

A verdade nos quadrinhos

A reportagem gráfica entre arte e jornalismo

OLIVIER KOCH

Maître de conférences
SIC.Lab Méditerranée
Université Côte d'Azur, France
olivier.koch@univ-cotedazur.fr
/orcid.org/0000-0003-1947-9763

FABRICE PREYAT

Professeur – Chercheur qualifié honoraire du FNRS
ACME – A Comics Research Group
Centre de recherche Philixte – Études philologiques,
littéraires et textuelles
Université libre de Bruxelles, Belgique
fabrice.preyat@ulb.be

PABLO TURNES

Docteur en Sciences Sociales – Professeur Instituto
de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires, Argentine
Gerda Henkel Stiftung-Freie Universität Berlin,
Allemagne
pturnes@sociales.uba.ar
/orcid.org/0000-0002-8163-1992



Desde os anos 2000, o jornalismo gráfico tem tido um sucesso editorial internacional crescente graças a autore(a)s que trabalharam para renovar um tipo de narrativa gráfica baseada na realidade e que oferece uma alternativa à mídia dominante. O “gênero” geralmente mostra uma predileção pelas questões enfrentadas pelas minorias (migrantes, comunidades LGBTQ+, comunidades agrícolas despossuídas, etc.), e tem vínculos com textos afins a outros campos em que a pesquisa e o testemunho prevalecem. Na forma de quadrinhos, oferece um contraponto ao que os relatos históricos chamam, deslocando o ponto de vista, de “história dos vencidos”. A reportagem desenhada, capitalizando o compromisso do(a)s jornalistas (Lévêque, Ruellan, 2010; Preyat, Tilleuil, 2024), não deixa de estar ligada à repolitização contemporânea da literatura. Lendo o prefácio do autor italiano Igort (*Cuadernos Ucrrianos y Rusos. Vida y Muerte bajo el régimen Soviético*, Salamandra Graphic, 2020), fica claro que, apesar de ter suas próprias características específicas, a reportagem gráfica é considerada, no entanto, em constante interação com formas genéricas relacionadas, e no centro de uma polissemia que também engloba as conquistas das ciências humanas. Fruto de entrevistas, encontros e viagens, as histórias de Igort se inspiram na reportagem, no jornalismo literário e no documentário, especialmente sob a proteção de Truman Capote (*A Sangue Frio*, 1966), Pasolini (*O Odor da Índia*, 1962), ou Wim Wenders para o não-ficcional (*Tokyo-Ga*, 1985; ou *Buena Vista Social*

Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artigo :

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « A verdade em quadrinho. A reportagem gráfica entre arte e jornalismo », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.
URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.584>



Club, 1999). “Narrativas testemunhais”, “reportagens de viagem”, “cadernos de anotações”, “ficções documentais”, “histórias verdadeiras”, “visão documental”, “documentários desenhados”, “crônicas” e “relatos históricos” são apenas alguns dos termos usados para descrever a hibridizade de um estilo pessoal de reportagem que continua tomando emprestado os registros da ironia, a tragédia e a comédia. Essas inflexões genéricas afetam mais ou menos o gênero como um todo.

Do outro lado do Atlântico, a historiografia tende a registrar o nascimento da reportagem gráfica nos Estados Unidos a partir de meados do século XX, mas especialmente aponta seu florescimento nas décadas de 1960 e 1970, na confluência das narrativas alternativas emergentes tanto no campo dos quadrinhos quanto no de jornalismo. Seus primórdios podem ser rastreados até alguns nomes consagrados – Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb, etc. –, enquanto a crítica francófona também destacou o papel de Cabu como «repórter-desenhista», especialmente por seu trabalho no início da década de 1970 (Cabu, 2007). As obras que apareceram em São Francisco e Nova Iorque compartilhavam com suas contrapartes europeias o fato de serem fruto de uma contracultura, em uma época em que os quadrinhos estavam começando a se desenvolver no mundo underground como ficção adulta (Hatfield, 2005; Chaney, 2011; El Refaie, 2012).

É verdade que a reportagem gráfica tem alguns antecessores notáveis, que datam do século XIX, quando a arte do desenho servia a uma forma de documentação (jornalismo ilustrado, caricatura, etc.) (Chute, 2016), mas na verdade ela acompanhou, precisamente no final da década de 1970, a crescente legitimidade social do(a)s autore(a)s de quadrinhos. Seguiu-se a renovação geracional e social, que foi acompanhada pela criação de instituições (órgãos de consagração, reprodução, patrimônio, etc.) para um campo que estava ganhando autonomia pouco a pouco. O «jornalismo em quadrinhos» se beneficiou, portanto, das mudanças na indústria editorial dos quadrinhos e da consolidação de novos públicos leitores, culturalmente mais emancipados, que também estavam ganhando maturidade e poder econômico (Boltanski, 1975; Maigret, 1994). Ao longo de sua história recente na França, seguiu-se resolutamente a tendência de um aumento constante na popularidade dos quadrinhos, caracterizado pela aquisição de uma nova legitimidade cultural e pela renovação do público leitor nos chamados nichos editoriais de «não ficção» (Berthou, 2016).

Se fôssemos distinguir entre o que os quadrinhos fazem pelo jornalismo e o que o jornalismo faz pelos quadrinhos, teríamos de reconhecer que o jornalismo gráfico é, acima de tudo, um lugar onde se ganha capital simbólico de forma recíproca. O reconhecimento e as mudanças nas condições em que o(a)s quadrinistas

trabalham abrem novos campos para a pesquisa e o discurso (Mauger, 2009). Os quadrinhos oferecem ao jornalismo outras formas de representar informações, de acordo com as expectativas do público. Por meio de uma série de estratégias, mas também de características específicas do meio e inseparáveis da subjetividade do(a)s autore(a)s e de sua materialização na linha – o desenho –, eles oferecem outra maneira de acessar informações e de desconstruir continuamente o processo que as constitui, quando em outros lugares elas são apagadas. Em troca, o ethos do(a)s jornalistas oferece ao(a)s desenhistas, roteiristas e «autore(a)s completo(a)s» a possibilidade de adquirir maior legitimidade, alimentando por sua vez o trabalho de reconhecimento que envolve o reposicionamento dos quadrinhos «no terreno do factual, crível e verificável» (Bourdieu, 2012: § 5).

Rue des rosiers de David B, *Shenzhen* de Guy Delisle e *New York* de Jochen Gerner adquirem o mesmo exotismo e proximidade. [...] Pouco a pouco, esses quadrinhos reinventam toda uma Geografia, até mesmo toda uma História, como contraponto à superprodução de imagens midiáticas pseudo-objetivas, muitas vezes lhes acrescentando um senso crítico e qualidades subjetivas que os colocam em uma posição de testemunho duradouro e confiável (Menu, 2002).

Em apenas alguns anos, o jornalismo gráfico se espalhou de maneira exponencial, transnacional e trans-gênero, como os quadrinhos que foram “do underground para todo lugar”, da descrição das ações de super-heróis à avaliação dos fenômenos políticos e naturais, da descrição de catástrofes à análise de crimes em massa, das guerras à deficiência, da análise da ascensão do punk à popularização dos estudos *queer* e ao questionamento da crise dos subúrbios (Chute, 2016).

A situação do jornalismo gráfico, na interseção entre os campos do jornalismo e dos quadrinhos, sustenta, em termos de identidades profissionais, sentimentos de pertencimento que são, para dizer o mínimo, difusos e até paradoxais. Enquanto Joe Sacco é graduado em jornalismo de uma universidade dos Estados Unidos e pode reivindicar sua carteira de jornalista, outros, como Jean-Philippe Stassen, consideram seu trabalho como aquele de um jornalista, sem procurar reconhecimento institucional (Mauger, 2009); enquanto as incursões de Frédéric Boilet no Japão se beneficiam de uma carteira de jornalista concedida por uma administração francesa incapaz de reconhecer a condição de quadrinista (Boilet, 2006, p. 34). Em *L'Émission Dessinée*, Étienne Davodeau, coautor junto com Benoît Collombat da história intitulada *Dans les eaux troubles de la Ve République. Mort d'un juge* [Nas Águas Turvas da Quinta República: Morte de um Juiz],

confessa que não pretende ter uma «abordagem jornalística», mas reconhece que suas histórias estão «muito bem documentadas». Por outro lado, seu coautor tem de confessar que o meio «força» de certa forma os jornalistas investigativos a «adotar a postura de um quadrinista».

Por trás da diversificação dos formatos, dos materiais de imprensa tradicionais aos *mooks*, dos álbuns aos romances gráficos, a edição também influenciou consideravelmente a relação sensível, até mesmo sensorial, com a informação, cedendo à «tentação» do livro e à artificialização da informação, sintomática de um período que Gilles Lipovetsky descreveu como a era do «capitalismo artista» (Lipovetsky, Serroy, 2013; Dubuisson, Nahon, 2015). Em um contexto de fragilidade econômica da imprensa escrita e diante da crescente popularidade dos quadrinhos, várias mídias e organizações da imprensa escrita (*Libération*, *Le Monde Diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier International*, etc.) também tomaram medidas. Nesse sentido, o jornalismo gráfico foi usado (e continua a ser usado) como um meio de promoção editorial, uma chamada destinada a atrair essas novas categorias de leitor(a) s cujo consumo cultural se diversificou, a ponto de relativizar a economia da distinção codificada por Luc Boltanski para o campo dos quadrinhos, na primeira edição de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (1975), seguindo as linhas de Pierre Bourdieu (Coulangeon, 2011; Lahire, 2006). Por fim, o desenvolvimento do jornalismo gráfico também é o resultado da convergência entre as estratégias industriais do(a)s editore(a) s e o compromisso do(a)s autore(a)s de praticar o jornalismo “de outra forma”.

O jornalismo gráfico é inspirado pela agenda e pelas produções do jornalismo literário ou narrativo (Meuret, 2013), mas acima de tudo, ele se apropria das motivações do *new journalism* (Worden, 2015) ou do jornalismo gonzo, que favorecem a pesquisa em profundidade, a imersão prolongada, o cotidiano versus o excepcional, o comum versus o elitista e a escrita literária que se opõe aos mandatos profissionais da “objetividade” e do *churnalismo* o *binge journalism*. Ao oferecer “reportagens para serem devoradas como romances”, a posição do manifesto da revista *XXI*, adotada em 2013, pretendia ser inequívoca. Ela foi aperfeiçoada e culminou na exploração do meio dos quadrinhos, no mundo francófono, por *La Revue Dessinée* e, por um tempo, pelos discursos explicativos alimentados em torno das edições pelo canal web *L'Émission dessinée* (2014).

Assim, a genealogia do jornalismo gráfico remonta a autore(a)s como Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco e Sarah Glidden, entre muito(a)s outro(a) s. Embora Joe Sacco tenha trabalhado para difundir o gênero em escala global, sua internacionalização ine-

vitavelmente cruzou com as tradições nacionais de design gráfico e impressão. Na França, por exemplo, abraçou os primeiros desenvolvimentos da editoração alternativa e seguiu a moda, a partir da década de 1990, dos relatos autobiográficos e seus corolários – exploração de territórios íntimos, relatos pessoais, diários de viagem, reportagens locais, etc. –, acentuando a natureza porosa do gênero. *L'Association*, por exemplo, estruturou parte do seu catálogo em torno desse tênue limite genérico antes das contribuições de outras editoras: Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. Essas contribuições precederam ou acompanharam a experimentação digital na web e o que alguns viram como o substituto das principais editoras de quadrinhos, presos em um fenômeno bem conhecido de concentração editorial (Menu, 2005; Habrand, 2010).

No caso da América Latina, o desenvolvimento do jornalismo gráfico pode ser entendido da mesma forma que na França ou nos Estados Unidos. Trata-se de uma nova “modalidade expressiva”, estimulada pelo desejo de diversificar a imprensa tradicional e por novas formas de exercer a profissão (Pérez Pereiro, 2007, p. 22). No início do século XXI, começaram a surgir novas formas de fazer experiências com os quadrinhos, ligadas ao uso de blogs e, mais tarde, das redes sociais. Exemplos como a revista peruana *Carboncito* (2001-2017), editada pelos irmãos Amadeo e Renso Gonzáles, o blog *Historietas Reales*, lançado na Argentina no final de 2004, e festivais como *Viñetas Sueltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolívia) e *Entreviñetas* (Colômbia) fortaleceram e construíram uma comunidade de autore(a)s. Elas também deram ao gênero autobiográfico e testemunhal um lugar sem precedentes na história dos quadrinhos latino-americanos. Tanto criativa quanto academicamente, os modelos narrativos do Norte global tiveram uma influência inegável na América Latina.

Entretanto, o significado de “jornalismo gráfico” ainda não foi estabelecido de forma firme e definitiva. Como demonstra o trabalho de Igart, a diversidade de nomenclaturas utilizadas para designar a reportagem em quadrinhos, bem como os esforços para defini-la na esfera acadêmica, são sinais tanto de sua riqueza quanto de seu hibridismo, bem como o sintoma de um gênero ainda em construção que alude a diferentes formas narrativas e práticas de pesquisa. Incentivado pelo trabalho de Sacco, esse jornalismo tem sido frequentemente descrito em referência aos quadrinhos documentais autobiográficos. Neles, o(a)s autore(a) s se autorretratam interagindo com o(a)s protagonistas da história que está sendo contada, dramatizando as dificuldades da coleta de informações. Ilustram suas dúvidas sobre o que o(a)s protagonistas da história dizem, marcam a influência de sua presença nesses teste-

munhos e declarações e destacam as possibilidades de esquecimento ou outros vieses da memória.

Dessa forma, a técnica dos quadrinhos documentais e seu uso da autobiografia contribuem para criar limites fluidos e frágeis entre as definições, sem que seja possível distinguir exatamente onde um gênero começa e o outro termina. Por exemplo, Romero-Jódar inclui o “jornalismo gráfico” e o “jornalismo em quadrinhos”, cujas definições foram propostas por Charles Hatfield, Ted Rall e Jeff Adams, respectivamente, no mesmo continuum genérico, ao qual ele acrescenta o “romance gráfico documental” (Romero-Jódar, 2017, p. 71). Johannes Schmid, por sua vez, prefere falar de “quadrinhos documentais” quando, como nas obras de Sacco e Glidden, são reportagens feitas para durar, publicadas em grande formato, em oposição a um exercício jornalístico estritamente limitado à “atualidade candente”, notícias espetaculares ou institucionais (Schmid, 2020, p. 318-319). Esse tipo de jornalismo com amplo desenvolvimento é concebido em referência a um trabalho de memória orientado para a revelação e a explicação do trauma: os “quadrinhos documentais” teriam, de fato, o poder de reconstruir e descrever eventos traumáticos (Davies, 2020), a ponto de serem, *in fine*, instituídos como um “lugar de memória traumática” (*lieu de mémoire traumatique*) (Romero-Jódar, 2017, p. 82).

O problema com essas definições é que elas não levam suficientemente em conta uma produção muito importante do jornalismo gráfico que não recorre à autobiografia. Ao contrário do que afirma Espiña Barros (2014), embora a autorreferencialidade seja uma das características do que ele descreve como “novo jornalismo”, essa dimensão nem sempre está presente nos chamados quadrinhos de “não ficção”, longe disso. E há dúvidas legítimas sobre se essa experiência em primeira pessoa permite, por si só, distinguir entre jornalismo gráfico e biografias ou relatos históricos baseados em fontes secundárias (Mickwitz, 2016, p. 9). Seria igualmente legítimo questionar o escopo do conceito de *mémoire* gráfica, apresentado por Thomas Couser, ao definir qualquer narração baseada em experiências reais (Couser, 2012, p. 16). Deve-se reconhecer que essas definições não objetivam o próprio trabalho de classificação, o trabalho de distinção realizado pelo(a) s autore(a)s em relação a uma produção associada à degradação da profissão jornalística, com informações que desinformam ou que não informam mais. Nesse sentido, os termos “jornalismo”, “reportagem” e “autobiografia” certamente se beneficiariam de serem incluídos no conceito de “não ficção” (Mickwitz, 2016, p. 2).

A potência documental certamente não é exclusiva de nenhuma mídia específica, mas, como sugeriu Mickwitz, algumas mídias são mais propensas ao de-

envolvimento documental do que outras, na medida em que podem apresentar um status de “verdade” mais forte (2016, p. 7). No caso dos quadrinhos, podemos propor a ideia de que a polifonia que permite aos(as) leitor(a)s desconstruir as informações que lhes são apresentadas é constitutiva do próprio meio. Entender o jornalismo gráfico implica, portanto, convocar simultaneamente conceitos pensados na interseção da narrativa midiática ou da narratologia da mídia e da análise da mídia: *grafação, midiagenia, cultura de mídias*.

O primeiro termo (*graphiation*), cunhado por Philippe Marion, faz referência ao nível de enunciação visual que é adicionado à enunciação verbal nos quadrinhos: “o leitor-espectador de quadrinhos é chamado”, na verdade, “a fazer seu olhar coincidir com o gesto do grafiador (*graphiateur*); é abraçando o traço gráfico deste último que pode participar da mensagem”. A grafia é “a autodemonsração, no traço, de uma identidade gráfica perceptível na especificidade subjetiva de um traço” (Marion, 1993) ou, como Jan Baetens reformulou, corresponde “ao modo de inscrição física da imagem ou do texto, que ao mesmo tempo revela a instância de enunciação responsável por esse traço” (Baetens, 2001). Essa “duplicidade” entre narração e grafia permitiu que Romero-Jódar demonstrasse a vantagem comparativa dos quadrinhos em relação a outras mídias quando se trata de documentar (Romero-Jódar, 2017, p. 85). Soma-se a isso o fato de que, “ao contrário das três instâncias (autor, narrador, personagem) do pacto autobiográfico, não é [...] possível fixar a relação entre narração e grafia em termos de identidade ou não identidade” (Baetens, 2009, p. 19). É claro que “podemos sempre tentar desenhar como escrevemos, ou pensar que o fazemos, mas no nível da leitura, muitas vezes há um senso de discrepância que não tem nada a ver com questões de estado civil [...]: mesmo que a pessoa que desenha e a que escreve sejam a mesma pessoa, nesse caso o autor, não é certo que o leitor perceberá as informações fornecidas pela narração e as fornecidas pela grafia da mesma maneira, de modo que a instância narrativa de um romance gráfico será (quase) sempre lida de uma maneira mais ‘polifônica’ do que a instância narrativa de um texto literário não visual” (Baetens, 2009, p. 19).

A tese de Hillary Chute defende uma posição semelhante à de Romero-Jódar e relembra essas noções, demonstrando que os quadrinhos, em sua gramática e desenvolvimento histórico, estavam naturalmente predispostos a se tornarem um meio documental, e insistindo no fato de que é no documentário que os quadrinhos podem empregar toda a potência da sua narrativa gráfica (Chute, 2016, p. 16). As condições são assim estabelecidas para um encontro privilegiado e uma «fertilização cruzada» entre o jornalismo e os quadrinhos ou, para usar o neologismo *médiagénie*, modela-

do por Marion a partir dos termos *photogénie* e *télégenie*, a avaliação de uma «amplitude»: aquela da reação que manifesta a «fusão mais ou menos bem-sucedida da(s) narração(ões) com sua(s) mediação(ões), e isso no contexto – também interativo – dos horizontes de expectativa de um determinado gênero” (Marion, 1997, p. 86). Qualquer forma de representação envolve “negociar com a força de inércia específica do sistema de expressão escolhido”, e “a opacidade do material expressivo constitui uma limitação à transparência relativa da representação”. O mesmo se aplica às narrativas midiáticas: “a narrativa floresce em sintonia com a interação entre a mediatividade e a narratividade”. Mas alguns encontros são mais intensos do que outros:

Portanto, cada projeto narrativo pode ser considerado em termos de sua *mediagenicidade*. As narrações mais mediagênicas parecem capazes de alcançar o melhor sucesso possível ao escolher o parceiro midiático que melhor lhes convém e ao negociar intensamente sua «mise en intrigue» com todos os dispositivos internos da mídia (Marion, 1997, p. 86).

Se um gênero como as informações jornalísticas tende, em virtude de sua generalidade, a se espalhar por várias mídias, a mediagenia constitui “um princípio de avaliação global” que pode ser aplicado a “diferentes narrativas midiáticas singulares”. Dependendo da intensidade da interação entre um meio e uma história, a mediagenia pode variar entre os extremos, sendo forte ou fraca: “a mediagenia forte é baseada em um tipo de amor à primeira vista entre uma história e o seu meio” (Marion, 1997, p. 87). O jornalismo e os quadrinhos estabelecem regularmente uma relação de forte convivência e, para determinadas histórias que estão disponíveis sob diferentes regimes midiáticos – seguindo o exemplo de *Algas Verdes. A história proibida (Algues vertes. L’histoire interdite)*, um resumo de um trabalho de campo realizado ao longo de vários anos, publicado pela primeira vez por Inès Léraud e Pierre Van Hove em *La Revue Dessinée* (2017), depois como um romance gráfico (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) antes de ser transformado em um filme por Pierre Jolivet (2023) com o título *As algas verdes (Les Algues vertes)* –, seu “protagonismo multimídia” pode ser descrito como *transmediagenia*, especialmente difundida na mídia contemporânea e nas principais reportagens da imprensa. Isso nos convida a considerar “a mediagenia dos seus diferentes tratamentos midiáticos” (Marion, 1997, p. 87).

A escolha do meio dos quadrinhos, além de seu grau de convivência com a narração, também permite, de acordo com as qualidades que Benoît Collombat distingue por meio da empresa de *La Revue Dessinée*, fazer florescer uma forma de “jornalismo aumentado” e, de acordo com Inès Léraud – que, no entanto, é jor-

nalista de rádio –, distanciar-se da reportagem radiofônica para atingir um público diferente, mas também para se desvincular da “imagem de convivência com o poder” que frequentemente acompanha a figura do jornalista (Rocher, 2019). Com base em uma grande quantidade de testemunhos oculares e documentos científicos, jornalísticos e jurídicos, uma seleção dos quais pode ser encontrada no apêndice do livro, a pesquisa de Léraud, nesta versão revisada, confessa o uso da ironia “inerente ao gênero da caricatura como um instrumento de crítica social e política” (Léraud, Van Hove, 2019). Por meio de uma narrativa singular, o gênero inevitavelmente se reconecta com parte das origens dos quadrinhos e com a tradição de tratar de assuntos atuais em tiras. E, embora algumas das histórias pareçam ter uma forte inclinação autobiográfica, na maioria das vezes a autobiografia é a chave para seu atrativo universal.

Assim é demonstrado pelo enfoque de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier em *Le Photographe* (Dupuis, 2003-2006), e pelo enfoque semelhante adotado por Alain Keller, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier em *Les Nouvelles d’Alain* (XXI, 2009-2010). Em cada caso, os três artistas gráficos optam por uma «visão à altura humana», mas que permite nos deslizar imperceptivelmente do individual para o coletivo, para “epopeizar” o mundo em uma relação subjetiva com a veracidade (Guibert, 2003, p. 58-61). Em ambos os casos, o entrelaçamento do desenho e a fotografia, muitas vezes objeto de *regrafiação (regraphiation)* ou *remediação (remédiation)*, permite “uma homogeneização do rastro propício à narração midiática” (Marion, 2011, p. 299). Paradoxalmente, o próprio uso da fotografia, em vez de uma simples função indicial, participa da “memorização” da história individual e coletiva. Como Isabelle Delorme ressalta, “quando essa técnica é usada em um álbum, ela reforça a função memorial e fortalece a relação da história com o íntimo e o passado”. Dar ao leitor um vislumbre da “representação fotográfica” do autor equivale a “compartilhar com os outros a realidade dessa existência e aumentar sua superfície memorialística”:

Além disso, como essas histórias individuais contam parte de nossa história contemporânea, a inserção de instantâneos fotográficos que testemunham eventos relacionados ao século XX aumenta nossa capacidade de lembrá-los (Delorme, 2015).

Assim, o uso do desenho não oferece apenas uma alternativa à «saturação» do uso da fotografia na França dos anos 1940, observada por André Bazin como um processo que posteriormente ganhou escala global em um mundo cada vez mais saturado de imagens audiovisuais (Chute, 2016, p. 20). Um meio não substitui o outro, mas o desenho desloca sua recepção dentro de

trabalhos documentais nos quais a função dos diferentes regimes visuais (texto, desenho, fotografia) cumprem outras funções e atuam «em tensão», além de um simples desejo de autenticação das informações, ou de validação testemunhal, e em uma linguagem híbrida, onde os quadrinhos e o documentário se encontram em uma relação fundamentalmente intermediária

(Flinn, 2018, p. 140). Como resultado, o jornalismo adquire uma nova identidade por conta da subversão dos seus dispositivos midiáticos com base naqueles específicos dos quadrinhos.

BIBLIOGRAFIA SUGERIDA

- Baetens, J., 2009. « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, vol. 16 (*Images et récits*), <https://journals.openedition.org/narratologie/974>
- Baetens, J., 2001. « Un dessinateur qui pense. À propos de Martin Tom Dieck », *Image and narrative*, n° 3, <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/janbaetens3.htm>
- Berthou, B. éd., 2016. *Editer la bande dessinée*, Paris : Edition du Cercle de la librairie (Pratiques éditoriales »).
- Boilet, F., 2006. *L'apprenti japonais*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Boltanski, L., 1975, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, p. 37-59.
- Bourdieu, S., 2012. « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *Contextes*, vol. 11 (*Le littéraire en régime journalistique*) <https://journals.openedition.org/contextes/5362>
- Cabu, 2007. *Cabu reporter-dessinateur. Les années 70*, Issy-Les-Moulineaux, Vent d'Ouest.
- Chaney, M. A., 2011. *Graphic Subjects Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison : The University of Wisconsin Press.
- Chute, H., 2016. *Disaster Drawn : visual witness, comics, and documentary form*, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Coulangeon, Ph., 2011. *Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris : Grasset (« Mondes vécus »).
- Couser, T. G., 2012. *Memoir : An Introduction*, Oxford : Oxford University Press.
- Davies, D., 2020. « Introduction : Documenting Trauma in Comics », Davies, D. & Rifkin, C. (eds.), *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage*, Londres : Pallgrave MacMillan, p. 1-26.
- Delorme, I., 2015. « Pratiques et incursions de la photographie dans les récits mémoriels historiques en bande dessinée », *Lettre du séminaire Arts et Société*, Centre d'Histoire de Sciences Po, n° 70.
- Dubuisson E., Nahon V., 2015. « Quel est le secret du succès des mooks », *Daily Science*, <https://dailyscience.be/24/02/2015/quel-est-le-secret-du-succes-des-mooks/>
- El Refaie, E., 2012. *Autobiographical Comics : Life Writing in Pictures*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Espiña Barros, D., 2014. « Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco », *CuCo, Cuadernos de cómic*, n° 2, p. 92-108, <https://doi.org/10.37536/cuco.2014.2.1325>
- Flinn, M. C., 2018. « Photography as Narrative, Aesthetic, and Document in Documentary bande dessinée : Emmanuel and François Lepage's *La Lune est blanche* (2014) », *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 2, n° 2, p. 137-159, <https://doi.org/10.1353/ink.2018.0010>
- Guibert, E., 2003. « Entretien avec Emmanuel Guibert », *La Lunette*, n° 2, p. 58-63.
- Habrand T., 2010. « La récupération dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles*, vol. 36-37 (*La bande dessinée contemporaine*, B.-O. Dozo, F. Preyat éd.).
- Hatfield, C., 2005. *Alternative Comics : an emerging literature*, Jackson : The University Press of Mississippi.
- Lahire, B., 2006. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte.
- Levêque S., Ruellan, D. éd., 2010. *Journalistes engagés*, Rennes, PUR (« Res publica »).
- Lipovetsky, G., Serroy, J., 2013. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris : Gallimard.
- Maigret, E., 1994. « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, n° 67, p. 113-140.
- Marion, Ph., 1993. *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve : Academia.
- Marion, Ph., 1997. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, vol. 7 (*Le récit médiatique*, M. Lits éd.), n° 86, p. 61-87.
- Marion, Ph., 2011. « La guerre prise de vue. De *Shooting War* au *Photographe* », *Lignes de front*, M. Porret éd., Genève : Georg (« L'Équinoxe »), p. 287-312.
- Mauger, L., 2009. « Le journalisme est-il dans la bulle ? », <http://revue21.fr/le-journalisme-est-il-dans-la>.
- Menu, J.-Ch., 2005. *Plates-bandes*, Paris : L'Association (« L'Éprouvette »).
- Menu, J.-Ch., 2002. « L'Association et le reportage », *Neuvième Art*, <https://www.citebd.org/neuvieme-art/lassociation-et-le-reportage>
- Meuret I., 2013. « Petite histoire du format long », *La revue des médias*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/petite-histoire-du-format-long>
- Mickwitz, N., 2016. *Documentary Comics : Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, Londres : Pallgrave MacMillan.
- Pérez Pereiro, M., 2007. « El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística », *Jornadas Journalism e Democracia*, Universidad Santiago de Compostela, p. 20-29.
- Preyat, F., Tilleuil, J.-L. éd., 2024. *Bande dessinée et engagement*, Bruxelles, Peter Lang.
- Rocher, B., 2019. « Bulles d'info », *Grazia*, <https://www.grazia.fr/news-et-societe/societe/bulles-dinfo-117848.html#item=1>
- Romero-Jódar, A., 2017. *The Trauma Graphic Novel*, Londres : Routledge.
- Schmid, J., 2020. « Comics as Memoir and Documentary : a Case Study of Sarah Glidden », *Documenting Trauma in Comics Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage* (Davies, D., Rifkin, C. eds.), Londres : Pallgrave MacMillan, p. 317-333.
- Worden, D., 2015. « Introduction : Drawing Conflicts », *The Comics of Joe Sacco : Journalism in a Visual World*, Worden, D. (ed.), Jackson : The University Press of Mississippi, p. 3-18.

