belknap Press, 2016.

DAVIS, Elmer. The New Deal's Use of Publicity. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 43-55. 19 jan. 1935.

DELISLE, Guy. **Pyongyang**: uma viagem à coreia do norte. Campinas: Zarabatana Books, 2008.

EMBURY, Gary; MINICHELLO, Mario. **Reportagem ilustrada**: Do desenho ao jornalismo: princípios básicos, técnicas e recursos. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

FREUD, Sigmund. **Fragmento da Análise de um Caso de Histeria**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HUDSON, Berkley. Photojournalists. In: STERLING, Christopher H.. **Encyclopedia of Journalism**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2009. p. 1060-1067.

ITO, Liliane. Modelos de negócio para o jornalismo digital: do paywall ao crowdfunding. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 15, 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo: SBPJor, 2017. p. 1 – 15.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Barry. Weekend Wrap: Sacco, Blues & 'Jamb'. **OPB**. 28 maio 2012. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190513064517/https://www.opb.org/artsandlife/article/weekend-wrap-sacco-blues-jamb/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

KOIS, Dan. The Making of 'Maus'. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 53-53. 2 dez. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/12/04/books/review/the-making-of-maus.html> Acesso em: 09 jun 2021.

LANE, Les L. **A reexamination of the canon of objectivity in American journalism**. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação de Massa) - Louisiana State University, Baton Rouge.

LIPPMANN, Walter. **Public Opinion**. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.

LIPPMANN, Walter; MERZ, Charles. A Test of the News. **The New Republic**, Nova Iorque, v. 23, n. 2, p. 1-42, 4 ago. 1920.

MANDELBAUM, Michael. Vietnam: The Television War. **Daedalus**, Cambridge, v. 4, n. 117, p. 157-169, out. 1982.

MARTIN, Christopher R.. **Framed!**: labor and the corporate media. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 39-56, abr. 2016.

MENEZES, Luiz Fernando Nascimento. **Gêneros do discurso no jornalismo em quadrinhos brasileiro**. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Unifesp, São Paulo.

MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. Accidents, Scandals, and Routines: resources for insurgent methodology. **Critical Sociology**, Santa Barbara, v. 3, n. 4, p. 1-11, jul. 1973.

MORETZSOHN, Sylvia. **A velocidade como fetiche: O discurso jornalístico na era do "tempo real"**. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFF, Rio de Janeiro.

MORRIS, Errol. **Which Came First, the Chicken or the Egg?** 2007. Disponível em: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

MUANIS, Felipe de Castro. Os limites do histórico no quadrinho documental. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, .28, Porto Alegre, 11-14 jun. 2019. **Anais...** Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_8113AFOOAZPBYNRPDBN2_28_7261_04_02_2019_18_22_17.pdf. Acesso em: 5 maio 2021.

MURPHY, James E. The New Journalism: A Critical Perspective. **Journalism Monographs**, Lexington, n. 34, maio 1974.

OLSON, Richard. **Scientism and Technocracy in the Twentieth Century: the legacy of scientific management**. Londres: Lexington Books, 2016.

PAIM, Augusto Ramos. Apontamentos sobre a área do jornalismo em quadrinhos e o gênero da reportagem. In: SILVA, Vinícius; MOTA, Célia (Orgs.). **Jornalismo em quadrinhos: Contextos, pesquisas e práticas**. Florianópolis: Insular, 2020.

PARK WEST GALLERY. **A Closer Look at Francisco Goya's 'Disasters of War' (Los Desastres de la Guerra)**. Disponível em: <https://www.parkwestgallery.com/francisco-goya-disasters-of-war/>. Acesso em: 10 dec. 2020.

PEUCER, Tobias. Os Relatos Jornalísticos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 13-29, set. 2004. Tradução de: Paulo da Rocha Dias.

RAMOS, Paulo. Jornalismo em quadrinhos ou quadrinhos com jornalismo? In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu (Org.). **Enquadrando o Real**. São Paulo: Criativo, 2016. p. 198-227.

SACCO. A transcript of Joe Sacco's presentation at the 2002 Conference on Comics and Graphic Novels at the University of Florida. **Image Text**. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20060113134126/http://www.english.ufl.edu/imagetext/archive/s/volume1/issue1/sacco/>>. Acesso em: 7 set. 2021.

SACCO, Joe. **Derrotista**. São Paulo: Conrad, 2006.

SACCO, Joe. **Palestina**. São Paulo: Conrad, 2011.

SACCO, Joe. **Reportagens**. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2016.

SALISBURY, Harrison E.. U.S. Raids Batter 2 Towns: Supply Raid Is Little Hurt. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 1-3. 27 dez. 1966.

SCHILLER, Dan. An Historical Approach to Objectivity and Professionalism in American News Reporting. **Journal Of Communication**, Oxford, v. 29, n. 4, p. 46-57, dez. 1979.

SCHMITT, Eric. Five Years Later, the Gulf War Story Is Still Being Told. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 219-220. 12 maio 1996.

SCHUDSON, Michael. **Discovering the News: a social history of american newspapers**. Nova Iorque: Basic Books, 1978.

SCHRODINGER, Erwin. The fundamental idea of wave mechanics. In: FOUNDATION, The Nobel (org.). **Physics 1922-1941**. Amsterdam: Elsevier Publishing Company, 1965. p. 305-316.

SILVA, Vinícius Pedreira Barbosa da. **Narrativas jornalísticas em quadrinhos: Representações de identidade palestina em Joe Sacco**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UnB, Brasília.

SOLOSKI, John. News reporting and professionalism: some constraints on the reporting of the news. **Media, Culture And Society**, Londres, v. 11, n. 4, p. 207-228, out. 1989.

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. Nova Iorque: Picador, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro (2004). Tobias Peucer: Progenitor da Teoria do Jornalismo. **Estudos em Jornalismo & Mídia**, vol. I, n.º 2: 31-48.

SOUSA, Jorge Pedro (2008). Uma história breve do jornalismo no Ocidente, in SOUSA, Jorge Pedro (Org.). **Jornalismo: História, Teoria e Metodologia**. Perspectivas Luso-Brasileiras. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

SOUZA JÚNIOR, Juscelino Neco de. **A reportagem em quadrinhos e as narrativas literária e fílmica do jornalismo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - UFSC, Florianópolis.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAMONY, Gonzo. **American Speech**, v. 58, n. 1, p. 73-75, 1983. Disponível em: <www.jstor.org/stable/454762>. Acesso em: 4 ago. 2021.

TAYLOR, Fredrick. **The Principles of Scientific Management**. Chapel Hill: Project Gutenberg, 2004.

TUCHMAN, Gaye. Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity. **American Journal of Sociology**, Chicago, v. 77, n. 4, p. 660-679, jan. 1972.

VALLE, Flávio Pinto. **O Boom do Jornalismo em Quadrinhos: A reivindicação do estatuto jornalístico nas histórias em quadrinhos de Joe Sacco**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - UFMG, Belo Horizonte.

WOLFE, Tom. Why They Aren't Writing the Great American Novel Anymore. **Esquire**, Nova Iorque, dez. 1972.