



Sur le **journalisme**
About **journalism**
Sobre **jornalismo**

Vol 12, n°2 - 2023

BD-REPORTAGE
CÓMIC-REPORTAJE
REPORTAGEM
EM QUADRINHOS
GRAPHIC
JOURNALISM

<https://revue.surlejournalisme.com/>

EDITEURS / EDITORS / EDITORES

François Demers (Université Laval, Canada) • Florence Le Cam (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Sandrine Lévêque (Université de Lille, France) • Isabelle Meuret (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Fábio Henrique Pereira (Université Laval, Canada) • Laura Rosenberg (CONICET et Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina) • Denis Ruellan (Sorbonne-Université, France) • Florian Tixier (Université Bordeaux Montaigne, France)

CONSEILS SCIENTIFIQUES / SCIENTIFIC BOARD / CONSELHOS CIENTÍFICOS

Zélia Leal Adghirni (Universidade de Brasília, Brasil) • Henri Assogba (Université Laval, Canada) • João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal) • Jean Charron (Université Laval, Canada) • Rogério Christofolletti (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) • Béatrice Damian-Gaillard (Université de Rennes 1, France) • Salvador De León (Universidad Autónoma de Aguascalientes, Mexico) • Juliette De Maeyer (Université de Montréal, Canada) • Javier Diaz Noci (Universidad Pompeu Fabra, España) • David Domingo (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Chantal Francoeur (Université du Québec à Montréal, Canada) • Marie-Soleil Frère (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Mike Gasher (Concordia University, Canada) • Gilles Gauthier (Université Laval, Canada) • María Elena Hernández Ramirez (Universidad de Guadalajara, Mexico) • Thais de Mendonça Jorge (Universidade de Brasília, Brasil) • Eric Lagneau (LIER – EHESS, France) • Marie-Soleil Frère (Université libre de Bruxelles, Belgique) *In memoriam* • Mike Gasher (Concordia University, Canada) *In memoriam* • Kenia Beatriz Ferreira Maia (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil) • Pere Masip Masip (Universidad Ramon Llull, España) • Cláudia Mellado Ruiz (Universidad de Santiago, Chile) • Dione Oliveira Moura (Universidade de Brasília, Brasil) • Véronique Nguyen-Duy (Université Laval, Canada) • Greg Nielsen (Concordia University, Canada) • Raúl Hernando Osorio Vargas (Universidad de Antioquia, Colombia) • Sylvain Parasie (Université Paris-Est, France) • Laura Pardo (Universidad de Buenos Aires, Argentina) • Valérie Jeanne Perrier (Université Paris-Sorbonne, France) • Guillaume Pinson (Université Laval, Canada) • Mauro Pereira Porto (Tulane University, USA) • Franck Rebillard (Université Sorbonne nouvelle, France) • Viviane Resende (Universidade de Brasília, Brasil) • Rémy Rieffel (Université Panthéon-Assas, France) • Roselyne Ringoot (Université Grenoble Alpes, France) • Julien Rueff (Université Laval, Canada) • Eugénie Saitta (Université de Rennes 1, France) • Lia Seixas (Universidade Federal da Bahia, Brasil) • Nikos Smyrnaioi (Université Toulouse 3, France) • Jean-François Têtu (IEP de Lyon, France) • Marie-Eve Thérenty (Université Paul Valéry, France) • Annelise Touboul (Université de Lyon 2, France) • Adeline Wrona (Université Paris-Sorbonne, France)

EQUIPE ÉDITORIALE / EDITORIAL TEAM / EQUIPE EDITORIAL

Assistantes éditoriales : Mariana Ausani (responsable de la communication) • Gabrielle Ramain (gestion de la traduction) • Ana Gabriela Guerreiro (gestion de la traduction)
Traductions : Emilie Traub (anglais) • Laure Schalchli (portugais) • Jorge Ferreira (espagnol)
Graphisme : Yann Le Sager, Zen-at-work.com (conception graphique, mise en page)

La revue est présente en ligne (<https://revue.surlejournalisme.com/>). L'intégralité des articles est consultable. Vous pouvez vous inscrire pour connaître les appels à publication, les parutions de nouveaux numéros. Vous pouvez aussi déposer vos propositions d'article directement sur cet espace.

The Journal is online (<https://revue.surlejournalisme.com/>). Its articles are all available for consultation. You can subscribe to be informed of the calls for publication as well as the new publications. You may also upload your own proposals on the platform.

A revista está disponível online (<https://revue.surlejournalisme.com/>). A versão integral de todos os artigos pode ser consultada. Você pode se cadastrar para ser avisado sobre a abertura de uma chamada de trabalhos ou publicação de uma nova edição da revista. Neste espaço, você também pode submeter um artigo.

Numéros publiés - Published issues - Números publicados

2023

Vol. 12, n°1 (numéro double)

Journalistes et construction médiatique des problèmes publics
Journalists and media construction of public problems
Jornalistas e construção midiática dos problemas públicos
Periodistas y construcción mediática de los problemas públicos

International News Flows
Flux d'informations internationales
Flujos noticiosos internacionales
Fluxos de notícias internacionais

2022

Vol. 11, n°2

Journalistes et construction médiatique des problèmes publics
Journalists and media construction of public problems
Jornalistas e construção midiática dos problemas públicos
Periodistas y construcción mediática de los problemas públicos

Vol. 11, n°1

Reportages de guerre
Reportagens de guerra
War reporting

2021

Vol. 10, n°2

Les écritures du journalisme sportif
As escritas do jornalismo esportivo
The writing(s) of sports journalism

Vol. 10, n°1

Violences publiques
Public violence
Violências públicas

2020

Vol. 9, n°1

Sous l'emprise des plateformes
In the Grip of Platforms
Sob a tutela das plataformas

2019

Vol. 8, n°2

Stéréotypes dans l'exercice du journalisme
Stereotypes in Journalistic Practice
Estereótipos na prática jornalística

Vol. 8, n°1

The Journalism Worlds
Os mundos do jornalismo
Les mondes du journalisme

2018

Vol. 7, n°2

Local Journalism
Jornalismo local
Journalisme local
Periodismo local

Vol. 7, n°1

Journalisme et risques
Journalism and risks
Jornalismo e riscos

2017

Vol. 6, n°2

Comparaison en journalisme, médias et politique
Comparison in journalism, media and politics
Comparação em jornalismo, mídia e política

Vol. 6, n°1

Pobreza e jornalismo
Poverty and Journalism
Pauvreté et journalisme

2016

Vol. 5, n°2

Normes des chercheurs -&- Éditorial et débat public (numéro double)
Norms of researchers -&- Editorial and public debate (double issue)
Normas dos pesquisadores -&- Editorial e debate público (edição dupla)

Vol. 5, n°1

Correspondants à l'étranger
Foreign Correspondents
Correspondantes internacionais

2015

Vol. 4, n°2

Online Journalism and its Publics
Le journalisme en ligne et ses publics
O jornalismo online e seus públicos

Vol. 4, n°1

Journalisme et réseaux sociaux numériques
Journalism and Social Networking Sites
Jornalismo e redes sociodigitais

2014

Vol. 3, n°2

Journalisme et dispositifs mobiles
Journalism and Mobile Devices
Jornalismo e dispositivos móveis

Vol. 3, n°1

Les invisibles du journalisme -&- L'image d'actualité (numéro double)
Journalism's 'invisibles' -&- The news image (double issue)
Os invisíveis do jornalismo -&- A imagem noticiosa (edição dupla)

2013

Vol. 2, n°2

Le « Gouvernement » des journalistes
The "Government" of journalists
O "governo" dos jornalistas

Vol. 2, n°1

Sources et flux de nouvelles
Sources and flow of news
Fontes e fluxos de notícias

2012

Vol. 1, n°1

L'entretien de recherche avec des journalistes
Research interviews with journalists
A entrevista de pesquisa com jornalistas



Sumário Summary Sommaire

BD-reportage Cómic-reportaje Reportagem em quadrinhos Graphic Journalism

La vérité en cases	6
Le reportage graphique entre art et journalisme	
La verdad en viñetas	14
El periodismo gráfico, entre el arte y los medios masivos	
A verdade nos quadrinhos	22
A reportagem gráfica entre arte e jornalismo	
Strips of thruth	30
Graphic reportage, between art and journalism <i>Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes</i>	
Dibujar la realidad.....	38
El cómic como medio documental <i>Pablo Porto López</i>	
Jornalismo gráfico.....	56
Visualidade no jornalismo e o conceito de grafiação <i>Greice Schneider</i>	
Framing the embodied journalist.....	70
<i>Elizabeth Allyn Wook, Stuart Medley</i>	
Objetivo ou subjetivo?.....	88
O jornalismo de Joe Sacco em análise de duas reportagens <i>Maurício Xavier Silva, Ricardo Jorge de Lucena Lucas</i>	
A estrutura abertíssima às interpretações. Tutti Frutti de Marco Mendes.....	104
<i>Jakub Stanisław Jankowski</i>	
Traços de memórias da ditadura em quadrinhos.....	126
uma análise da reportagem ‘Notas de um tempo silenciado’ <i>Vinicius Pedreira Barbosa da Silva, Leylianne Alves Vieira</i>	

Entretien avec Sylvain Ricard	144
Cofondateur de La Revue dessinée et de Topo (France)	
<i>Olivier Koch</i>	
Entretien avec Christophe Dabitch	150
Scénariste de bande dessinée et journaliste	
<i>Olivier Koch, Nicolas Pélissier</i>	
Varias	
Contester l'hégémonie médiatique locale	156
Entre engagement journalistique et repolitisation des territoires	
<i>Vincent Bullich, Emmanuel Marty, Chloë Salles</i>	
Varias	
Repairing Deviant Journalistic Practice	174
The French Press and the Dupont de Lignonès Case	
<i>Pauline Renaud</i>	
Entrevista con María Elena Hernández Ramírez	188
"Todavía no están reconocidos los estudios sobre periodismo como un campo académico en México"	
<i>François Demers y Laura Rosenberg</i>	

Merci aux évaluateurs et évaluatrices des récents numéros de la revue
Agradecemos aos avaliadores das últimas edições da revista



La vérité en cases

Le reportage graphique entre art et journalisme

OLIVIER KOCH

Maître de conférences
SIC.Lab Méditerranée
Université Côte d'Azur, France
olivier.koch@univ-cotedazur.fr
<https://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
<https://orcid.org/0000-0002-8163-1992>



Depuis les années 2000, le journalisme dessiné connaît un succès éditorial international croissant grâce à des auteur.trices qui ont œuvré au renouvellement d'un type de récit graphique ancré dans le réel et offrant une alternative aux médias dominants. Le « genre » marque ainsi généralement sa prédilection pour les problématiques rencontrées par les acteur.rice.s dominé.e.s (migrant.e.s, communautés LGBTQ+, communautés paysannes dépossédées, etc.) et n'est pas sans lien avec des écritures-sœurs dans d'autres champs où prévalent l'enquête et le témoignage. Il propose ainsi, en bande dessinée, un pendant à ce que les récits historiques, en déplaçant le point de vue, ont nommé, par réaction, l'« histoire des vaincus ». Le reportage dessiné, capitalisant sur l'engagement du reporter (Lévêque, Ruellan, 2010 ; Preyat, Tilleuil, 2024), n'est pas sans liens avec la repolitisation contemporaine de la littérature et, à lire les préfaces de l'auteur italien Igort (*Les cahiers ukrainiens. Mémoires du temps de l'URSS*, 2010 ; *Les cahiers russes. La guerre oubliée du Caucase*, Futuropolis, 2012), l'on comprend clairement que le reportage en bande dessinée, pour avoir ses caractéristiques propres, se pense néanmoins en constante interaction avec des manifestations génériques proches et au cœur d'une polysémie qui renferme tout autant les acquis des sciences humaines. Fruit d'interviews, de rencontres, de voyages, les récits d'Igort empruntent au reportage, au journalisme littéraire et au documentaire, notamment sous les auspices de Truman Capote

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

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « La vérité en cases : Le reportage graphique entre art et journalisme », *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.n2.2023.582>



(*De sang froid*, 1966), de Pasolini (*L'odeur de l'Inde*, 1962) ou de Wim Wenders pour les « non fictionnels » *Tokyo-Ga* (1985) ou *Buena Vista Social Club* (1999). « Récits-témoignages », « comptes-rendus de voyages », « cahiers », « fictions documentaires », « histoires vraies », « vision documentaire », « documentaires dessinés », « chroniques », « récits historiques » sont autant de qualificatifs qui viennent marquer au coin de l'hybridité une écriture personnelle du reportage qui emprunte encore aux registres de l'*ironie*, de la *tragédie* et de la *comédie*¹. Ces inflexions génériques affectent plus généralement, peu ou prou, le genre dans sa globalité.

**UNE GÉNÉALOGIE CONTRASTÉE,
UNE DIFFUSION TRANSATIONALE
D'UN GENRE POLYMORPHE**

Outre-Atlantique, l'historiographie a coutume d'enregistrer la naissance du reportage graphique aux États-Unis, à partir du milieu des années 1950, mais salue surtout son efflorescence au cours des décennies 1960 et 1970, au confluent de récits alternatifs émergents, à la fois dans le secteur de la bande dessinée et dans celui du journalisme. Elle en rattache les balbutiements à quelques grands noms – Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb... –, quand la critique francophone épingle parallèlement le rôle de « reporter-dessinateur » d'un Cabu, notamment, pour ses travaux réalisés à l'aube des années 1970 (Cabu, 2007). Les œuvres apparues à San Francisco ou à New York partagent avec leurs homologues européennes d'être le fruit d'une contre-culture, alors que la bande dessinée commence à se déployer dans des univers *underground* de fictions destinées aux adultes (Hatfield, 2005 ; Chaney, 2011 ; El Refaie, 2012). Certes, le reportage graphique a quelques ancêtres notables, dès le XIX^e siècle où l'art du dessin sert une forme de documentation (reportage illustré, caricature, etc.) (Chute, 2016) –, mais il accompagne en réalité, précisément au tournant des années 1970, la légitimité sociale croissante des auteurs de bande dessinée. Il suit le renouveau générationnel et social qui s'accompagne de la mise en place d'institutions (instances de consécration, de reproduction, instances patrimoniales, ...) d'un champ qui gagne peu à peu en autonomie. Le « journalisme en cases » bénéficie ainsi des transformations de l'industrie éditoriale de la bande dessinée et de la consolidation de nouveaux lectorats, plus émancipés sur le plan culturel, qui gagnent en maturité aussi et en pouvoir économique (Boltanski, 1975 ; Maigret, 1994). Au cours de son histoire récente en France, il s'inscrit résolument dans la tendance affirmée d'une hausse constante de popularité de la bande dessinée caractérisée par l'acquisition d'une nouvelle légitimité cultu-

relle et le renouvellement du lectorat sur des niches éditoriales dites de « non-fiction » (Berthou, 2016).

S'il fallait distinguer ce que la bande dessinée *fait* au journalisme et ce que le journalisme *fait* à la bande dessinée, il conviendrait de reconnaître que le reportage graphique est d'abord le lieu d'un gain réciproque de capital symbolique. La reconnaissance et l'évolution des conditions d'exercice du métier de dessinateur ont ouvert à l'auteur de nouveaux espaces de recherche et de discours (Mauger, 2009). La bande dessinée offre au journalisme d'autres voies de figuration de l'information, correspondant aux attentes des publics. Elle met en place à travers une série de stratégies, mais aussi de spécificités propres au média et indissociables de la subjectivité de l'auteur et de sa matérialisation dans la trace – le dessin –, une autre voie d'accès à l'information et à la déconstruction continue du procès qui la constitue, là où, ailleurs, elle est effacée. En retour, l'*ethos* du reporter offre au dessinateur, à la dessinatrice, au, à la scénariste, à l'« auteur.trice complet.ète », de conquérir une légitimité plus importante, alimentant à son tour le travail de reconnaissance issu du repositionnement de la bande dessinée « dans le champ du factuel, du crédible et du vérifiable » (Bourdieu, 2012 : § 5).

La rue des rosiers de David B, le *Shenzhen* de Guy Delisle ou le *New York* de Jochen Gerner acquièrent la même valeur d'exotisme et la même proximité. [...] Peu à peu, c'est toute une Géographie, voire toute une Histoire, que ces bandes dessinées réinventent, en contrepoint à la surproduction des images médiatiques pseudo-objectives, y apportant souvent un sens critique et des qualités subjectives qui les placent en position de témoignage durable et crédible. (Menu, 2002)

En quelques années, le reportage graphique a donc connu une diffusion à la fois exponentielle, transnationale et transgenre, à l'image d'une bande dessinée, passée « de l'*underground* à partout », de la dépeinture des actions des superhéros à l'interrogation de phénomènes politiques, socio-culturels et naturels, allant de la description des désastres à l'analyse des crimes de masse, s'emparant des guerres comme du sujet des handicaps, analysant l'éclosion du punk, vulgarisant les *queer studies* ou interrogeant la crise des banlieues (Chute, 2016).

La situation du reportage graphique, à l'intersection du champ du journalisme et de celui de la bande dessinée, entretient, sur le plan des identités professionnelles, des sentiments d'appartenance pour le moins diffus, voire paradoxaux. Si Joe Sacco est diplômé en journalisme d'une université américaine et peut faire valoir sa carte de presse, d'autres, à l'instar

de Jean-Philippe Stassen, apparentent leur travail à celui du, de la journaliste, sans en rechercher toutefois la reconnaissance institutionnelle (Mauger, 2009), tandis que Frédéric Boilet bénéficie pour ses incursions au Japon d'une carte de presse octroyée par une administration française dans l'incapacité de reconnaître le statut d'un auteur de bande dessinée (Boilet, 2006 : 34). Dans *L'Émission dessinée*, Étienne Davodeau, auteur avec Benoît Collombat, du récit intitulé « Dans les eaux troubles de la V^e République. Mort d'un juge »², confie ne pas revendiquer de « démarche journalistique » mais reconnaît que ses récits sont « très documentés ». En revanche, son co-auteur doit confesser que le support « force » en quelque sorte le journaliste d'investigation à « adopter la posture du dessinateur de BD »...

Derrière la diversification des formats, depuis les supports de presse classiques jusqu'aux *mooks*, des albums aux romans graphiques, l'édition a aussi considérablement influé sur le rapport sensible, voire sensoriel, au reportage, cédant à la « tentation » du livre et à l'artialisation de l'information, symptôme d'une période que Gilles Lipovetsky a épinglée comme l'âge du « capitalisme artiste » (Lipovetsky, Serroy, 2013 ; Dubuisson, Nahon, 2015). Dans le contexte de fragilité économique que connaît la presse écrite, et au regard de la popularité grandissante de la bande dessinée, plusieurs médias ou organes de presse écrite (*Libération*, *Le Monde diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier international*,...) ont également, dans ce sens, utilisé le reportage graphique (et continuent d'y recourir) comme un moyen de valorisation éditoriale, un produit d'appel destiné à capter ces nouvelles catégories de lecteur.trice.s dont la consommation culturelle s'est diversifiée, au point de relativiser aujourd'hui l'économie de la distinction naguère codifiée par Luc Boltanski pour le champ de la bande dessinée, au premier numéro des *Actes de la recherche en sciences sociales* (1975), dans le sillage immédiat de Pierre Bourdieu (Coulangeon, 2011 ; Lahire, 2006). Enfin, le développement du BD-reportage est également le fruit de la convergence entre les stratégies industrielles des éditeur.trices et l'engagement d'auteur.trices à pratiquer le journalisme « autrement ».

Le reportage graphique puise certes dans le programme et les productions déjà anciennes du journalisme littéraire ou narratif (Meuret, 2013), mais il s'approprie surtout les motivations du *new journalism* (Worden, 2015) ou du journalisme *gonzo*, qui privilégient l'enquête en profondeur, l'immersion longue, le quotidien contre l'exceptionnel, l'ordinaire contre les élites, et les écritures littéraires à contre-courant de celles, façonnées par les injonctions professionnelles à l'« objectivité » et par le *churnalism* ou le *binge journalism*, ayant cours dans les rédactions. En proposant « des reportages à dévorer comme des romans », la

posture manifestaire de la revue *XXI*, adoptée dès 2013, s'est voulue à ce titre sans équivoque³. Elle fut affinée et menée à son paroxysme dans l'exploitation du média de la bande dessinée, dans l'espace francophone, par *La Revue dessinée* et, un temps, par les discours d'explicitation, nourris autour des numéros, par la chaîne web de *L'Émission dessinée* (2014).

Aussi la généalogie du reportage graphique convoque-t-elle familièrement des auteur.trice.s comme Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco et Sarah Glidden, parmi tant d'autres. Bien que Joe Sacco ait œuvré à sa diffusion à un niveau global, l'internationalisation du genre a inévitablement croisé les traditions de graphisme et d'édition nationales. En France, elle a notamment épousé les premiers développements de l'édition alternative et a suivi la vogue, à partir des années 1990, des récits autobiographiques et de leurs corollaires – l'exploration des territoires de l'intime, le témoignage, les récits de voyages, les reportages de proximité,... –, en accentuant la porosité des frontières génériques autour de laquelle L'Association⁴, par exemple, a structuré une part de son catalogue avant les contributions d'autres maisons : Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. Celles-ci précédèrent ou accompagnèrent les expérimentations numériques sur le web et ce que d'aucun.e.s ont vu comme une *récupération* par les éditeur.trice.s de bande dessinée *mainstream*, pris progressivement dans un phénomène de concentration éditoriale bien connu (Menu, 2005 ; Habrand, 2010).

Dans le cas de l'Amérique latine, le développement du journalisme graphique peut être compris de la même manière qu'en France ou aux États-Unis. Il s'agit d'une nouvelle « modalité expressive », stimulée par les velléités de diversifier la presse traditionnelle et par les nouvelles façons de pratiquer le métier (Pérez Pereiro 2007 : 22). Au début du XXI^e siècle, de nouvelles manières d'expérimenter la bande dessinée ont commencé à émerger, liées à l'utilisation des blogs et, plus tard, des réseaux sociaux. Des exemples comme la revue péruvienne *Carboncito* (2001-2017), éditée par les frères Amadeo et Renso Gonzáles, le blog *Historietas Reales* lancé en Argentine fin 2004, des festivals comme *Viñetas Sueltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolivie) ou *Entreviñetas* (Colombie) renforcent et construisent une communauté d'auteur.trices de bande dessinée et octroient au genre autobiographique et testimonial une place inédite dans l'histoire de la bande dessinée latino-américaine. Tant sur le plan créatif qu'académique, en Amérique latine, les modèles narratifs du Nord global ont une influence indéniable.

Le sens qu'il faut donner au « journalisme graphique » n'est cependant pas solidement et définiti-

vement fixé. Comme le montre la pratique d'Igort, la diversité des nomenclatures qui servent à désigner le reportage en bande dessinée, mais aussi les efforts de définition dans le domaine académique, sont signes à la fois de sa richesse autant que de son hybridité, le symptôme également d'un genre toujours en construction qui renvoie à des formes narratives et des pratiques d'enquête différentes.

Sous l'impulsion des travaux de Sacco, ce journalisme a souvent été décrit en référence aux œuvres de bande dessinée documentaire autobiographique. Dans celles-ci, les auteur.trice.s se représentent en interaction avec les protagonistes de l'histoire narrée, mettent en scène les aléas de la collecte de l'information. Ils et elles illustrent leurs doutes devant ce qui est affirmé par les protagonistes de l'histoire, marquent l'influence de leur présence sur ces témoignages et prises de parole et soulignent les possibilités de l'oubli ou autres biais de la mémoire. La technique de la bande dessinée documentaire, son recours à l'autobiographie, contribuent ainsi à la création de frontières fluides et fragiles entre les définitions, sans qu'il soit possible de distinguer exactement où commence un genre et où finit l'autre. Ainsi, Romero-Jódar inscrit dans le même *continuum* générique le « journalisme graphique », le « journalisme de bande dessinée », dont les définitions ont été proposées respectivement par Charles Hatfield, Ted Rall et Jeff Adams, auxquelles il ajoute le « roman graphique documentaire » (Romero-Jódar, 2017 : 71). Pour sa part, Johannes Schmid préfère parler de « bande dessinée documentaire » lorsqu'il s'agit, comme dans les œuvres de Sacco et de Glidden, de reportages conçus pour durer, édités en grand format, par opposition à un exercice journalistique strictement limité à l'« actualité chaude », spectaculaire ou institutionnelle (Schmid, 2020 : 318-319). Ce temps long du reportage est pensé en référence à un travail de mémoire orienté vers la révélation et la dicibilité du trauma : la « bande dessinée documentaire » aurait, en effet, le pouvoir de reconstruire et de décrire des événements traumatiques (Davies, 2020), au point d'être, *in fine*, instituée en « lieu de mémoire traumatique » (Romero-Jódar, 2017 : 82).

Le problème de ces définitions est qu'elles ne prennent pas suffisamment en compte une production très importante du journalisme graphique qui n'a pas recours à l'autobiographie. Contrairement à ce qu'affirme Espiña Barros (2014), si l'autoréférentialité est l'une des caractéristiques de ce qu'il qualifie de « nouveau journalisme », cette dimension n'est pas toujours présente dans les bandes dessinées dites « non fictionnelles », tant s'en faut. Et l'on peut légitimement douter que cette expérience à la première personne permette seule de distinguer la part du reportage graphique de celle des biographies ou des récits historiques qui s'élaboreraient sur la base de sources secon-

naires (Mickwitz, 2016 : 9). Il serait tout aussi légitime de s'interroger sur la portée du concept de *mémoire* graphique, avancé par Thomas Couser, lorsqu'il s'agit de définir tout récit basé sur des expériences réelles (Couser, 2012 : 16). Force est de reconnaître que ces définitions n'objectivent pas le travail classificatoire lui-même, le travail de distinction opéré par les auteur.trice.s vis-à-vis d'une production associée à une dégradation du métier de journaliste, à une information qui informe mal, ou n'informe plus. En ce sens, les termes de « journalisme », de « reportage » et d'« autobiographie » gagneraient assurément à être subsumés sous le concept de « non-fiction » (Mickwitz, 2016 : 2).

GRAPHIATION, MÉDIAGÉNIE, MÉDIACULTURE

Le pouvoir documentaire n'est certes pas exclusif à un média particulier, mais comme Mickwitz l'a suggéré, certains médias seraient malgré tout plus enclins au développement documentaire que d'autres dans la mesure où ils peuvent présenter un statut de « vérité » plus fort (2016 : 7). Dans le cas de la bande dessinée, l'on peut émettre l'idée selon laquelle la polyphonie qui permet aux lecteur.rice.s de déconstruire l'information qui leur est présentée s'avère consubstantielle du média lui-même. Comprendre le reportage graphique impliquerait ainsi de convoquer simultanément les concepts pensés à l'intersection de la médiatique narrative ou de la narratologie médiatique et de l'analyse des médias : *graphiation, médiagénie, médiaculture*.

Le premier terme, forgé par Philippe Marion, désigne le niveau de l'énonciation visuelle qui se surajoute à l'énonciation verbale dans la bande dessinée : « le lecteur-spectateur de BD est appelé », en effet, « à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur ; c'est en épousant l'empreinte graphique de celui-ci qu'il peut participer au message ». La graphiation est « automonstration, dans la trace, d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte » (Marion : 1993) ou, comme l'a reformulé Jan Baetens, elle correspond « au mode d'inscription physique de l'image ou du texte, qui révèle en même temps l'instance d'énonciation responsable de ce traçage » (Baetens, 2001). Cette « duplicité » entre narration et graphiation a permis à Romero-Jódar de démontrer l'avantage comparatif de la bande dessinée sur les autres médias lorsqu'il s'agit de documenter (Romero-Jódar, 2017 : 85). À cela s'ajoute le fait que, « contrairement à ce qui se passe pour les trois instances (auteur, narrateur, personnage) du pacte autobiographique, il n'est [...] pas possible de fixer en termes d'identité ou de non-identité les rapports entre narration et graphiation » (Baetens, 2009 : 19). Certes, « on peut toujours essayer de dessiner comme on écrit, ou penser qu'on le fait, mais au niveau de la

lecture, il existe souvent un sentiment de décalage qui n'a rien à voir avec des questions d'état civil : même dans le cas où celui qui dessine et celui qui écrit sont la même personne, en l'occurrence celle de l'auteur, il n'est pas sûr que le lecteur perçoive de la même façon les informations fournies par la narration et celles fournies par la graphiature, si bien que l'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus 'polyphonique' que l'instance narrative d'un texte littéraire non visuel » (Baetens, 2009 : 19). La thèse de Hillary Chute défend un positionnement semblable à celui de Romero-Jódar et qui rappelle ces notions, en démontrant que la bande dessinée, dans sa grammaire et son développement historique, était naturellement prédisposée à devenir un média documentaire et en insistant sur le fait que c'est dans le documentaire que la bande dessinée peut déployer toute la puissance de son récit graphique (Chute, 2016 : 16). Entre les récits de reportage et la bande dessinée se mettent ainsi en place les conditions d'une rencontre privilégiée et d'une « interfécondation », soit, selon le néologisme de *médiagénie*, calqué par Marion sur les termes de *photogénie* et de *télégénie*, l'évaluation d'une « amplitude » : celle de la réaction manifestant la « fusion plus ou moins réussie de narration[s] avec [leurs] médiatisation[s], et ce dans le contexte – interagissant lui aussi – des horizons d'attente d'un genre donné » (Marion, 1997 : 86). Toute forme de représentation implique en effet « une négociation avec la force d'inertie propre au système d'expression choisi » et « l'opacité du matériau expressif constitue une contrainte pour que s'épanouisse la transparence relative de la représentation ». Il en va de même pour les narrations médiatiques : « le récit s'épanouit au diapason de l'interaction de la médiativité et de la narrativité ». Mais, il est des rencontres plus intenses que d'autres :

Chaque projet narratif peut donc être considéré dans sa *médiagénie*. Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur 'mise en intrigue' avec tous les dispositifs internes à ce média. (Marion, 1997 : 86)

Si un genre, comme le reportage, tend, en vertu de sa généralité, à s'étendre dans plusieurs médias, la médiagénie constitue « un principe d'évaluation globale » qui peut s'appliquer aux « différents récits médiatiques singuliers ». Selon l'intensité de l'interaction d'un média et d'un récit, la médiagénie peut varier entre amplitudes extrêmes – être forte ou faible – : « une médiagénie forte repose sur une sorte de coup de foudre entre un récit et son média » (Marion, 1997 : 87). Récits de reportage et bande dessinée trouvent ainsi régulièrement à établir une relation de connivence forte et, pour certains récits qui se déclinent sous

différents régimes médiatiques – à l'instar des *Algues vertes*. *L'histoire interdite*, dont la synthèse de l'enquête de terrain, échelonnée sur plusieurs années, a d'abord été publiée par Inès Léraud et Pierre Van Hove dans la *Revue dessinée* (2017), puis sous forme de roman graphique (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) avant d'être portée au cinéma par Pierre Jolivet (2023) sous le titre *Algues vertes. L'enquête interdite* –, l'on peut, pour qualifier leur « étoilement plurimédiatique », parler d'une *transmédiagénie*, particulièrement répandue parmi les récits médiatiques contemporains et les grands récits de presse. Elle invite à prendre en considération « les médiagénies de leurs différents traitements médiatiques » (Marion, 1997 : 87). Le choix du média bande dessinée, outre son degré de connivence avec le récit, permet en sus, selon les qualités que Benoît Collombat distingue à travers l'entreprise de la *Revue dessinée*, de laisser s'épanouir une forme de « journalisme augmenté » et, selon Inès Léraud, pourtant journaliste radiophonique, de se distancer du reportage en radio afin de toucher un autre public mais aussi de se départir d'une « image de connivence avec le pouvoir » qui accompagne fréquemment la figure du journaliste (Rocher, 2019). Composée à partir de multiples témoignages et de documents scientifiques, journalistiques ou judiciaires, dont une sélection est présente en annexe du livre, l'enquête de Léraud, dans cette version remaniée, confesse enfin le recours à l'ironie « inhérente au genre de la caricature comme instrument de critique sociale et politique » (Léraud, Van Hove, 2019). À travers un récit singulier, le genre renoue ainsi inmanquablement avec une part des origines de la bande dessinée et de la tradition du traitement de l'actualité dans les bandes. Aussi, alors même que, dans certains récits, le prisme autobiographique paraît privilégié, celui-ci permet-il le plus souvent de tendre vers l'universel. C'est ce que prouvent la démarche de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemerrier à l'œuvre dans *Le Photographe* (Dupuis, 2003-2006), puis celle apparentée, privilégiée par Alain Keller, Emmanuel Guibert et Frédéric Lemerrier, dans *Les Nouvelles d'Alain (XXI, 2009-2010)*. Les trois graphiateurs y optent chaque fois pour une « vision à hauteur d'homme » mais qui permet de glisser insensiblement de l'individuel au collectif pour « épouser » le monde, selon un rapport subjectif à la vérité (Guibert, 2003 : 58-61). Dans les deux cas, le tressage du dessin et de la photographie, souvent elle-même objet de *regraphiature* ou de *remédiation*, permet « une homogénéisation de la trace propice à la narration médiagénique » (Marion, 2011 : 299). Paradoxalement, l'usage même de la photographie, et à rebours d'une simple fonction indiciaire, prend part à la « mémoration » de l'histoire individuelle, mais aussi collective. Comme le pointe Isabelle Delorme, « lorsque cette technique est employée dans un album, elle participe au renforcement de la fonction mémorielle et augmente le rapport à l'intime et au passé

du récit ». Donner à voir au lecteur la « représentation photographique » de l'auteur revient « à partager avec autrui la réalité de cette existence et augmenter sa surface mémorielle » :

Par ailleurs, comme ces histoires individuelles racontent une part de notre histoire contemporaine, l'insertion de clichés photographiques témoignant de faits en rapport avec les événements du XX^e siècle augmente notre capacité à les mémorer. (Delorme, 2015)

L'usage du dessin ne propose donc pas seulement une alternative à la « saturation » de l'usage de la photographie dans la France des années 1940, épinglée par André Bazin comme un procédé qui s'est ensuite progressivement déployé à l'échelle mondiale dans un monde de plus en plus saturé d'images audiovisuelles (Chute, 2016 : 20). Un média ne remplace pas l'autre mais le dessin en déplace la réception au sein d'œuvres documentaires où la fonction des différents régimes visuels (texte, dessin, photographie) remplissent d'autres fonctions et œuvrent « en tension », au-delà

d'une simple volonté d'authentification de l'information, ou de validation testimoniale, et dans un langage hybride, où la bande dessinée et le documentaire se rencontrent dans une relation foncièrement *intermédiaire* (Flinn, 2018 : 140). Le reportage se trouve dès lors nanti d'une identité nouvelle par le bouleversement de ses dispositifs médiatiques à partir de ceux propres à la bande dessinée.

NOTES

¹. <http://backstage.futuropolis.fr/debat/blog/a-propos-des-chaiers-ukrainiens-quelques-mots-d-igort>. On lira une appréciation similaire dans le compte rendu que le site ActuaBD a fait de l'ouvrage, le désignant comme un « *fac-simile* de carnet », saluant « la foule de témoignages » ramenés par l'auteur, la cohabitation de « bandes dessinées », de « dessins libres » et de « longs récitatifs » qui « retranscrivent fidèlement » conversations et rencontres et qui placent l'auteur au plus « proche du réel » (<http://www.actuabd.com/Les-Cahiers-ukrainiens-Par-Igort>).

². L'Émission dessinée (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), l'enquête a été republiée sous forme d'album : *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République* (Paris, Futuropolis, 2015).

³. https://www.revue21.fr/wpcontent/uploads/2014/07/XXI21_Manifeste.pdf

⁴. Maison d'édition française, officiellement créée en 1990, dont les prémices (fanzinat) remontent aux années 1982-1984, au nom calqué sur la loi du 1^{er} juillet 1901 et la liberté d'association. Sur l'historique et la ligne du catalogue éditorial, voir <https://www.lassociation.fr/infos/L'Émission> dessinée (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), l'enquête a été republiée sous forme d'album : *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République* (Paris, Futuropolis, 2015).

ÉLÉMENTS INDICATIFS DE BIBLIOGRAPHIE :

- 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.
- Coulangéon, 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.



La verdad en viñetas

El periodismo gráfico, entre el arte y los medios masivos

OLIVIER KOCH

Profesor Titular
SIC.Lab Méditerranée
Université Côte d'Azur, Francia
olivier.koch@univ-cotedazur.fr
<https://orcid.org/0000-0003-1947-9763>

FABRICE PREYAT

Profesor
Investigador Cualificado Honorario del FNRS
ACME – A Comics Research Group
Centre de recherche Philixte – Études philologiques,
littéraires et textuelles
Université libre de Bruxelles, Bélgica
fabrice.preyat@ulb.be

PABLO TURNES

Doctor en Ciencias Sociales – Profesor
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Gerda Henkel Stiftung-Freie
Universität Berlin, Alemania
pturnes@sociales.uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-8163-1992>



partir de la década de 2000, el periodismo gráfico goza de un creciente éxito editorial internacional gracias a autorxs que han trabajado para renovar un tipo de narrativa gráfica con base en la realidad y que ofrece una alternativa a los medios dominantes. El «género» muestra generalmente una predilección por los problemas a los que se enfrentan los dominados (migrantes, comunidades LGBTQ+, comunidades agrícolas desposeídas, etc.), y no carece de vínculos con textos afines a otros campos donde prevalecen la investigación y el testimonio. En forma de cómic, ofrece un contrapunto a lo que los relatos históricos han denominado, desplazando el punto de vista, la «*historia de los vencidos*». El reportaje dibujado, capitalizando el compromiso de lxs periodistxs (Lévêque, Ruellan, 2010; Preyat, Tilleuil, 2024), no está exento de vínculos con la repolitización contemporánea de la literatura. Al leer el prefacio del autor italiano Igort (Cuadernos Ucranianos y Rusos. Vida y Muerte bajo el régimen Soviético, Salamandra Graphic, 2020;), queda claro que, si bien tiene sus propias características específicas, el reportaje gráfico se considera, no obstante, en constante interacción con formas genéricas afines, y en el centro de una polisemia que también abarca los logros de las ciencias humanas. Fruto de entrevistas, encuentros y viajes, los relatos de Igort toman prestado del reportaje, el periodismo literario y el documental, en particular bajo los auspicios de Truman Capote (A Sangre Fría, 1966), Pasolini (El

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

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « La verdad en viñetas. El periodismo gráfico, entre el arte y los medios masivos », *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.n2.2023.585>



Olor de la India, 1962); o Wim Wenders para los no ficcionales (Tokio-Ga, 1985; o Buena Vista Social Club, 1999). «Narrativas testimoniales», «reportajes de viaje», «cuadernos de notas», «ficciones documentales», «historias reales», «visión documental», «documentales dibujados», «crónicas» y «relatos históricos» son sólo algunos de los términos utilizados para describir la hibridez de un estilo personal de reportaje que sigue tomando prestados los registros de la ironía, la tragedia y la comedia¹. Estas inflexiones genéricas afectan más o menos al género en su conjunto.

UNA GENEALOGÍA CONTRASTADA, LA DIFUSIÓN TRANSNACIONAL DE UN GÉNERO POLIMORFO

Al otro lado del Atlántico, la historiografía suele registrar el nacimiento del reportaje gráfico en Estados Unidos a partir de mediados de la década de 1950, pero sobre todo señala su florecimiento en los años sesenta y setenta, en la confluencia de las narrativas alternativas emergentes tanto en el sector del cómic como en el del periodismo. Sus inicios se remontan a algunos grandes nombres -Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb, etc.-, mientras que la crítica francófona también ha destacado el papel de Cabu como «reportero-dibujante», sobre todo por su trabajo en los albores de la década de 1970 (Cabu, 2007). Las obras aparecidas en San Francisco y Nueva York compartían con sus homólogas europeas el hecho de ser fruto de una contracultura, en un momento en que el cómic comenzaba a desarrollarse en el mundo underground como ficción para adultxs (Hatfield, 2005 ; Chaney, 2011 ; El Refaie, 2012).

Es cierto que el reportaje gráfico tiene algunos antepasados notables, que se remontan al siglo XIX, cuando el arte del dibujo servía a una forma de documentación (periodismo ilustrado, caricatura, etc.) (Chute, 2016), pero en realidad acompañó, precisamente a finales de los años setenta, la creciente legitimidad social de lxs autorxs de cómics. Siguió la renovación generacional y social que iba de la mano de la creación de instituciones (organismos de consagración, reproducción, patrimonio, etc.) para un campo que poco a poco iba ganando autonomía. El «periodismo en viñetas» se benefició así de los cambios en la industria editorial del cómic y de la consolidación de nuevos públicos lectores, culturalmente más emancipados, que también ganaban en madurez y poder económico (Boltanski, 1975; Maigret, 1994). A lo largo de su historia reciente en Francia, ha seguido resueltamente la tendencia de un aumento constante de la popularidad del cómic, caracterizado por la adquisición de una nueva legitimidad cultural y la renovación del público lector en los nichos editoriales denominados de «no ficción» (Berthou, 2016).

Si tuviéramos que distinguir entre lo que el cómic hace por el periodismo y lo que el periodismo hace por el cómic, tendríamos que reconocer que el periodismo gráfico es ante todo un lugar donde se gana recíprocamente capital simbólico. El reconocimiento y los cambios en las condiciones en las que trabajan los historietistas han abierto nuevos campos para la investigación y el discurso (Mauger, 2009). El cómic ofrece al periodismo otras formas de representar la información, de acuerdo con las expectativas de la audiencia. A través de una serie de estrategias, pero también de características específicas propias del medio e inseparables de la subjetividad de lxs autorxs y de su materialización en el trazo -el dibujo-, proporciona otra forma de acceder a la información y de deconstruir continuamente el proceso que la constituye, cuando en otros lugares se borra. A cambio, el ethos de lxs periodistxs ofrece a lxs dibujantxs, a lxs guionistxs, a lxs «autorxs completxs», la posibilidad de adquirir una mayor legitimidad, alimentando a su vez el trabajo de reconocimiento que supone reposicionar al cómic «en el terreno de lo factual, lo creíble y lo verificable» (Bourdieu, 2012: § 5).

La *Rue des rosiers* de David B, *Shenzhen* de Guy Delisle y *Nueva York* de Jochen Gerner adquieren el mismo exotismo y proximidad. [...] Poco a poco, estos cómics reinventan toda una Geografía, incluso toda una Historia, como contrapunto a la superproducción de imágenes mediáticas pseudoobjetivas, añadiéndoles a menudo un sentido crítico y cualidades subjetivas que los sitúan en una posición de testimonio duradero y creíble. (Menu, 2002)

En pocos años, el periodismo gráfico se ha extendido de forma exponencial, transnacional y transgénero, como los cómics que han pasado «del underground a todas partes», de describir las acciones de los superhéroes a examinar los fenómenos políticos y naturales, de describir catástrofes a analizar crímenes masivos, de las guerras a la discapacidad, de analizar el surgimiento del punk a popularizar los estudios *queer* y cuestionar la crisis de los suburbios. (Chute, 2016).

La situación del periodismo gráfico, en la intersección entre los campos del periodismo y el cómic, sustenta, en términos de identidades profesionales, sentimientos de pertenencia que son, cuando menos, difusos, incluso paradójicos. Mientras que Joe Sacco es licenciado en periodismo por una universidad estadounidense y puede reclamar su carné de prensa, otros, como Jean-Philippe Stassen, consideran su trabajo como el de un periodista, sin buscar el reconocimiento institucional (Mauger, 2009); en tanto que las incursiones de Frédéric Boilet en Japón se benefician de un carné de prensa concedido por una administración francesa incapaz de reconocer la condición de dibujante de cómics (Boilet, 2006: 34). En *L'Émission*

dibujada, Étienne Davodeau, co-autor con Benoît Collombat de la historia titulada «En las aguas turbias de la Quinta República: muerte de un juez» («Dans les eaux troubles de la Ve République. Mort d'un juge»)², confiesa que no pretende tener un «enfoque periodístico», pero reconoce que sus historias están «muy bien documentadas». En cambio, su coautor tiene que confesar que el medio «obliga» en cierto modo a lxs periodistxs de investigación a «adoptar la postura de un dibujante de cómics»...

Detrás de la diversificación de los formatos, de los materiales de prensa tradicionales a los *mooks*, de los álbumes a las novelas gráficas, la edición también ha influido considerablemente en la relación sensible, incluso sensorial, con la información, cediendo a la «tentación» del libro y a la artificialización de la información, sintomática de un periodo que Gilles Lipovetsky ha descrito como la era del «capitalismo de artista» (Lipovetsky, Serroy, 2013 ; Dubuisson, Nahon, 2015). En un contexto de fragilidad económica de la prensa escrita, y ante la creciente popularidad del cómic, varios medios de comunicación y organizaciones de la prensa escrita (*Libération*, *Le Monde Diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier International*, etc.) también han tomado medidas. En este sentido, el periodismo gráfico se ha utilizado (y se sigue utilizando) como un medio de promoción editorial, un reclamo destinado a captar esas nuevas categorías de lectorxs cuyo consumo cultural se ha diversificado, hasta el punto de relativizar la *economía de la distinción* que en su día codificó Luc Boltanski para el campo del cómic, en el primer número de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (1975), en la línea de Pierre Bourdieu (Coulangeon, 2011 ; Lahire, 2006). Por último, el desarrollo del periodismo gráfico es también el resultado de la convergencia entre las estrategias industriales de lxs editorxs y el compromiso de lxs autorxs de practicar el periodismo «de otra manera».

El periodismo gráfico se inspira por cierto en el programa y las producciones del periodismo literario o narrativo (Meuret, 2013), pero sobre todo se apropia de las motivaciones del *new journalism* (Worden, 2015) o del periodismo *gonzo*, que favorecen la investigación en profundidad, la inmersión prolongada, lo cotidiano frente a lo excepcional, lo ordinario frente a lo elitista, y la escritura literaria que se opone a los mandatos profesionales de «objetividad» y al *churnalismo* o *binge journalism*. Al ofrecer «reportajes para ser devorados como novelas», la postura del manifiesto de la revista *XXI*, adoptada en 2013, pretendía ser inequívoca³. Se perfeccionó y culminó con la explotación del medio del cómic, en el mundo francófono, por *La Revue Dessinée* y, durante un tiempo, por los discursos explicativos alimentados en torno a los números por el canal web *L'Émission dessinée* (2014).

Por ello, la genealogía del periodismo gráfico remite a autores como Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco y Sarah Glidden, entre muchos otros. Aunque Joe Sacco trabajó para difundir el género a escala mundial, su internacionalización se cruzó inevitablemente con las tradiciones nacionales de diseño gráfico y edición. En Francia, por ejemplo, ha acogido los primeros desarrollos de la edición alternativa y ha seguido la moda, a partir de los años noventa, de los relatos autobiográficos y sus corolarios -exploración de territorios íntimos, relatos personales, diarios de viaje, reportajes locales, etc.-, acentuando el carácter poroso del género. -L'Association⁴, por ejemplo, estructuró parte de su catálogo en torno a esta lábil frontera genérica antes de los aportes de otras editoriales: Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. Estos aportes precedieron o acompañaron a la experimentación digital en la red y a lo que algunos han considerado como el relevo de los editores de cómics mainstream, atrapados en un conocido fenómeno de concentración editorial. (Menu, 2005; Habrand, 2010).

En el caso de América Latina, el desarrollo del periodismo gráfico puede entenderse del mismo modo que en Francia o Estados Unidos. Se trata de una nueva «modalidad expresiva», estimulada por el deseo de diversificar la prensa tradicional y por nuevas formas de ejercer la profesión (Pérez Pereiro 2007: 22). A principios del siglo XXI comenzaron a surgir nuevas formas de experimentar con el cómic, vinculadas al uso de blogs y, más tarde, a las redes sociales. Ejemplos como la revista peruana *Carboncito* (2001-2017), editada por los hermanos Amadeo y Renso Gonzáles, el blog *Historietas Reales* lanzado en Argentina a fines de 2004, y festivales como *Viñetas Sueltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolivia) y *Entreviñetas* (Colombia) han fortalecido y construido una comunidad de autorxs. También han dado al género autobiográfico y testimonial un lugar sin precedentes en la historia del cómic latinoamericano. Tanto creativa como académicamente, los modelos narrativos del Norte global han tenido una influencia innegable en América Latina.

Sin embargo, el significado de «periodismo gráfico» aún no se ha establecido de forma firme y definitiva. Como muestra el trabajo de Igort, la diversidad de nomenclaturas utilizadas para designar el reportaje en cómic, así como los esfuerzos por definirlo en el ámbito académico, son signos tanto de su riqueza como de su hibridez, así como el síntoma de un género aún en construcción, que remite a diferentes formas narrativas y prácticas de investigación. Impulsado por la obra de Sacco, este periodismo ha sido descrito a menudo en referencia a los cómics documentales autobiográficos. En ellos, lxs autorxs se retratan a sí mismxs interactuando con los protagonistas de la historia que se cuenta, dramatizando los avatares de la recopilación de información. Ilustran sus dudas sobre lo que dicen

lxs protagonistas de la historia, marcan la influencia de su presencia en esos testimonios y declaraciones, y ponen de relieve las posibilidades de olvido u otros sesgos de la memoria.

De este modo, la técnica del cómic documental y su uso de la autobiografía contribuyen a crear fronteras fluidas y frágiles entre las definiciones, sin que sea posible distinguir exactamente dónde empieza un género y acaba el otro. Por ejemplo, Romero-Jódar incluye el «periodismo gráfico» y el «periodismo de cómic», cuyas definiciones fueron propuestas por Charles Hatfield, Ted Rall y Jeff Adams respectivamente, en un mismo continuo genérico, al que añade la «novela gráfica documental» (Romero-Jódar, 2017:71). Johannes Schmid, por su parte, prefiere hablar de «cómic documental» cuando, como en las obras de Sacco y Glidden, se trata de reportajes pensados para durar, publicados en gran formato, frente a un ejercicio periodístico estrictamente limitado a la «actualidad candente», espectaculares o institucionales (Schmid, 2020: 318-319). Este tipo de periodismo con un desarrollo extenso se concibe en referencia a un trabajo de memoria orientado a la revelación y explicación del trauma: el «cómic documental» tendría, de hecho, el poder de reconstruir y describir acontecimientos traumáticos (Davies, 2020), hasta el punto de ser, *in fine*, instituido como «lugar de memoria traumática» (*lieu de mémoire traumatique*) (Romero-Jódar, 2017: 82).

El problema de estas definiciones es que no tienen suficientemente en cuenta una producción muy importante del periodismo gráfico que no recurre a la autobiografía. Al contrario de lo que afirma Espiña Barros (2014), si bien la autorreferencialidad es una de las características de lo que califica como «nuevo periodismo», esta dimensión no siempre está presente en los cómics llamados de «no ficción», ni mucho menos. Y existen dudas legítimas sobre si esta experiencia en primera persona permite por sí sola distinguir entre el periodismo gráfico y las biografías o relatos históricos basados en fuentes secundarias (Mickwitz, 2016: 9). Igual de legítimo sería cuestionar el alcance del concepto de *mémoire* gráfica, planteado por Thomas Couser, a la hora de definir cualquier narración basada en experiencias reales (Couser, 2012: 16). Hay que reconocer que estas definiciones no objetivan el propio trabajo de clasificación, el trabajo de distinción que realizan lxs autorxs en relación a una producción asociada a la degradación de la profesión periodística, con informaciones que informan mal, o que ya no informan. En este sentido, los términos «periodismo», «reportaje» y «autobiografía» se beneficiarían ciertamente de ser subsumidos en el concepto de «no ficción». (Mickwitz, 2016: 2).

La potencia documental no es ciertamente exclusiva de un medio en particular, pero como ha sugerido

Mickwitz, algunos medios son sin embargo más propensos al desarrollo documental que otros en la medida en que pueden presentar un estatus de «verdad» más fuerte (2016: 7). En el caso del cómic, podemos plantear la idea de que la polifonía que permite al lxs lectorxs deconstruir la información que se le presenta, es constitutivo del propio medio. Entender el periodismo gráfico implica, por tanto, convocar simultáneamente conceptos pensados en la intersección de la narrativa mediática o narratología de los medios y el análisis de los medios: *grafiación, mediagenia, cultura de medios*.

El primer término (*graphiation*), acuñado por Philippe Marion, se refiere al nivel de enunciación visual que se añade a la enunciación verbal en el cómic: «el lector-espectador de cómics está llamado», en efecto, «a hacer coincidir su mirada con el gesto del grafiador (*graphiateur*); es abrazando la huella gráfica de este último como puede participar en el mensaje». La grafía es «la autodemostación, en el trazo, de una identidad gráfica perceptible en la especificidad subjetiva de una huella» (Marion, 1993) o, como lo ha reformulado Jan Baetens, corresponde «al modo de inscripción física de la imagen o del texto, que revela al mismo tiempo la instancia de enunciación responsable de este trazado» (Baetens, 2001). Esta «duplicidad» entre narración y graficación ha permitido a Romero-Jódar demostrar la ventaja comparativa del cómic frente a otros medios a la hora de documentar (Romero-Jódar, 2017: 85). A ello se añade el hecho de que, «a diferencia de las tres instancias (autor, narrador, personaje) del pacto autobiográfico, no es [...] posible fijar la relación entre narración y grafía en términos de identidad o no identidad» (Baetens, 2009: 19). Por supuesto, «siempre podemos intentar dibujar como escribimos, o pensar que lo hacemos, pero en el nivel de la lectura, a menudo hay un sentimiento de discrepancia que no tiene nada que ver con cuestiones de estado civil [...]: aunque la persona que dibuja y la que escribe sean la misma persona, en este caso el autor, no es seguro que el lector perciba de la misma manera la información proporcionada por la narración y la proporcionada por la grafía, de modo que la instancia narrativa de una novela gráfica se leerá (casi) siempre de manera más ‘polifónica’ que la instancia narrativa de un texto literario no visual». (Baetens, 2009 : 19).

La tesis de Hillary Chute defiende una posición similar a la de Romero-Jódar y recuerda estas nociones, demostrando que el cómic, en su gramática y desarrollo histórico, estaba naturalmente predispuesto a convertirse en un medio documental e insistiendo en el hecho de que es en el documental donde el cómic puede desplegar toda la potencia de su narrativa gráfica (Chute, 2016: 16). Se establecen así las condiciones de un encuentro privilegiado y de una «fertilización cruzada» entre el periodismo y el cómic o, para uti-

lizar el neologismo *médiagénie*, modelado por Marion a partir de los términos *photogénie* y *télégénie*, la evaluación de una «amplitud»: la de la reacción que manifiesta la «fusión más o menos lograda de la[s] narración[es] con [su[s] mediatización[es], y ello en el contexto -también interactivo- de los horizontes de expectativa de un género dado» (Marion, 1997: 86). Cualquier forma de representación implica «negociar con la fuerza de inercia específica del sistema de expresión elegido» y «la opacidad del material expresivo constituye una limitación a la transparencia relativa de la representación». Lo mismo ocurre con las narrativas mediáticas: «la narrativa florece en sintonía con la interacción de la mediatividad y la narratividad». Pero algunos encuentros son más intensos que otros:

Así pues, cada proyecto narrativo puede considerarse en función de su *mediagenicidad*. Las narraciones más mediagénicas parecen capaces de llegar a buen puerto de la mejor manera posible eligiendo al socio mediático que más les conviene y negociando intensamente su «mise en intrigue» con todos los dispositivos internos de los medios. (Marion, 1997: 86)

Si un género como la información periodística tiende, en virtud de su generalidad, a extenderse por varios medios, la mediagenia constituye «un principio de evaluación global» que puede aplicarse a «diferentes narrativas mediáticas singulares». Dependiendo de la intensidad de la interacción entre un medio y una historia, la mediagenia puede variar entre los extremos, siendo fuerte o débil: «la mediagenia fuerte se basa en una especie de amor a primera vista entre una historia y su medio» (Marion, 1997: 87). El periodismo y los cómics establecen regularmente una relación de fuerte connivencia y, para ciertas historias que están disponibles bajo diferentes regímenes mediáticos -siguiendo el ejemplo de *Algas Verdes. La historia prohibida* (*Algues vertes. L'histoire interdite*), resumen de un trabajo de campo realizado durante varios años, fue publicado por primera vez por Inès Léraud y Pierre Van Hove en la *Revue Dessinée* (2017), luego como novela gráfica (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) antes de ser llevada al cine por Pierre Jolivet (2023) bajo el título *Algas verdes: la investigación prohibida* (*Algues vertes. L'enquête interdite*), su «protagonismo multimedia» puede describirse como *transmediagenia*, especialmente extendida en los medios de comunicación contemporáneos y en los grandes reportajes de prensa. Nos invita a considerar «la mediagenia de sus diferentes tratamientos mediáticos» (Marion, 1997: 87).

La elección del medio del cómic, además de su grado de connivencia con la narración, permite también, según las cualidades que Benoît Collombat distingue a través de la empresa de la *Revue Dessinée*, hacer florecer una forma de «periodismo aumentado» y, según

Inès Léraud, que es sin embargo periodista radiofónica, distanciarse del reportaje radiofónico para llegar a un público diferente, pero también para desprenderse de la «imagen de connivencia con el poder» que acompaña frecuentemente a la figura del periodista (Rocher, 2019). Basada en una gran cantidad de testimonios presenciales y documentos científicos, periodísticos y jurídicos, una selección de los cuales se puede encontrar en el apéndice del libro, la investigación de Léraud, en esta versión revisada, confiesa el uso de la ironía «inherente al género de la caricatura como instrumento de crítica social y política» (Léraud, Van Hove, 2019). A través de una narrativa singular, el género reconecta inevitablemente con parte de los orígenes del cómic y la tradición de tratar la actualidad en tiras. Y aunque algunas de las historias parecen tener un fuerte sesgo autobiográfico, la mayoría de las veces la autobiografía es la clave de su atractivo universal.

Así lo demuestra el enfoque de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemerrier en *Le Photographe* (Dupuis, 2003-2006), y el enfoque similar adoptado por Alain Keller, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemerrier en *Les Nouvelles d'Alain* (XXI, 2009-2010). En cada caso, los tres artistas gráficos optan por una «visión a nivel humano», pero que nos permite deslizarnos imperceptiblemente de lo individual a lo colectivo, para «epopeyizar» el mundo en una relación subjetiva con la veracidad (GUIBERT, 2003: 58-61). En ambos casos, la imbricación del dibujo y la fotografía, a menudo objeto ella misma de *regrafiación* (*regraphiation*) o *remediación* (*remédiation*), permite «una homogeneización de la huella propicia a la narración mediagénica» (Marion, 2011: 299). Paradójicamente, el propio uso de la fotografía, contrariamente a una simple función indicial, participa en la «memorización» de la historia individual y colectiva. Como señala Isabelle Delorme, «cuando esta técnica se utiliza en un álbum, refuerza la función memorial y potencia la relación de la historia con lo íntimo y el pasado». Dejar entrever al lector la «representación fotográfica» del autor equivale a «compartir con los demás la realidad de esta existencia y aumentar su superficie memorialística»:

Además, como estas historias individuales cuentan parte de nuestra historia contemporánea, la inserción de instantáneas fotográficas que dan testimonio de acontecimientos relacionados con el siglo XX aumenta nuestra capacidad para recordarlos. (Delorme, 2015)

Así pues, el uso del dibujo no se limita a ofrecer una alternativa a la «saturación» del uso de la fotografía en la Francia de los años cuarenta, señalada por André Bazin como un proceso que luego se fue desplegando a escala global en un mundo cada vez más saturado de imágenes audiovisuales (Chute, 2016: 20). Un medio no sustituye al otro, sino que el dibujo desplaza su

recepción dentro de obras documentales en las que la función de los diferentes regímenes visuales (texto, dibujo, fotografía) cumplen otras funciones y trabajan «en tensión», más allá de una simple voluntad de autenticación de la información, o de validación testimonial, y en un lenguaje híbrido, donde cómic y documental se encuentran en una relación fundamen-

talmente *intermedial* (Flinn, 2018: 140). Como resultado, el periodismo adquiere una nueva identidad por el trastocamiento de sus dispositivos mediáticos basados en aquellos específicos del cómic.

NOTES

^{1.} <http://backstage.futuropolis.fr/debat/blog/a-propos-des-cahiers-ukrainiens-quelques-mots-d-igort>. Una valoración similar puede encontrarse en la reseña del libro en la página web de ActuaBD, que lo describe como un «facsimilar de un cuaderno de notas», alabando la «riqueza de testimonios» traídos por el autor, la cohabitación de «historietas», «dibujos libres» y «largas narraciones» que «transcriben fielmente» conversaciones y encuentros y sitúan al autor lo «más cerca posible de la realidad» (<http://www.actuabd.com/Les-Cahiers-ukrainiens-Par-Igort>).

^{2.} *L'Émission dessinée* (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), la investigación se reeditó en forma de álbum: *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la Ve République (Querido país de nuestra infancia. Investigación sobre los años de plomo de la Vta República*, París, Futuropolis, 2015).

^{3.} https://www.revue21.fr/wpcontent/uploads/2014/07/XXI21_Manifeste.pdf

^{4.} Editorial francesa, creada oficialmente en 1990, cuyos inicios (fanzinat) se remontan a 1982-1984, con un nombre inspirado en la ley del 1 de julio de 1901 y la libertad de asociación. Para conocer la historia de la empresa y su catálogo editorial, véase <https://www.lassociation.fr/infos/>.

BIBLIOGRAFÍA 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.



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 hibridez 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 autodemonstração, 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 *télégénie*, 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 mediático 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 mediáticos – 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 mediáticos” (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.
- Coulangéon, 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.



Strips of thruth

Graphic reportage, between art and journalism

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*



ince the 2000's, graphic journalism has enjoyed growing international popularity, thanks to authors who have contribute to the renewal of a type of graphic narrative rooted in reality and offering an alternative to the dominant media.

In this perspective, the “genre” focuses generally on issues affecting dominated groups (migrants, LGBTQ+ communities, dispossessed peasant communities, etc.), and presents varying degrees of connection with related forms of writing in other fields where investigative and testimonial approaches are prevalent. It mirrors in strips what historical accounts have labelled, through a shift in point of view, the “history of the losers”. Graphic reportage, capitalizing on the reporter's commitment (LÉVÊQUE, RUELLAN, 2010; PREYAT, TILLEUIL, 2024), is not exempt from links with the contemporary re-politicization of literature. Reading the prefaces of Italian author Igort (*Ukrainian notebooks. Memoirs from the time of the USSR*, 2010; *Russian Notebooks. The forgotten war in the Caucasus*, Futuropolis, 2012), it becomes clear that graphic reportage, while having its own specific characteristics, is considered in perpetual interaction with similar generic forms, and is at the heart of a polysemy that also encompasses the achievements of the human sciences. Based on interviews, encounters and travels, Igort's stories draw on reportage, literary journalism and documentary, under the auspices of, for instance, Truman Capote (*In cold blood*, 1966), Pasolini (*The Scent of In-*

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

Olivier Koch, Fabrice Preyat, Pablo Turnes, « Strips of thruth : Graphic reportage, between art and journalism », *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.n2.2023.583>



dia, 1962) or Wim Wenders for non-fiction (*Tokyo-Ga*, 1985 ; *Buena Vista Social Club*, 1999). “Testimonial narratives”, “travel reports”, “notebooks”, “documentary fictions”, “true stories”, “documentary vision”, “graphic documentaries”, “chronicles”, “historical narratives” are just some of the adjectives used to describe a personal style of reportage that takes its cue from the registers of *irony*, *tragedy* and *comedy*¹. These generic inflections affect the genre as a whole, to a greater or lesser extent.

**A CONTRASTING GENEALOGY AND THE
TRANSNATIONAL CIRCULATION OF A
POLYMORPHIC GENRE**

On the other side of the Atlantic, American historiography generally places the birth of graphic reportage in the mid-1950's, celebrating above all its efflorescence during the 1960's and 1970's, in convergence with emerging alternative narratives in comic books and journalism. Its beginnings are credited to a few great names such as Shel Silverstein, Will Eisner, Robert Crumb, while French-speaking critics have also highlighted Cabu's role as a “reporter-cartoonist”, especially for his work in the early 1970s (CABU, 2007). Works published in San Francisco and New York and their European counterparts have in common the fact that they emerged from a counter-culture at a time when comics were beginning to develop in the underground world of adult fiction (HATFIELD, 2005; CHANEY, 2011; EL REFAIE, 2012). While graphic reportage has some notable ancestors - dating back to the 19th century, when the art of drawing served a form of documentation (illustrated reportage, caricature, etc.) (CHUTE, 2016) - it actually accompanied, precisely at the turn of the 1970's, the growing social recognition of comics authors. It follows the generational and social renewal which went hand in hand with the creation of institutions (instances of consecration and reproduction, patrimonial authorities, etc.) in a field gradually gaining in independence. “Journalism in strips” benefited from transformations in the comics publishing industry and the consolidation of new, more culturally emancipated readerships, which were also gaining in maturity and economic power (BOLTANSKI, 1975; MAIGRET, 1994). In the course of its recent history in France, it has been squarely in line with the clear trend of the increasing popularity of comics, characterized by its new-found cultural legitimacy and the renewal of readerships in so-called “non-fiction” editorial niches (BERTHOU, 2016).

If we were to identify what comics *do* to journalism and what journalism *does* to comics, it would be fair to say that graphic reportage is first and foremost the arena for a reciprocal gain in symbolic capital.

The acknowledgement and evolution of the conditions of practice of the cartoonist's art have opened up new areas of research and discourse for the writer (MAUGER, 2009). Comics offer journalism new ways of portraying information, in line with audience expectations. Through a series of strategies, as well as features specific to the medium and inextricably linked to the author's subjectivity and its materialization in the drawing, another pathway is opened up to information and the ongoing deconstruction of the process that shapes it, where it is elsewhere erased. In return, the ethos of the reporter enables the cartoonist, scriptwriter or “complete author” to gain greater legitimacy, which in turn feeds the process of recognition resulting from the repositioning of comics “in the field of the factual, the credible and the verifiable” (BOURDIEU, 2012: § 5).

David B's Rue des rosiers, Guy Delisle's Shenzhen or Jochen Gerner's New York share the same exoticism and proximity. [...] Little by little, these comics are reinventing a whole Geography, indeed a whole History, as a counterpoint to the overproduction of pseudo-objective media images. Often infused by critical and subjective qualities, such works are upheld as lasting, credible testimonies. (MENU, 2002)

In just a few years, graphic reportage has spread exponentially, across nations and genres. Much like comics, which moved “from being *underground* to being everywhere”, it has gone from depicting superheroes stories to questioning political, socio-cultural and natural phenomena, from describing disasters to analyzing mass crimes, delving into topics such as wars and disabilities, examining the emergence of punk, vulgarizing queer studies or exploring the crisis of the suburbs (CHUTE, 2016).

In terms of professional identities, graphic reportage, sitting at the intersection of the fields of journalism and comics, fosters feelings of belonging that are, to say the least, diffuse, even paradoxical. While Joe Sacco has a degree in journalism from an American university and can use his press card, others, like Jean-Philippe Stassen, consider themselves to be journalists but do not seek institutional recognition (MAUGER, 2009), while Frédéric Boilet's excursions into Japan benefit from a press card granted by a French administration which is unable to recognize the status of a comic book artist (BOILET, 2006: 34). In *L'Émission dessinée*, Étienne Davodeau, co-author with Benoît Collombat of “The troubled waters of the Vth Republic. Death of a judge.”², explains that he does not claim having a “journalistic approach” while recognizing that his stories are “very well documented”. His co-author, however, admits that the medium somehow “forces”

the investigative journalist to “adopt the posture of a comic strip artist”...

Alongside the diversification of formats, from classic press media to mooks, from albums to graphic novels, the publishing industry has also considerably influenced the sensitive, even sensory, relationship to reportage, surrendering to the “temptation” of the book and the artialization of information, symptomatic of a period that Gilles Lipovetsky has pinpointed as the age of “artist capitalism” (LIPOVETSKY, SERROY, 2013; DUBUISSON, NAHON, 2015). Against a backdrop of economic fragility in the written press, and in line with the growing popularity of comics, a number of media outlets (*Libération*, *Le Monde diplomatique*, *Le Temps*, *Le Courrier international*,...) have also resorted (and still do) to graphic reportage as a means of editorial promotion, a loss leader aimed at capturing new categories of readers whose cultural consumption has diversified, to the point of relativizing the *economy of the distinction* once codified by Luc Boltanski for the field of comics in the first issue of *Actes de la recherche en sciences sociales* (1975), in the immediate wake of Pierre Bourdieu (COULANGEON, 2011 ; LAHIRE, 2006). Finally, the development of graphic reportage is also the result of the convergence between industrial strategies of publishers and authors’ commitment to practicing journalism “differently”.

Indeed, if graphic reportage draws on the long-standing program and productions of literary or narrative journalism (MEURET, 2013), it particularly integrates the motivations of *new journalism* (WORDEN, 2015) or *gonzo journalism*, which focus on in-depth investigation, long-term immersion, the everyday versus the exceptional, the ordinary versus the elite, and literary writing, which comes in reaction to the professional injunctions to “objectivity” or practices associated with *churnalism* or *binge journalism* encouraged in some editorial newsrooms. In this respect, the stance of the magazine *XXI* is unambiguous: since 2013, it prides itself in offering “reportages to be devoured like novels”³. In the French-speaking world, this posture was honed and brought to a climax in the harnessing of the comics medium by *La Revue dessinée* and, for a time, by the explanatory discourses knitted around the magazine’s issues on their web channel *L’Émission dessinée* (2014).

The genealogy of graphic reportage brings together authors such as Justin Green, Art Spiegelman, Joe Sacco and Sarah Glidden, among many others. Although Joe Sacco contributed on a global scale to its circulation, its internationalization inevitably led to cross-pollination with national graphic design and publishing traditions. In France, it accompanied the first developments in alternative publishing and, from the 1990’s onwards, followed the trend for auto-

biographic narratives and their corollaries - the exploration of intimate territories, testimonies, travelogues, close-up reportages, etc. - by increasing the porosity of generic boundaries around which *L’Association*, for example, structured part of its catalog ahead of contributions from other publishing houses such as Futuropolis, Les Humanoïdes Associés, La Boîte à Bulles, Vertige Graphic, Cornélius, Delcourt, etc. These preceded or accompanied digital experimentation on the web and what some have seen as a *recuperation* by mainstream comics publishers, gradually caught up in a well-documented phenomenon of editorial concentration (MENU, 2005; HABRAND, 2010).

In context of Latin America, the development of graphic journalism can be understood in the same way as in France or the United States. It is a new “expressive modality” driven by the desire to diversify the traditional press and new ways to practice the craft (PÉREZ PEREIRO 2007: 22). In the early 21st century, new experimental forms of comics began to emerge, linked to the use of blogs and, later, social networks. Examples such as the Peruvian magazine *Carboncito* (2001-2017), edited by brothers Amadeo and Renso Gonzáles, the *Historietas Reales* blog launched in Argentina at the end of 2004, and festivals such as *Viñetas Seltas* (Buenos Aires), *Viñetas con Altura* (Bolivia) and *Entreviñetas* (Colombia) have bolstered and built a community of authors. They have given the autobiographical and testimonial genre an unprecedented place in the history of Latin American comics. Both creatively and academically, the narrative models of the global North have an undeniable influence in Latin America.

However, the meaning of “graphic journalism” has not yet been firmly and definitively established. As illustrated by Igor’s praxis, the diversity of nomenclatures used to designate graphic reportage, as well as efforts to define it in the academic sphere, are at once a sign of its richness and its hybridity, symptomatic of a genre in constant state of construction across various narrative forms and investigative practices.

Inspired by Sacco’s work, this type of journalism has often been described in reference to autobiographical documentary comics. In such works, the authors represent themselves in interaction with the protagonists of the story unfolding, thus staging the uncertainties of information collection. They portray themselves questioning the accounts given by the protagonists, they point out how their presence might influence these testimonies and statements, and highlight the possibility of forgetting to mention parts of information, or other memory biases. The technique of documentary comics, with its recourse to autobiography, thus contributes to the creation of fluid and fragile boundaries between definitions, with no possibility of distinguishing exactly where one genre begins and

the other ends. In this perspective, Romero-Jódar includes in the same generic *continuum* “graphic journalism”, “comics journalism”, for which definitions have been respectively proposed by Charles Hatfield, Ted Rall and Jeff Adams, to which he appends the “documentary graphic novel” (ROMERO-JÓDAR, 2017:71). Johannes Schmid, however, prefers to speak of “documentary comics” when, as in the works of Sacco or Glidden, reportages are published in large format and created to last, in opposition to a journalistic practice strictly limited to spectacular or institutional “hot news” (SCHMID, 2020: 318-319). This extended period of reportage is understood in relation to memory work. Aimed at the revelation and the communicability of trauma, it has been suggested that “documentary comics” have in fact the power of reconstructing and describing traumatic events (DAVIES, 2020), to the point of being, *in fine*, instituted as a “place of traumatic memory” (ROMERO-JÓDAR, 2017: 82).

Arguably, these definitions do not take sufficiently into account a very significant segment of graphic journalism production which does not resort to autobiography. Contrary to Espiña Barros’s (2014) assertion that self-referentiality is one of the characteristics of what he calls “new journalism”, this dimension is far from being always present in so-called “non-fictional” comics. In addition, we can legitimately doubt that the experience of a first-person narration alone makes it possible to distinguish graphic reportage from biographies or historical accounts based on secondary sources (MICKWITZ, 2016: 9). It would be just as legitimate to question the scope of the concept of graphic *memoir*, coined by Thomas Couser, when it comes to defining any narrative based on real experiences (COUSER, 2012: 16). However, it has to be acknowledged that these definitions do not objectify the work of classification itself, that is, the work of distinction carried out by authors in relation to a production associated with a degradation of the journalistic profession, or with information that misinforms or simply no longer informs. In this respect, the terms “journalism”, “reportage” and “autobiography” would certainly benefit from being subsumed under the concept of “non-fiction” (MICKWITZ, 2016: 2).

GRAPHIATION, MÉDIAGÉNIE, MEDIACULTURE

While the power of documentary is certainly not exclusive to any particular medium, some media would nonetheless be more conducive to documentary development than others to the degree that they are capable of presenting a stronger “truth” status, as suggested by Mickwitz (2016: 7). In the case of comics, it could be argued that the polyphony that enables readers to deconstruct the information presented to them is consubstantial with the medium itself. Understanding

graphic reportage would thus involve simultaneously summoning up concepts developed at the intersection of narrative mediatics or media narratology and media analysis: *graphiation, médiagénie, mediaculture*.

The first term, coined by Philippe Marion, refers to the level of visual enunciation that is added to verbal enunciation in the comic strip: “the reader-spectator of comics is called upon”, indeed, “to align their gaze with the gesture of the graphic artist; by embracing the artist’s graphic imprint, they can become part of the message”. Graphiation is defined as the “self-transcription of one’s subjective graphic identity which is recognizable through subjective specificities of the imprint.” (MARION : 1993), or, as Jan Baetens has rephrased it, it corresponds “to the mode of physical recording of the image or text which, at the same time, reveals the instance of enunciation behind this imprint” (BAETENS, 2001). This “duplication” between narration and graphiation has enabled Romero-Jódar to demonstrate the comparative advantage of comics over other media when it comes to the act of documenting (ROMERO-JÓDAR, 2017: 85). In addition, “unlike the three instances (author, narrator, character) of the autobiographical pact, it is [...] not possible to define the relationship between narration and graphiation in terms of identity or non-identity” (BAETENS, 2009: 19). Of course, “one can always try to draw like one writes, or think one does, but when it comes to reading, there’s often a feeling of discrepancy that has nothing to do with questions of civil identity : even when the drawer and the writer are the same person, that is, the author, it’s not certain that the reader will perceive in the same way the information provided by the narrative and that provided by the graphiation, so that the narrative instance of a graphic novel will (almost) always be read in a more ‘polyphonic’ way than the narrative instance of a non-visual literary text” (BAETENS, 2009: 19). Hillary Chute defends a position similar to Romero-Jódar’s and recalls these notions, demonstrating that comics, in their grammar and historical development, were naturally predisposed to becoming a documentary medium and insists that documentary allow comics to deploy the full power of their graphic narrative (CHUTE, 2016: 16). The intersection of reportage narratives and comics creates a special place of encounter and “cross-fertilization”, or, according to the neologism *médiagénie*, modeled by Marion on the terms *photogenia* and *telegenia*, the evaluation of an “amplitude”: that of the reaction manifesting the “more or less successful fusion of narration[s] with [their] mediatization[s], and this in the context - also interacting - of the horizons of expectation of a given genre” (MARION, 1997: 86). Every form of representation involves “negotiating with the specific force of inertia of the chosen system of expression” as well as “the opacity of the expressive material constitutes a constraint on the relative transparency of

representation". The same is true of mediated narratives: "narration blooms as mediativity and narrativity interact". But some encounters are more intense than others:

Each narrative project can therefore be considered in terms of its *mediagenic characteristics*. The most mediagenic narratives seem to be able to achieve their full potential by choosing the media partner that suits them best, and by intensely negotiating their "*mise en intrigue*" with all the devices inherent to that medium. (MARION, 1997: 86)

If a genre such as reporting, because of its universality, tends to extend across several media, *médiagenie* constitutes "a principle of global evaluation" that can be applied to "different and specific media narratives". Depending on the intensity of the interaction between a medium and a story, *médiagenie* can oscillate from one extreme to the other, from strong to weak: "strong *médiagenie* is based on a kind of love at first sight between a story and its medium" (MARION, 1997: 87). Journalism and comics thus regularly establish a strong relationship of complicity, which in some cases take place under different media regimes. For instance, the *Algues vertes. L'histoire interdite* (Green Algae. The Forbidden Story), whose field research spanned across several years, was first published by Inès Léraud and Pierre Van Hove in *La Revue dessinée* (2017), then as a graphic novel (La Revue Dessinée-Delcourt, 2019) before being made into a film directed by Pierre Jolivet (2023) under the title *Algues vertes. L'enquête interdite* (Green Algae. The Forbidden Investigation): its "multi-media starring" can be described as *trans-médiagenie*, particularly widespread among contemporary media and major press narratives. It invites us to consider "the mediagenics of its various media treatments" (MARION, 1997: 87). The choice of the comic strip, in addition to its familiarity with storytelling, also makes it possible, according to the qualities identified by Benoît Collombat throughout the enterprise of the *Revue dessinée*, to give room to a form of "augmented journalism". Inès Léraud, a radio journalist, believes on her part it allows to distance oneself from radio reporting in order to reach a different audience, as well as to break away from the "image of connivance with power" that frequently accompanies the figure of the journalist (Rocher, 2019). Based on multiple testimonies and scientific, journalistic and legal documents, a selection of which can be found in the book's appendix, Léraud's investigation, in this revised version, ultimately acknowledges the use of irony "inherent to the genre of caricature as an instrument of social and political criticism" (LÉRAUD, VAN HOVE, 2019). Through a singular story, the genre inevitably reconnects with part of the origins of comics and the tradition of covering the news in strips. And while

some of the narratives have a strong autobiographical angle, more often than not, these stories have a universal reach, as demonstrated by the approach adopted by Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert and Frédéric Lemerrier in *Le Photographe* (The photographer, Dupuis, 2003-2006), and the closely related approach adopted by Alain Keller, Emmanuel Guibert and Frédéric Lemerrier in *Les Nouvelles d'Alain* (News from Alain, XXI, 2009-2010). In both cases, the three graphic artists opt for a "human's-eye view" that allows us to slide imperceptibly from the individual to the collective, to "epic-izing" the world by staging the subjective relationship to veracity (GUIBERT, 2003: 58-61). In both cases, the interweaving of drawing and photography, often itself the object of regraphiation or remediation, enables "a homogenization of the imprint conducive for mediagenic narration" (MARION, 2011:299). Paradoxically, the very use of photography, contrary to a simple indicial function, takes part in the "memoration" of both individual and collective history. As Isabelle Delorme points out, "when this technique is used in an album, it reinforces the memorial function and enhances the relationship of the story with the intimate and the past". Allowing the reader to glimpse at the author's "photographic representation" is equivalent to "sharing with others the reality of this existence and increasing its memorial surface":

Moreover, as these individual stories tell part of our contemporary history, the insertion of photographic snapshots that provide testimony of events related to the twentieth century increases our ability to memorate them. (DELORME, 2015)

The use of drawing therefore not only offers an alternative to the "saturation" of the use of photography in 1940's France, phenomenon pinpointed by André Bazin as a process which then gradually unfolded on a global scale in a world increasingly saturated with audiovisual images (CHUTE, 2016: 20). One medium does not replace the other, but drawing displaces its perception within documentary works, where the function of the different visual regimes (text, drawing, photography) fulfill other functions and operate "in tension", going beyond the simple willingness to authenticate information, or act as testimonial validation. In a hybrid language, comics and documentary meet in a fundamentally intermedial relationship (FLINN, 2018: 140). As a result, reportage is endowed with a new identity through the disruption of its media devices, in the wake of those specific to comics.

NOTES

^{1.} <http://backstage.futuropolis.fr/debat/blog/a-propos-des-chaiers-ukrainiens-quelques-mots-d-igort>. A similar assessment can be found in the ActuaBD website's review of the book, which describes it as a "facsimile of a notebook", praising the "wealth of testimonies" collected by the author, the cohabitation of "comic strips", "free drawings" and "long narratives" that "faithfully transcribe" conversations and encounters, and place the author as "close to reality as possible" (<http://www.actuabd.com/Les-Cahiers-ukrainiens-Par-Igort>).

^{2.} *L'Émission dessinée* (05/11/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zgTsApPULSs&t=908s>), the investigation was republished in album form, under the title *Cher pays de notre enfance. Enquête sur les années de plomb de la V^e République* (Dear country of our childhood. An investigation into the leaden years of the Fifth Republic, Paris, Futuropolis, 2015).

^{3.} https://www.revue21.fr/wpcontent/uploads/2014/07/XXI21_Manifeste.pdf

BIBLIOGRAPHY :

- 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.





Dibujar la realidad

El cómic como medio documental

PABLO PORTO LÓPEZ

*Departamento de Ciencias de la Comunicación -
Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires*
E-mail: pportolopez@sociales.uba.ar
/0000-0003-3386-5193



n las últimas décadas, el cómic ha modificado su estatus como objeto cultural a partir de la incorporación de temas considerados serios, la complejización de sus tramas y ediciones más cuidadas. Tal vez uno de los cambios más sugestivos en este sentido tenga que ver con su empleo como medio documental. Es claro, sin embargo, que un lenguaje caracterizado por la centralidad de la imagen hecha a mano, así como por una tradición signada por la ficción –incluso por la ficción fantástica–, puede parecer no estar especialmente bien equipado para la austera tarea de describir la realidad. Más allá de la posibilidad de anclaje en el componente verbal, la imagen dibujada adolece de la autoridad referencial de lo fotográfico. Pareciera existir una incongruencia entre esa voluntad de mostrar las cosas tal cual sucedieron, propia de lo periodístico o de la historia como disciplina científica, y el dibujo dispuesto en secuencia en la página del cómic. Incluso Joe Sacco (2019, p. 1), figura del cómic documental o testimonial, ha reconocido que “en un dibujo no hay nada literal”.

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de las posibilidades y limitaciones del cómic en tanto que lenguaje empleado para documentar hechos efectivamente acaecidos. ¿A través de qué procedimientos el cómic mediatiza la realidad? ¿De qué manera construye su legitimidad en tanto que discurso veraz? Y ¿cuáles son las posibilidades expresivas que

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

Pablo Porto López, « Dibujar la realidad: El cómic como medio documental », *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.n2.2023.579>



lo han convertido en un medio cada vez más empleado para dar a conocer hechos históricos traumáticos o de apremiante injusticia social? Para responder a estos interrogantes, se analizan algunas de las obras más destacadas dentro de esta clase de cómics desde una perspectiva semiótica que pone énfasis en sus condiciones materiales y discursivas. Antes de comenzar con esta tarea, no obstante, es preciso ofrecer una breve introducción al campo del cómic documental, el cual cuenta con una rica historia y un repertorio de géneros que le es propio.

1. EL CÓMIC DOCUMENTAL: UN CAMPO COMPLEJO

Si bien el cómic documental cuenta ya con medio siglo de historia, la práctica recupera antecedentes que se remontan siglos atrás. Tal como señala Hillary Chute en *Disaster Drawn* (2016), *Maus*, de Art Spiegelman, y a *I Saw It*, de Keiji Nakazawa, obras publicadas como parte de volúmenes colectivos en 1972, constituyen dos hitos fundacionales del cómic basado en hechos reales. Pero Chute incluye estos trabajos en una tradición de largo alcance histórico: la de los dibujos seriados que, entre el siglo XVII y el XIX, se propusieron documentar la guerra. En particular, encuentra en *Les Grandes Misères et les Malheurs de la Guerre* (1633), de Jacques Callot, y en *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820), de Francisco de Goya, aquellos precursores más acabados de ese gesto, que es también propio del cómic documental, consistente en la mostración del trauma y el sufrimiento engendrados por los conflictos armados a través de una combinación de secuencias de ilustraciones y palabras escritas.

Según Chute (2016, p. 160), con *Maus*, la historia de apenas tres páginas que fuera publicada en *Funny Animals*, comienza en Estados Unidos “la tradición de ‘dibujar para contar’ (*drawing to tell*) en la era moderna”. Tanto la obra de Spiegelman como la de Nakazawa son testimoniales, y se erigen en torno de las historias personales de sus autores. *Maus* lo hace a partir del testimonio de Vladek Spiegelman, padre de Art y sobreviviente de los campos de exterminio de Auschwitz y Dachau; testimonio que, complementado por la investigación y recopilación de documentos de la época, se extendió luego a dos volúmenes que reunieron en 1986 y 1991 las entregas semestrales aparecidas desde 1980 en la revista *RAW*, y que se harían en 1992 con el premio Pulitzer. Nakazawa, por su parte, recupera sus propias memorias en tanto que sobreviviente de la bomba nuclear de Hiroshima y retrata el modo en que ese evento traumático marcó su vida y la de su familia.

A estas dos obras fundacionales, cabe agregar un tercer pilar que supuso una ampliación de las posibi-

lidades de este tipo de cómics durante la década de 1990. No se trata sino de los trabajos de periodismo de investigación de Joe Sacco, cuyas obras ilustraron conflictos armados en Oriente Medio (*Palestine*, 1993; *Footnotes in Gaza*, 2009) y los Balcanes (*Safe Area Gorazde*, 2000; *The Fixer: A Story from Sarajevo*, 2003), o documentaron fenómenos históricos de desigualdad e injusticia social, como en *Journalism* (2019), obra sobre la que nos detendremos más adelante y que le valió a su autor el Ridenhour Book Prize en reconocimiento a la calidad investigativa y periodística.

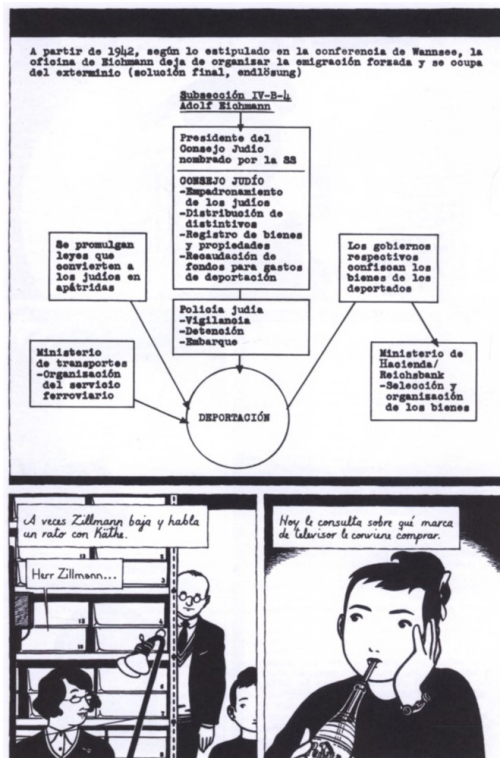
Ahora bien, más allá de las obras de estos tres autores que forman una suerte de núcleo duro del cómic documental, debe reconocerse que dentro esta denominación se incluyen manifestaciones de lo más variadas. Luego de medio siglo de historia, el campo se ha diversificado y complejizado a partir de diferentes búsquedas y caminos creativos que hacen de este macro-género (Steimberg, 2013) de contornos difusos un espacio donde se incluyen textos que difícilmente se confundirían en el terreno de lo cinematográfico o de lo literario. Pese a que empleamos la denominación de cómic documental, algunas de las obras que se agrupan bajo este rótulo corresponden más bien a lo que en el campo de la literatura se denomina *no-ficción*. Así, proponemos distinguir algunos de los (sub)géneros del cómic basado en hechos reales en función del acceso que proponen a esos sucesos, su mayor o menor búsqueda de fidelidad, y las licencias literarias que se permiten en cada caso.

En un extremo, tenemos aquellos cómics que tratan sobre eventos de la vida real, pero bajo la forma de un relato que es por completo ficcional. Podemos colocar aquí a *Dora* (2009), de Ignacio Minaverry, cuya joven protagonista trabaja en un centro de documentación en el Berlín de finales de la década de 1950 con el objetivo de obtener información sobre su padre muerto en un campo de exterminio nazi. En este caso, el hecho histórico es sin dudas mucho más que un telón de fondo, y el texto exhibe una clara vocación de problematizarlo a través de procedimientos propiamente documentales: se introducen mapas, diagramas, e incluso testimonios recogidos en los juicios de Nuremberg. Ha de notarse que todos ellos son elementos específicos del medio cómic que no podrían tener lugar en un film de ficción; aun si se los incluyera –un documento oficial, por ejemplo–, estos no podrían ser recorridos con el detalle que admite el dispositivo gráfico impreso, en donde puede manejarse de manera discrecional el ritmo de lectura.

Todos estos elementos documentales aparecen en *Dora* entreverados con hechos ficcionales, y si bien cada uno responde a su propia lógica, ofrecen un contrapunto significativo en el modo de combinarse, muchas veces de manera alusiva o simbólica, es decir, sin

que lo documental se encuentre siempre integrado directamente en la diégesis ficcional. Así, una conversación banal entre los compañeros de trabajo del archivo en Berlín aparece en la misma página que un diagrama en donde se explica el modo en que fue concebido el procedimiento para la “solución final” de Adolf Eichmann.

Figura 1 : *Dora*



Ignacio Minaverri (2009)

No obstante, aunque no siempre mantengan una relación directa en el nivel del relato con los paneles que los acompañan en la página, son los documentos los que marcan el ritmo de la obra de Minaverri. Encontramos allí esa interacción semántica entre los paneles que es constitutiva del cómic como lenguaje, y que Thierry Groensteen (2007) denomina *artrología*. Las apariciones recurrentes de los documentos generan una serie que señala la vigencia de la historia (del nacionalsocialismo), y su omnipresencia en el mundo del trabajo del personaje, así como en su vida privada. Eventualmente, ese pasado se filtra en las situaciones cotidianas o se encarna en ciertos personajes con los que la protagonista interactúa: su jefe, descubrimos finalmente, es un ex oficial de las SS, y el novio de su compañera de cuarto es un agente estadounidense que se ha acercado a esta únicamente para poder asesinarlo. Sin dudas, el punto alto de esta interacción con distancias variables entre diégesis y documentos históricos tiene lugar a partir de la figura del padre de Dora, que es, al fin y al cabo, la que motiva el programa na-

rrativo de búsqueda (Courtés, 1997; Fontanille, 2001) de la protagonista. Se produce así un interesante efecto de sentido en el momento en que Dora se encuentra con el registro en el que el nombre su padre figura entre los prisioneros del campo Dora-Mittelbau (de allí el nombre de la protagonista), expediente que la joven procede a archivar como todos los demás. En ese instante, convergen la historia ficcional (las acciones de Dora en su trabajo) y el valor referencial de los documentos (los hechos históricos a los que nos permiten acceder). Sin embargo, ha de notarse que ese solapamiento se da en el terreno de la ficción: el documento, en ese caso, es apócrifo.

Diferente es lo que sucede en *El invierno del dibujante* (2010), obra en la que Paco Roca relata la trunca experiencia de la revista española *Tío Vivo*, creación de historietistas que habían pertenecido a la Editorial Bruguera, a la que debieron regresar una vez que el emprendimiento cooperativo colapsara bajo la presión ejercida por la propia editorial, que hizo uso de su posición dominante en el mercado para boicotear el proyecto. Aunque no se habla aquí de un conflicto bélico ni se presenta un testimonio de violencia en un sentido tradicional, no dejan de retratarse las duras condiciones de vida del historietista en una industria con una desarrollada división del trabajo y en la que la situación económica del dibujante, sometido a procesos de *taylorización* y obligado a la cesión de los derechos de autor de sus creaciones, era siempre precaria. La propia memoria personal de Roca juega un papel en la motivación para contar esta historia como historietista que ha crecido consumiendo los cómics de Bruguera y de los dibujantes que crearon *Tío Vivo*. Al igual que *Dora*, el texto se encuentra estructurado como un relato de principio a fin, aunque aquí la diégesis presenta hechos que, pese a no pretender ser fieles en todos sus detalles, se supone que representan una ilustración plausible o verosímil de lo efectivamente ocurrido. Esta obra se asemeja a lo que en cine se denomina drama histórico, como lo es, por ejemplo, *Todos los hombres del presidente* (1976), y en literatura, a lo que se conoce como no-ficción, cuyas obras seminales fueron *Operación Masacre* (1957) y *A sangre fría* (1966).

En algún punto entre los cómics de Minaverri y de Roca, aparece *Barefoot Gen* (1984), la extensión del proyecto iniciado en *I Saw It* por Nakazawa. Algo similar podría decirse de *Maus*, aunque aquí, la operación de metaforización por la que se comparan judíos y ratones, por un lado, y nazis y gatos, por otro, agrega una capa de figuración adicional entre signo y referente. En este sentido, *Maus* aparece en la línea de obras como *Animal Farm* (1945), de George Orwell, que narra (y comenta) hechos históricos a través de una alegoría: la revolución rusa en el caso de Orwell, los campos de exterminio nazis en el de Spiegelman. Es justamente este gesto alegórico el que hizo, como relata Chute (2016),

que el New York Times Book Review incluyera a *Maus* dentro de la categoría ficción en un primer momento (decisión que revocaría luego ante las quejas del propio Spiegelman).

En franco contraste con los ejemplos mencionados hasta aquí, *Reportajes* (2019), de Joe Sacco, presenta un formato inspirado en el documental o el informe periodístico, tal como lo indica el propio título de la obra. El reporte sobre la inmigración africana en Malta incluido en ese volumen contiene diferentes huellas de ese formato genérico: la aparición del propio Sacco en los paneles o viñetas, las múltiples locaciones visitadas, o la variedad de personas entrevistadas para recabar los testimonios (alcaldes, refugiados, opositores políticos, ciudadanos malteses, guardias, militares, jesuitas, ministros de gobierno, etc.). No hay aquí un relato unitario, sino que el texto se centra en diferentes personajes en momentos sucesivos que no componen una acción unitaria más que por el hilo conductor que es la labor de investigación del propio Sacco. Esta decisión tiene asimismo un correlato estético: puede afirmarse que el cómic de Minaverry es cinematográfico en sus encuadres y en su composición, mientras que el de Sacco remite a lo televisivo, al reporte noticioso, con entrevistados que hablan mirando a cámara. En algunos casos, incluso, se los retrata con una toma frontal que resuena más con el momento confesional de un *reality show* que con un encuadre propio de un noticiero o de un reportaje (pueden encontrarse allí también huellas de la foto de prontuario).

Una obra como *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984* (2008), de Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar, cuenta con muchos puntos de contacto con el trabajo de Sacco, a quien Cossio reconoce como una influencia fundamental (Vilches, 2018). Aun así, *Rupay* podría concebirse como un eslabón que vincula el cómic testimonial, como prefiere llamarlo Cossio, con obras tales como *El invierno del dibujante*, de Roca. Esto puede observarse en que si bien *Rupay* pone en juego recursos del reportaje periodístico (sobre los que nos detendremos con más detalle en el siguiente apartado), recurre asimismo de manera profusa al relato, muchas veces sin siquiera introducirlo o sin que se encuentre enmarcado por la situación de enunciación (Benveniste, 2011; Maingueneau, 1989; Steimberg, 2013) de la investigación periodística. Así, la primera historia de *Rupay* comienza *in medias res*, con el ataque de Sendero Luminoso a la comisaría de Chuschi en 1980. Esto confiere al libro una apertura más cinematográfica que periodística. Por el contrario, los reportajes de Sacco se asemejan más a un programa como *Envoyé Spécial* (de *France Télévisions*) que a un relato tradicional tal como se lo define desde la narratología (Todorov, 2012), con una sucesión lógica y cronológica de acciones que lleva a una transformación. En este sentido, el trabajo de Cossio

es más bien oscilante, y puede concebirse como una colección de microhistorias acompañadas, aunque de manera no del todo sistemática, por rasgos y operaciones que son propias de lo periodístico o lo documental.

El recorrido que hemos efectuado hasta aquí, necesariamente fragmentario e incompleto, permite no obstante constatar algunas de las profundas diferencias que existen entre obras que corrientemente se incluyen dentro del campo del cómic llamado documental o testimonial. En particular, pueden identificarse tres dimensiones principales en las que estas diferencias se hacen manifiestas, y que formulamos aquí bajo la forma de pares dicotómicos: i) la oposición *ficción / no ficción* permite separar los cómics que pretenden referir exclusivamente hechos reales (Sacco y Cossio) de aquellos que ficcionalizan hechos reales (Roca) y, sobre todo, de los que presentan documentos y hechos históricos de manera rigurosa pero al interior de una trama ficcional (Minaverry); ii) el par *relato / no relato* opone los *Reportajes* de Sacco, organizados como un reporte periodístico según el formato modular o en mosaico del audiovisual informativo, con historias unitarias y plenamente narrativas como *Dora* o *El invierno del dibujante*; y iii) la dupla *alegórico / no alegórico* permite diferenciar a *Maus* de los restantes casos mencionados, que no recurren a operaciones de metafóricación que lleguen a abarcar la totalidad del texto.

2. HECHOS REALES Y SECUENCIA DIBUJADA: UNA RELACIÓN CONFLICTIVA

2.1. Lo icónico y lo indicial en la representación de la realidad

Joe Sacco (2019, p. 1) reconoce que siempre que se presenten los hechos en forma de cómic emergerá esa “tensión entre las cosas que pueden verificarse, como una declaración grabada, y las cosas que no pueden verificarse, como un dibujo que pretende representar un suceso particular”. La comparación que propone Sacco toca un aspecto clave de las propiedades semióticas del cómic como medio para dar cuenta de hechos reales: el carácter no indicial del dibujo. De acuerdo con la semiótica peirciana, un dibujo es un ícono, mientras que una grabación fonográfica es plenamente indicial. Un ícono no guarda relación con su objeto más que por la semejanza de sus cualidades con las de aquel, pero el signo icónico no ofrece garantía alguna de dicha semejanza, pues no está conectado de manera dinámica o existencial con su objeto, como ocurre en el caso del índice (Peirce, 2012).

La imagen fotográfica, que es icónica pero también, y crucialmente, indicial, no puede pensarse “fuera del acto que la hace posible” (Dubois, 2015, p. 36).

Esta imposibilidad tiene que ver con el dispositivo técnico (Fernández, 1994, 2008) que engendra la imagen fotográfica, el cual permite capturar e imprimir en el material sensible algo que se encuentra en la realidad misma. Lo particular de este proceso de registro, tal como lo señalara André Bazin, es que es automático, maquínico, es decir, que tiene lugar sin la intervención de un operador humano (Carlón, 2006; Costa, 2007). En esto se opone evidentemente a la imagen hecha a mano, que comparte su condición de ícono con la fotografía –ambas mantienen una relación de semejanza con su objeto– pero en la que no hay relación dinámica entre el objeto y el signo que lo representa. En el dibujo hay indicialidad, pero esta se encuentra desplazada en su objeto: los trazos remiten a la mano y al lápiz que los ha inscrito, no a aquello que aparece representado. El carácter extraordinario de la imagen fotográfica y el modo en que queda registrado el momento de su generación fue señalado por el propio Peirce (2012, p. 55), para quien “las fotografías fueron producidas bajo circunstancias en las que fueron físicamente forzadas a corresponder, punto por punto, a la naturaleza”.

Por otra parte, el cómic no es un medio transparente como el cine. En el cómic, la mediatización está presente todo el tiempo de un modo en que no permite que el destinatario pueda jamás confundir eso que percibe con las cosas mismas. A la captura indicial de lo real, el film documental suma su carácter de texto temporalizado (Aumont, 2013) que despliega la duración de los hechos registrados por la cámara; además, cuenta con una banda sonora, resultado de la captación y el registro automático posibilitados por otros dispositivos de base indicial: el micrófono y la cinta magnética (o la memoria digital). El cómic, en cambio, ofrece imágenes hechas a mano que son fijas y múltiples, esto es, que se yuxtaponen formando una secuencia que transpone la representación de la progresión temporal al plano espacial (Chute, 2016; Groensteen, 2007; McCloud, 1995; Metz, 1974). En este sentido, Groensteen sostiene que el cómic es un lenguaje que se funda sobre la reticencia, en la medida en que “las imágenes mudas e inmóviles no sólo carecen del poder ilusionista de la imagen fílmica, sino que sus conexiones, lejos de producir una continuidad que imite a la realidad, ofrecen al lector un relato repleto de agujeros, que aparecen como lagunas de sentido” (2007, p. 10. La traducción es del autor). Asimismo, considerado en el nivel de la imagen individual, el dibujo no solo se distingue de la fotografía sino también de la pintura, en este caso, por su carácter diagramático. Con sus colores y tonos, sus luces y sombras, la pintura es, hasta cierto punto, capaz de rivalizar con lo real; en cambio, “los dibujos son solo notas tomadas en un papel” (Berger, 2011, p. 38).

Evidentemente, la indicialidad y la transparencia del film no implican de ningún modo que en el documental cinematográfico haya solo referencia sin puesta

en escena. En este sentido, Umberto Eco (1984) señaló ya hace tiempo que incluso en la televisión en directo hay construcción en la elección del punto de vista, de los encuadres y del montaje, todos a cargo del director. Debe reconocerse, no obstante, que en un documental el control del director no puede ser total. Eso, a menos que se recurra a una recreación que, de todos modos, cuando se emplea, no pasa por la realidad misma. De manera general, el director estará limitado por lo que efectivamente ocurra y por lo que los testigos declaren: podrán elegirse planos, eliminarse ciertas tomas, conferirse más prominencia a otras, o yuxtaponerlas con una intencionalidad manifiesta, pero se trata de un margen de acción más electivo que creativo.

De manera converso, lo dicho de ningún modo supone que el dibujo no pueda transmitir información valiosa sobre el objeto que representa. Los comentarios de Spiegelman al referirse a las obras de los prisioneros de los campos de concentración como vehículo para dar testimonio ante la imposibilidad de servirse de aparatos fotográficos dejan en claro esto último. Algo semejante apunta Joe Sacco, quien suele tomar fotografías de los lugares y personas que visita durante sus investigaciones para emplearlas luego como punto de partida de sus ilustraciones (Matos Agudo, 2015). Sacco reconoce, sin embargo, que no siempre se puede hacer esto: no es posible, por ejemplo, utilizar una cámara de fotos en el momento de atravesar un puesto de control militar. En esos casos, el dibujo adquiere un nuevo valor por su capacidad de conferir una expresión visual a un percepto cuyo único registro reside en la memoria.

El recurso al dibujo podrá ser reivindicado de muchas maneras, aunque no desde el punto de vista de la correspondencia con su referente. Justamente por ello, el cómic documental echa mano de un conjunto de operaciones que están orientadas a compensar esta ‘debilidad’. A continuación, veremos de qué maneras se construye la legitimidad de una instancia de enunciación referencial ante la ausencia de indicialidad del dispositivo técnico empleado.

2.2. La legitimación de la instancia de enunciación

Las diferencias entre los estilos en el dibujo de Spiegelman y de Sacco, el primero tendiente al expresionismo y la abstracción, el segundo centrado en un virtuosismo obsesionado por el detalle y el realismo, que tan bien describe Chute (2016), se explican también por el subgénero en el que se inscriben sus obras. Ahora bien, pese a esas diferencias estéticas, en ambos casos encontramos determinados procedimientos discursivos destinados a construir una posición de enunciación particular, que es la de una instancia que se presenta como garante de la veracidad de los hechos narrados.

Según lo dicho en el apartado anterior, la credibilidad del cómic no podrá edificarse sobre cualidades técnicas inherentes al dispositivo técnico. Ese *efecto de real*, para emplear la expresión de Roland Barthes (2013), es algo que se habrá de construir a través de procedimientos específicamente discursivos. En particular, vemos que el cómic documental recurre a operaciones de carácter enunciativo con las que busca inscribirse entre los discursos que socialmente detentan un carácter referencial fuerte, como el periodismo o la historia. A partir de la imitación de ciertos rasgos de los géneros del discurso de la información o del discurso académico de la historia, el cómic documental participa simbólicamente de ese sistema de ofertas y expectativas que caracteriza a estos tipos discursivos (Verón, 2005, p. 195).

Cuatro operaciones resultan aquí especialmente relevantes: i) el uso de documentos, ii) la multiplicación de los puntos de vista a partir de los que se da cuenta de los sucesos, iii) la representación de una situación de enunciación en la que se recopila la información desplegada en el texto (a partir de fuentes documentales o de testigos) y, iv) un rasgo formal en apariencia menor, pero que es de una centralidad absoluta en el discurso de la información televisiva: la ‘mirada a cámara’ (Verón, 1983). Como veremos, este último rasgo aparece por lo general desplazado, y son los testigos, o los han padecido la violencia, quienes miran directamente al destinatario y lo interpelan.

En cuanto a los documentos, hemos señalado ya que Minaverriy recurre profusamente a registros históricos y diagramas explicativos, a organigramas, a declaraciones de oficiales y de víctimas de los campos de exterminio recabadas en los procesos legales posteriores a la guerra. *Dora* incorpora asimismo fotografías

al comienzo del libro, aunque la función que desempeñan se encuentra a mitad de camino entre lo estético y lo documental, esto es, su papel es más bien descriptivo en su modo de establecer un cierto ambiente de época. Cossio, en cambio, va más allá: a diferencia de lo que sucede con la famosa fotografía de Margaret Bourke-White, que es transformada en dibujo al comienzo de *Maus* (1972), o de lo que ocurre con las fotos editadas y los testimonios de los juicios de Nuremberg reproducidos en *Dora*, *Rupay* se sirve de documentos y fotografías sin transformarlos ni someterlos a ningún tipo de tratamiento. Allí, encontramos fotografías e incluso tapas de periódicos microfilmadas que se incorporan, sin más, al espacio de la viñeta (Figura 2).

Asimismo, vale recordar, como lo hace Chute (2016), que en la superficie visual de *Maus* se interrelacionan diversos tipos de información: desde detalles de las técnicas de reparación de calzado empleadas en los campos, pasando por los objetos que servían como moneda para transacciones, hasta diagramas que detallan la disposición de los bunkers, escondites o incluso de los hornos crematorios de Auschwitz. Aunque no se trate de fotografías, estos dibujos realistas de lugares, documentos y objetos destacan en contrapunto con las caricaturas estilizadas de los prisioneros figurados como ratones.

En segundo lugar, un recurso del cómic documental, ya mucho más cercano al reporte periodístico, consiste en el empleo de múltiples fuentes, esto es, en la presentación de los hechos desde perspectivas diversas e incluso encontradas. Así, la crisis migratoria del Mediterráneo es reconstruida por Sacco (2019) desde la traumática experiencia personal de los inmigrantes africanos en Malta, tanto como desde los cambios que en la vida de los habitantes de la isla trajo aparejado el

Figura 2: Uso de fotografías en (de izquierda a derecha) *Maus*, *Dora* y *Rupay*



constante flujo migratorio, a la vez que se recupera la visión que sobre esa situación poseen los funcionarios de la isla. Del mismo modo, el padecimiento en los poblados rurales del sur de Perú durante la primera mitad de la década de 1980 es presentado por Cossio como el resultado tanto de la violencia indiscriminada de Sendero Luminoso como de los crímenes cometidos por las fuerzas armadas y policiales del gobierno peruano.

Un tercer mecanismo discursivo por el que este tipo de obras participan de la autoridad y la veracidad que se le confiere al discurso periodístico consiste en mostrar la escena de producción del testimonio o de acceso a la documentación, presentada como situación marco del relato propiamente dicho. Pensamos nuevamente aquí en los cómics de Sacco y en los de Cossio en tanto que incluyen gráficamente a los entrevistados o a los testigos como fuentes de información. La figura del entrevistado o del testigo puede aparecer según modalidades de representación afines con las del noticiero televisivo, pero también por medio de mecanismos propios del cómic, como el uso de la miniatura para señalar la posición de narrador (i.e., del testigo que relata su experiencia). En Sacco, son frecuentemente los propios testigos quienes enuncian sus experiencias de manera directa a través de un globo de diálogo o bocadillo; en otras ocasiones, esas declaraciones son incluidas en los cuadros de texto. En ambos casos, cuando la cita es textual, se transcribe entrecuadrada, como en cualquier texto periodístico (Matos Agudo, 2015).

Probablemente el mejor ejemplo del modo en que la historia de violencia o injusticia relatada es enmarcada por la historia de la investigación que la descubre lo constituyen las autorrepresentaciones de Joe Sacco, ya sea arribando a una ciudad yugoslava, entrevistando

a un pescador maltés, o haciendo trabajo de archivo, aunque tan solo puedan verse sus manos mientras sostienen un documento (Figura 3).

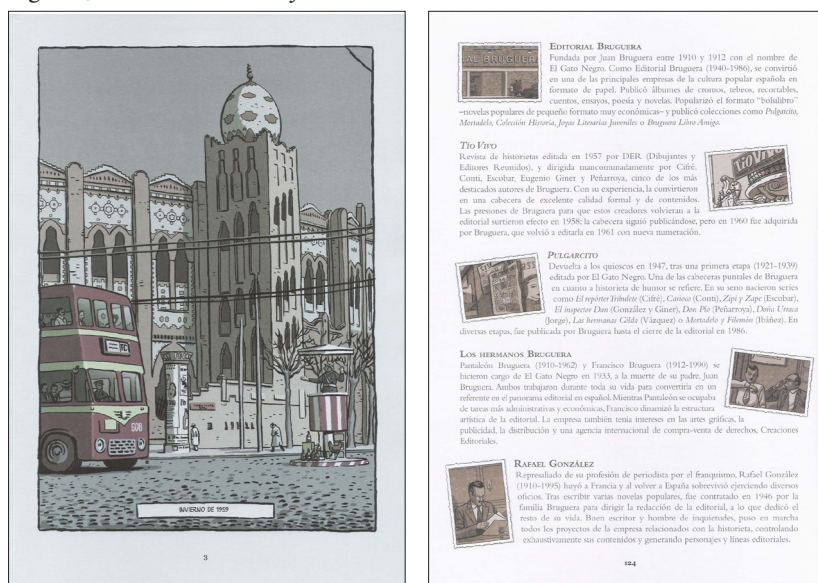
Este tipo de operaciones produce el efecto de sentido de legitimar a la instancia de enunciación, al mostrarse el modo en que se accedió a la información que proporciona el texto. A la vez, establece una conexión entre los hechos narrados en la historia y la situación de enunciación en la que el autor destina su obra, es decir, que sutura el hiato entre la historia narrada (diégesis) y la situación de intercambio discursivo representada (narración), en la que el texto destinado al lector se presenta como plenamente referencial. Si la presencia del cuerpo del autor explicita que es su punto de vista el que construye la historia, no por ello deja de constituirse en un mecanismo de autenticación del discurso. Mecanismo que no se limita a incorporarlo en su calidad de testigo, sino que recrea las operaciones de producción de la noticia periodística o del trabajo del historiador en tanto escenifica la investigación que ha tenido lugar para conocer los hechos y recopilar los documentos y testimonios que han permitido representar lo efectivamente accedido tal como queda plasmado en el cómic.

En este sentido, la representación del autor en su discurso va más allá de la inscripción de su propio cuerpo: es todo el acto de registro el que aparece tematizado. La credibilidad del discurso no viene dada por las propiedades técnicas del dispositivo (y el conocimiento acerca del mismo que posee el destinatario), sino por condiciones externas (documentos, visitas del autor al lugar, entrevistas con testigos) que, pese a ser en sentido estricto ajenas a la historia, son representadas en el texto. Puesto que en este caso se trata de realizar por medio del lenguaje del cómic una obra de

Figura 3: Autorrepresentaciones de Joe Sacco en *The Fixer*, *Journalism* y *Footnotes in Gaza*



Figura 4: *El invierno del dibujante*



Roca, 2010 - primera página (p. 3) y datos históricos / biográficos (p. 124)

periodismo de investigación, la posición de enunciación habrá de construirse a partir de los rasgos propios del género en aquellos medios en los cuales ya se halla presente (televisión, prensa gráfica), los que resultan transpuestos (Steimberg, 2013) al cómic. Esa credibilidad se construye asimismo a través de otro mecanismo que ha sido ampliamente explotado por el noticiero televisivo, y que Verón (2001) estudió detalladamente: la duda. El periodista que presenta las noticias tomando distancia de la información que proporciona construye su credibilidad al hacer partícipe al destinatario de sus propias reticencias, en un movimiento tendiente a la simetría o complicidad. Encontramos este gesto en la obra de Sacco. En efecto, Diego Matos Agudo (2015, pp. 167-176) subraya que “desconfiar, o al menos poner en cuarentena ciertas informaciones, ciertos testimonios, es un buen instinto profesional (del periodista). Al cuestionar sus propias fuentes, Sacco consigue que se aumente la confianza en sus obras. (...) (E)l Sacco periodista muestra sus dudas, él presenta el material, pero son los lectores los que deben juzgar”.

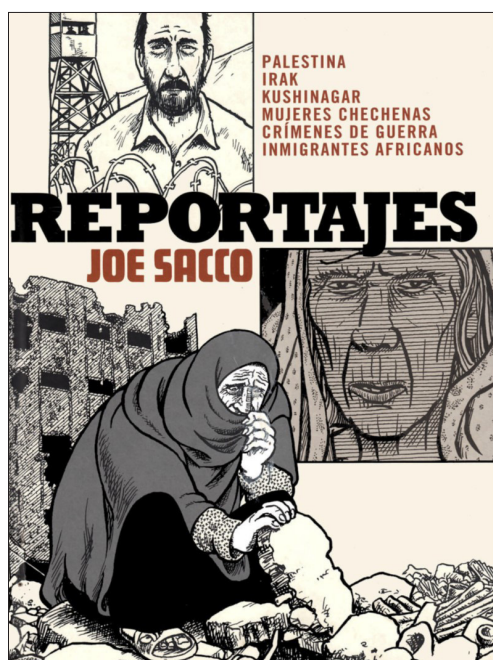
Ahora bien, ¿cómo se representa la situación de enunciación en los otros géneros del cómic testimonial, menos orientados hacia el reportaje periodístico? Si bien los procedimientos en este conjunto de textos son más limitados, no dejan de emplear recursos de otros medios y géneros audiovisuales, en este caso, el cine documental o incluso de ficción, cuando tratan hechos reales. Así, *Maus* recurre a un relato enmarcado que sirve para presentar la situación en la que el narrador recibe el testimonio de lo ocurrido en los campos de exterminio, donde se esbozan las figuras textuales, respectivamente, de Art Spiegelman y de su padre. *El invierno del dibujante*, en cambio, se presenta

como una historia cualquiera, pues Roca comienza el texto sin más introducción que el momento en el que comienza el relato: invierno de 1959. Sin embargo, al final del libro encontramos dos postfacios y una sección de cuatro páginas en la que se proporciona una breve historia de los lugares y personajes del cómic (Figura 4), que lo colocan en el terreno de lo referencial. Un extracto de uno de esos postfacios, que aparece en la contratapa, señala que el libro es una de las pocas aproximaciones a la historia de “los historietistas y sus vivencias”. En el otro de esos postfacios, el propio autor explica la motivación detrás del libro, y el desafío que supusieron las tareas de documentación que sin embargo le permitieron finalmente “unir los trozos de la historia a partir de los recuerdos de dibujantes y demás personas relacionadas con la editorial para intentar ser lo más fiel posible a los hechos” (Roca, 2010, p. 128). Con excepción de los postfacios, de carácter paratextual, las herramientas empleadas en este caso se vinculan con el universo del film de ficción clásico. El lugar preponderante del relato en este subgénero del cómic testimonial explica que los rasgos transpuestos tengan que ver más con ese universo que con el del periodismo o el del cine documental, incluso la breve nota que indica qué fue de cada uno de los ‘personajes’ luego del punto del tiempo en el que concluye el relato, no es un recurso extraño al film narrativo basado en hechos reales.

La mirada a cámara es el último de los rasgos que consideraremos y que marcan de manera convencional esta vocación referencial del cómic documental. Solemos encontrar este recurso en no pocas de las tapas de este tipo de cómics, que establecen lo que la semiótica multimodal (Kress y van Leeuwen, 2006) denomina

una relación *interactiva* con el destinatario. Estas imágenes toman el modelo de lo que Verón (1994) llamó foto pose, una modalidad en la que el sujeto mira a cámara y ofrece su imagen, y que podemos encontrar en revistas, semanarios y publicaciones periodísticas. Los personajes que miran al lector no son un recurso extraño a otras historietas, sin embargo, está aquí ausente esa postura expansiva que traduce la posición de poder que podemos encontrar en los cómics de superhéroes. Antes bien, en estos casos, el personaje retratado suele devolver al destinatario una mirada de padecimiento (Figura 5). Hay, evidentemente, variaciones en este punto. Así, en *Reportajes*, hay una mezcla de ilustraciones de lo que correspondería a una foto pose (los rostros del hombre y la mujer en plano pecho y primer plano respectivamente) tanto como a una foto testimonial, que en verdad funciona como una de tipo categorial, siguiendo una vez más la clasificación propuesta por Verón (1994): la mujer en cuclillas representa a cualquier anciano (de Medio Oriente o los Balcanes) que ha sufrido a causa de los conflictos armados.

Figura 5: Tapa de *Journalism*



Sacco

En *Rupay*, vemos una ilustración en la que hay una pose grupal. Nuevamente, encontramos miradas que interpelan al destinatario desde una situación de padecimiento y de peligro, idea que se refuerza con el motivo de la bandera raída y agujereada, y las marcas de bala en la pared (lo mismo vemos en *Reportajes*, con los escombros, el edificio derruido o la torre de vigilancia). Esta imagen del grupo que posa en torno de ciertos elementos simbólicos (bandera, escudo) remite a uno de los antecedentes históricos del cómic documental identificados por Chute: *Les misères et les*

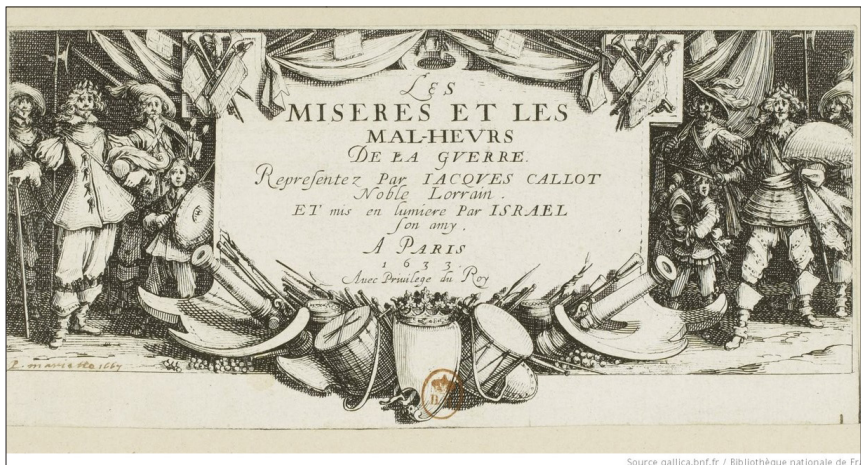
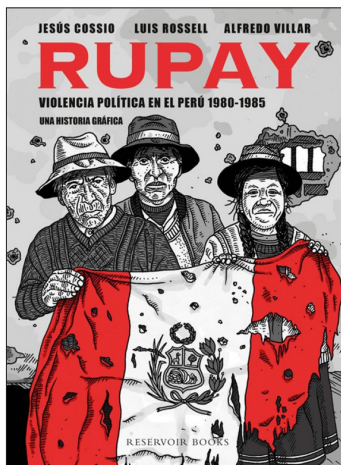
malheures de la guerre (1633), de Jacques Callot (Figura 6). En este último caso, no obstante, se muestra no el padecimiento de los vulnerables sino más bien la preparación para una contienda que parece anticiparse con expectativa (la instancia previa al sufrimiento y la desazón provocados por la guerra). Asimismo, el modo en que Cossio retrata a las tres figuras (dos hombres y una mujer a la derecha de la imagen) reenvía a *El Cuarto Estado* (1901) de Giuseppe Pellizza da Volpedo. Aunque ha de notarse, en contraste con la tapa de *Rupay*, que allí los trabajadores son representados en una pose de protesta más bien activa y desafiante: las jóvenes figuras caminan hacia el espectador con un pie delante del otro, y la mujer, con un bebé en el brazo derecho, invita con el otro a que los dos hombres la sigan. Nada de eso sucede con el pasivo (aunque resiliente) grupo representado en *Rupay*.

Quisiéramos concluir esta sección con un comentario acerca del modo en que comienza *Maus* (1972). Resulta especialmente interesante la manera en que se conjugan allí varios de los elementos que hemos mencionado, a saber: los documentos, el empleo del relato enmarcado y la mirada a cámara. Habrá de notarse, sin embargo, que la obra de Spiegelman hace uso de todos estos elementos de una manera bastante particular. Como señala Marianne Hirsch, citada por Chute (2016, p. 158), la historia que narra el testimonio del padre de Art Spiegelman es precedida por una ilustración basada en la fotografía de Bourke-White, que muestra a los prisioneros agolpados contra el alambrado del campo de Buchenwald en el momento de su liberación, en abril de 1945 (ver Figura 2). Este tipo de dibujo documentado debe ser interpretado como indicando que la historia narrada se encuentra edificada sobre evidencias, lo que en el cómic funciona como refuerzo de la credibilidad del discurso (Groensteen, 2007). Por más que la obra no proporcione especificaciones sobre las identidades de los prisioneros y los guardias nazis que intervienen, y pese a que la historia esté protagonizada por gatos y ratones, los hechos narrados y los eventos descritos aparecen integrados en el curso de la historia del siglo XX desde el inicio por medio de la referencia a esta fotografía junto con la flecha que identifica a uno de los ratones como el padre (“poppa”) del narrador que enmarca el relato, cuyo discurso comienza en el espacio en blanco sobre la segunda viñeta. Se genera un nexo, así, entre un reconocido documento que registró la atrocidad de los campos de exterminio y el modo en que se representarán los hechos en el cómic, por más que dicho nexo sea, en este caso, evidentemente ficticio.

2.3. ¿Mostrar o comentar?

De la imagen dibujada no solamente ha de señalarse que se diferencia de la fotográfica en que no es un índice que emana de su objeto, sino que asimismo deben atenderse sus propias características en tanto que imagen. A diferencia de la palabra que representa una clase

Figura 6: Tapa de Rupay y primera ilustración de *Les misères et les malheures de la guerre*



de cosas, la imagen es siempre singular, específica. Así, la palabra *gato* es una réplica de cuatro grafemas que puede estar en lugar de cualquier gato posible, mientras que una imagen de un gato representa inevitablemente a un gato singular (con una cierta forma, color, tamaño, etc.), y en una situación particular (sentado, caminando, dando un salto, etc.). A esto, la imagen dibujada a mano agrega que el resultado se encuentra por completo bajo el control del autor-dibujante.

Todo ello tiene importantes consecuencias en cuanto al modo en que el discurso construye su objeto. Los objetos que crea la literatura, en la medida en que esta se sirve exclusivamente del lenguaje verbal, son siempre objetos parciales, plagados de ausencias o ‘huecos’ que deben ser ‘llenados’ por el destinatario. Este fenómeno, denominado por la semiótica tensiva (Fontanille, 1994) con el término *mereología*, hace del objeto del discurso literario una colección de partes. Un lugar o persona presentada en una novela están hechos de los rasgos que le provee el narrador y solamente de ellos. Todo lo que la palabra no escenifica del objeto queda indeterminado o, en realidad, a cargo de la imaginación y las competencias enciclopédicas del destinatario (Eco, 2013). La imagen, en cambio, es específica, particular: debe dar cuenta del objeto, con mayor o con menor nivel de detalle, pero siempre en una situación concreta.

Por ello, para Groensteen la imagen no puede ser descriptiva en el sentido técnico del término, esto es, descripción en tanto que *expansión* o amplificación de una *denominación*, tal como la concibe Philippe Hamon (1994). La imagen extiende siempre el mensaje que contiene a partir de la mostración de detalles contingentes, cuya profusión, de algún modo, es consustancial a su modo de significación. De allí que su capacidad de “focalización sobre los elementos pertinentes (del objeto) no sea jamás absoluta” (Groensteen, 2007, p. 119. La traducción es del autor). En esta misma línea, el nivel de información contenido en los detalles

en una imagen dibujada resulta más del estilo del ilustrador (que, en tanto tal, abarca a toda la obra) que de una intención descriptiva que pudiera circunscribirse a un pasaje determinado del texto. No obstante, como vimos, el empleo del dibujo realista para ilustrar determinados aspectos específicos del funcionamiento de los campos de concentración en *Maus* bien podría asimilarse a una vocación de tipo descriptiva.

Por otra parte, cabe remarcar que la imagen dibujada ofrece un control total al autor sobre lo que aparece plasmado en el texto. Como señala Sacco, citado por Chute, “con el fotoperiodismo, uno necesita estar parado en un lugar determinado para capturar el momento (...) Ahora, cuando se dibuja, siempre puede capturarse ese momento. Siempre puede tenerse ese momento exacto y preciso en el que alguien sostiene el palo en alto” (2016, pp. 209-210. La traducción es del autor). Aquí, Sacco hace referencia a lo que se conoce como el ‘instante decisivo’, problema característico del campo de la pintura y la escultura, en donde el artista debe elegir el momento que dejará mayor espacio a la imaginación del espectador –no el momento del “paroxismo sino aquel que lo precede o lo sigue”, según señala Todorov (2012, p. 35) en su ensayo sobre el *Laocoonte* de Lessing. Evidentemente, como arte secuencial, el cómic no representa un momento único de la acción. Si el instante decisivo no posee en el cómic un papel semejante al que desempeña en la pintura, reducida, ella sí, a una única imagen, no deja de ser revelador, sin embargo, que Sacco mantenga el modelo de la fotografía testimonial como principio representacional de lo real.

Ese control absoluto de la imagen dibujada se vincula con otro de los puntos mencionados más arriba: exige del autor la creación de una representación visual de lo narrado que debe contener una gran cantidad de información. Evidentemente, la exigencia será mayor cuando se emplee un dibujo realista, pero estará

presente en todos los casos. Ahora bien, esa elaboración gráfica ofrecerá una realidad interpretada en mismo nivel del componente visual. Este fenómeno puede conceptualizarse en términos de lo que Gianfranco Bettini (1984, pp. 184-194) denomina *relato comentativo* para el caso del cine. Bettini considera el efecto de sentido de las intervenciones de la instancia enunciativa en el nivel de los planos, los ángulos, la iluminación o el montaje (y de la banda sonora). Esta es una manera de narrar que se entrelaza con el comentario de un modo que lo que es un juicio de valor puede confundirse con las cosas mismas.

Ahora bien, en el cómic, el comentario estaría no solamente en el montaje de las imágenes (término que, para Groensteen, no es aplicable al cómic) y en el plano elegido para cada imagen individual, sino en el propio objeto representado, sobre el cual el film documental no interviene (o se supone que no interviene). No es el caso del film de ficción, aunque aquí de todos modos el control es menor que en el cómic, pues no siempre puede manipularse hasta el más mínimo detalle lo que aparece en la pantalla. Por lo demás, ese trabajo, en un film, se distribuye entre una gran cantidad de personas desempeñando roles específicos. En términos cinematográficos, dice Sacco, el historietista es guionista, director, escenógrafo, etc. Y podríamos agregar, también, maquillador, iluminador, encargado de la selección del reparto y actor. Pero es algo más que todo eso, es un demiurgo que maneja los espacios, la composición, los objetos, los gestos, en definitiva,

absolutamente todo lo que queda plasmado en el texto. Un ejemplo puede servir para comprender esto.

En esta página de *Reportajes* (Figura 7) puede observarse que los inmigrantes aportan diversidad a la sociedad maltesa (hay musulmanes, se ve un gorro rasgado, hay otros con visera), y que son jóvenes que tienen ideas progresistas (uno lleva una remera con el motivo del Che). Mientras tanto, los reticentes malteses (tanto el funcionario como los ciudadanos) son blancos y mayores. Puede que en efecto todo esto sea así en realidad, lo que sucede es que en ningún momento se lo afirma de manera explícita en el texto, sino que tan solo se lo muestra y sin que haya componente alguno de indicialidad en la producción de la imagen. Aquí no hay registro o, mejor, no hay garantía de registro más allá del testimonio del periodista, de allí la necesidad de construir la legitimidad de la posición de enunciaci3n en relación con los discursos que hablan de lo real (ver secci3n 2.2). Al no estar afirmado explícitamente, parte de lo que las imágenes muestran queda en un estado de presuposici3n, o de significados connotados, que hace difi3cil que pueda ser rebatido o incluso detectado como un argumento empleado por el texto (Porto L3pez y Santib3ñez, 2016). No obstante, eso funciona como un presupuesto de los argumentos explicitados o, en ciertos casos, como prueba de ellos. As3, esta imagen se estructura a partir de un lugar (*topos*) o *veros3mil* (Barthes, 1997; Metz, 1968; Meyer, 2013) que de hecho nos resulta perfectamente aceptable: que las poblaciones blancas y conservadoras niegan el cambio que es motorizado por la juventud y sus ideas. Pero todo ello est3 en la imagen (o al menos es una de las interpretaciones que pueden construirse a partir de la imagen) y en el modo en que compone la escena en relaci3n con lo escrito.

Para continuar con esa p3gina de *Reportajes*, hay tambi3n un comentario a partir del modo en que la imagen del panel sin marco est3 compuesta: los inmigrantes est3n en el centro, con poses expansivas, mientras que los malteses se sit3an en los m3rgenes (derecho, superior izquierdo e inferior de la p3gina), llenos de resentimiento. Hay situaciones que se interpretan de manera casi autom3tica: la mirada con una mezcla de desprecio y temor que los locales dirigen a los inmigrantes es producto de que estos se pasean en un lugar que no les pertenece como si este fuera en efecto suyo. Dado que las ideas asociadas a estos motivos en tanto que unidades de significado estereotipadas (Segre, 1985) no aparecen explicitadas verbalmente, el destinatario se encuentra con este comentario (este elemento del discurso de las ideas) como si perteneciera a la cosa misma que es mostrada.

De manera m3s tradicional, el efecto comentativo de la ilustraci3n podr3 estar vehiculizado por motivos y recursos ampliamente empleados en el cine que tra-

Figura 7: *Reportajes*, de Joe Sacco



Joe Sacco (2019, p. 118)

Figura 8: *El invierno del dibujante*, de Paco Roca: finales de verano de 1957 e invierno de 1959



Roca, 2010 - primera página (p. 3) y datos históricos / biográficos (p. 124)

bajan con el afecto. Así, en *El invierno del dibujante*, los modos de presentar el ambiente de las diferentes escenas hacen jugar las perspectivas desde las que se evalúan los hechos narrados. Aprovechando que la historia se encuentra dividida en cada capítulo según las estaciones del año, se contraponen la calidez del desorden y la fuerza creativa de las reuniones del nuevo proyecto, *Tío Vivo*, que tienen lugar en verano, a la

frialdad de los despachos del negocio editorial de Brujuela, retratados durante el invierno (Figura 8).

Otra estrategia para la presentación de los hechos desde una perspectiva marcada axiológicamente es la que aparece al comienzo de *Rupay*. El recurso empleado resuena una vez más con los géneros del cine de ficción (el *thriller* o film de suspenso) y sus recursos de elección de planos y de montaje sancionadas por la tradición. En las primeras dos viñetas, se ve lo que será el objetivo del ataque, la comisaría de Chuschi, y un primer plano de la siniestra mirada de uno de los perpetradores (Figura 9).

Si aquí la ‘mirada a cámara’ interpela una vez más al lector, esta es inmediatamente reintegrada en la diégesis desde que pasa a ser interpretada como una señal que el personaje dirige a sus cómplices para avanzar sobre el objetivo. Sea como fuere, apelando a las competencias de un lector familiarizado con la retórica de los géneros ficcionales del cine (y el cómic), *Rupay* sugiere, no bien comenzada la historia, que algo siniestro está a punto de ocurrir.

3. CONCLUSIONES: POTENCIAL DEL LENGUAJE DEL CÓMIC COMO HERRAMIENTA DOCUMENTAL

No resulta sencillo determinar qué es lo documental ni establecer de manera precisa dónde se sitúan las fronteras del género. El propio documental cinematográfico ha expandido significativamente sus límites: hay, cada vez más, films documentales que cuentan con escenas recreadas en las que se reponen sucesos

Figura 9: Primera página de *Rupay* (2008)



de los que no existe registro audiovisual histórico. Esto sucede, por ejemplo, en largos pasajes de *The Man Who Saved the World* (2014), en los que se reconstruyen los momentos de máxima tensión vividos en el bunker de defensa aeroespacial soviética durante el incidente del equinoccio de otoño en 1983, cuando un satélite soviético activó una falsa alarma de lanzamiento de misiles nucleares intercontinentales desde Estados Unidos. El protagonista real de los hechos que allí son narrados, el teniente coronel Stanislav Petrov, aparece efectivamente en la mayor parte del film, que se ocupa principalmente de su viaje a Estados Unidos en 2006, cuando fue homenajeado por las Naciones Unidas a raíz de su decisión de no responder en aquel momento a lo que parecía un ataque norteamericano. Además de las recreaciones correspondientes a los sucesos de 1983, muchas de las situaciones en las que interviene el propio Petrov han sido también ostensiblemente guiadas. Ese carácter híbrido de las escenas tensiona la definición misma de documental.

Para el cómic resulta más fácil moverse en esta indeterminación, en esos 'bordes' del género, en la medida en que jamás aparecen ese tipo de 'costuras' discursivas. Al no existir un doble nivel, no puede haber recreaciones como en un film; o, si se quiere, en el cómic, todo será necesariamente del orden de la recreación. Puesto que no se emplean actores, no hay jamás personas diferentes de los protagonistas de los hechos que puedan intervenir en el discurso, aunque más no sea por el hecho de que (casi) siempre solamente hay representaciones gráficas de ellos.

Resulta innegable que, ante la ausencia o limitación de los registros visuales, el cómic documental se vuelve una poderosa herramienta para reconstruir la historia. En particular, cuando de lo único que se dispone es de testimonios orales, el dibujo puede trabajarse en función de ser veraz por medio de procedimientos de control entre los testigos, de documentos y de la consulta con expertos. Lo señalado tiene que ver con una característica que es propia de lo descriptivo, que más que copiar directamente la realidad recurre a campos de saber que ya la han sido organizados y reticulados por otras disciplinas (Hamon, 1994). Por ejemplo, en *Safe Area Gorazde*, Sacco consultó a expertos forenses para dibujar los cuerpos que habían sido exhumados de una tumba masiva (Chute, 2016). Esta clase de asesoramiento no es inusual entre los novelistas. Resulta asimismo crucial el trabajo con los archivos gráficos, pues hacer preguntas visuales a los informantes no suele ser suficiente (Dueben, 2020).

Así, aunque no ofrezca garantías de fidelidad entre signo y referente, el cómic cuenta con una variedad de mecanismos de control y recursos expresivos que lo hacen un vehículo único para la transmisión del testimonio. Por un lado, se trata de un medio in-

flexible, pues "obliga al periodista de cómics a tomar decisiones" (Sacco, 2019, p. 4) a la hora de ilustrar los hechos con todos sus detalles. Por otro lado, es una herramienta dúctil, en tanto que permite entretrejer narraciones con un carácter marcadamente polifónico en las que intervienen procedimientos tomados de diversos lenguajes, incluidos el periodismo gráfico y televisivo, así como el cine documental y de ficción. Esto redundaría en la posibilidad de recuperar el punto de vista de los protagonistas sin pasar por un discurso que se pretenda una copia de la realidad misma. Gesto que, como se ha visto, no solo incluye, sino que suele privilegiar la perspectiva de los sectores subalternos. Es en este sentido que Cossio afirma que con su trabajo pretende "mostrar que la historia no se trata de contar los triunfos (muchos de ellos, inventados o tergiversados) de los que tienen el poder, sino de los que resisten o sobreviven al poder" (Turnes, 2018, s/p). Algo no muy distinto propone Sacco en el prólogo de *Reportajes*, donde alega, recuperando la expresión de Robert Fisk, que hay que ser "objetivos en favor de los que sufren" (Sacco, 2019, p. 4). No obstante, más que crear una *contra-historia*, el cómic documental parece empeñado en multiplicar los puntos de vista, colocando el énfasis en aquellos sectores que más dificultades experimentan a la hora de poner en circulación su propio discurso: no se trata de "construir otra memoria desde la historieta, sino permitir que el lector vea que hay otras memorias, en plural" (Vilches, 2018).

Evidentemente, no puede soslayarse el hecho de que el cómic representa todo eso por medio de dibujos que son del orden de lo particular, de lo concreto, y que se encuentran por completo bajo el control del demiurgo-dibujante, por lo que la adecuación a los detalles de los hechos es un ideal francamente irrealizable. La interpretación de la realidad representada efectivamente se multiplica en los diversos niveles de la materialidad discursiva del cómic. Materialidad discursiva que permite albergar comentarios implícitos de un modo que excede al de un reportaje televisivo o de un film documental, los cuales, de todos modos, ya suponen una construcción desde que se elige qué y cómo mostrar por medio de los planos y el montaje. Es, en definitiva, una cuestión que el apego a un principio de "veracidad gráfica", consistente en "representar a la gente y los objetos con tanta fidelidad como sea posible siempre que sea posible" (Sacco, 2019, p. 2), no acaba de resolver.

El problema del punto de vista y del comentario inherente al modo de representación visual del cómic puede parecer un problema de segundo orden en aquellos casos en los que la condena de lo que se muestra está más allá de toda discusión. Esto es lo que sucede en la obra de Spiegelman, quien habla de los campos de concentración nazis, en la de Nakazawa, que presenta un testimonio acerca de las consecuen-

cias de la bomba atómica de Hiroshima, o en la descripción de la masacre de Srebrenica que ofrece Sacco. Cuando, en cambio, se tratan cuestiones controversiales con matices complejos, las implicaciones de los modos en que el dibujo y su secuenciación en la página del cómic traducen un juicio de valor o una determinada perspectiva sobre el objeto representado, se vuelven inmediatamente más problemáticas. Con todo, es justamente en ese componente de comentario incluido en el modo de representar los hechos traumáticos desde el punto de vista de los sectores subalternos, en ese reducto inexpugnable de afectividad que permite invertir la perspectiva de las narrativas dominantes,

donde reside la potencia del lenguaje del cómic para tratar temas complejos de manera abierta, plural, y, a la vez, políticamente comprometida. En esta tarea, y tal vez justamente por su déficit referencial, por su falta de transparencia como medio, el dibujo, y el cómic con él, adquieren un renovado valor para dar su propio testimonio de la historia.

Fecha de recepción: 04/06/2022
Fecha de aceptación: 04/11/2022

NOTES

¹ Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84964031?rk=364808;4>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Barthes, R. (1997). "La retórica antigua. Prontuario". En *La aventura semiológica* (pp. 85-160). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Benveniste, É. (2011). *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los textos audiovisuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Meta-televisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Chute, H. (2016). *Disaster drawn: visual witness, comics, and documentary form*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Costa, A. (2007). *Saber ver el cine*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1991.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1990.
- Dueben, A. (4 de agosto de 2020). "‘This was cultural genocide’: An interview with Joe Sacco", *The Comics Journal*. Disponible en: <https://www.tcj.com/this-was-cultural-genocide-an-interview-with-joe-sacco/>
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1962.
- Eco, U. (2013). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Fernández, J. L. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, J. L. (2008). La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva. En J. L. Fernández (Dir.) *La construcción de lo radiofónico* (pp. 9-73). Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Fontanille, J. (1994). "El retorno del punto de vista", *Morphé*, n° 9-10, pp. 37-52.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999.
- Hamon, P. (1994). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 1996.
- Maingueneau, D. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. Buenos Aires: Hachette.
- Matos Agudo, D. (2015). *El cómic como género periodístico: De Art Spiegelman a Joe Sacco* (Tesis Doctoral). Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España.
- McCloud, S. (1995). *Como se Hace un Cómic: el Arte Invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Metz, C. (1968). "Le dire et le dit au cinéma", *Communications*, n° 11, pp. 22-33. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1155>
- Metz, C. (1974). "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", *Revista Lenguajes*, n° 1(2), pp. 37-51. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Meyer, M. (2013). *Principia Rhetorica. Una teoría general de la argumentación*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008.
- Peirce, C. S. (2012). "¿Qué es un signo?". En N. Houser y C. Kloesel (Eds.) *Obra filosófica reunida. Vol. 2 (1893-1913)* (pp. 53-60). México: Fondo de Cultura Económica.
- Porto López, P. y Santibáñez, C. (2016). "Argumentación e imagen periodística en la evaluación axiológica del desempeño de la función pública", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, n° 65, pp. 291-316. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2016.v65.51989
- Segre, C. (1985). "Tema / motivo". En *Principios de análisis del texto literario* (pp. 339-366). Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter, 1978.
- Turnes, P. (3 de julio de 2018). "Vivir para contarla. Entrevista a Jesús Cossio", *Revista Kamandi*. Disponible en: <http://www.revistakamandi.com/2018/07/03/vivir-para-contarla-entrevista-a-jesus-cossio/>
- Verón, E. (1983). "Il est là, je le vois, il me parle", *Communications*, n° 38, pp. 98-120. Disponible en : <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1570>
- Verón, E. (1994). "De l'image semiologique aux discursivités. Le temps d'une photo", *Hermès*, n° 13-14, pp. 45-64. Disponible en : <https://doi.org/10.4267/2042/15515>
- Verón, E. (2005). *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Vilches, G. (20 de diciembre de 2018). "La contra-respuesta. Entrevista con Jesús Cossio", *Revista Kamandi*. Disponible en: <https://www.revistakamandi.com/2018/12/20/la-contra-respuesta-entrevista-con-jesus-cossio/>

CÓMICS CITADOS

- Cossio, J., Rossell, L. y Villar, A. (2008). *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú 1980-1984*. Contracultura: Lima.
- Minaverry, I. (2012). *Dora*. Madrid: Ediciones Sinsentido.
- Nakazawa, K. (2005). *Barefoot Gen: v. 1: A Cartoon Story of Hiroshima*. San Francisco: Last Gasp, 1984.
- Roca, P. (2010). *El invierno del dibujante*. Bilbao: Atisberri Ediciones.
- Sacco, J. (2003). *The Fixer: A Story from Sarajevo*. Montreal: Drawn and Quarterly.
- Sacco, J. (2009). *Footnotes in Gaza*. Nueva York: Metropolitan.
- Sacco, J. (2011). *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*. Londres: Vintage, 2000.
- Sacco, J. (2019). *Reportajes*. Madrid: Reservoir Books, 2012.
- Spiegelman, A. (1972). "Maus", *Funny Animals*, 1. San Francisco: Apex Novelties.

Dibujar la realidad: El cómic como medio documental

Desenhar a realidade: os quadrinhos como meio documental

Dessiner la réalité : la bande dessinée comme média documentaire

Drawing reality: comics as a documentary medium

Pt. El presente artículo analiza, desde una perspectiva semiótica, las posibilidades y limitaciones del cómic como lenguaje empleado para documentar hechos efectivamente acaecidos. Dado que su carácter referencial no puede edificarse sobre propiedades inherentes a un dispositivo técnico despojado de la indicialidad de los registros fotográficos y fonográficos, el cómic documental recurre a una serie de mecanismos auxiliares tendientes a conferir legitimidad a la instancia de enunciación como productora de un discurso veraz. Este trabajo muestra, a partir de un recorrido por obras destacadas del campo, que la elección de estos recursos viene determinada, en cada caso, por el (sub)género en el que el texto se inscribe, que puede ser más cercano al reportaje periodístico o más afín a los géneros de la narrativa clásica. Los mecanismos empleados, sin embargo, no autorizan a soslayar el problema que se deriva de que la representación de los hechos tiene lugar a través de ilustraciones que se encuentran por completo bajo el control del autor-dibujante, lo que acaba por ofrecer una representación de la realidad que se halla interpretada en el mismo nivel del componente visual, con los evidentes ‘riesgos’ que de ello se derivan. Se concluye que el carácter opaco o no naturalista del cómic, en tanto que texto compuesto por secuencias de imágenes fijas hechas a mano, tiene, por lo menos, el mérito de recordar al lector que se encuentra siempre ante un discurso y no ante las cosas mismas. Asimismo, la combinación de mecanismos de control –multiplicidad de testigos y de documentos, consultas con expertos, etc.– y de potentes recursos expresivos tomados del cine (documental y de ficción) así como del campo periodístico, hacen del cómic un medio dúctil, capaz de configurar textos polifónicos en los que adquieren protagonismo aquellas perspectivas que son ajenas a las narrativas dominantes de la historia.

Palabras clave: cómic documental, imagen, indicialidad, mediatización, semiótica

Es. Esse artigo analisa, a partir de uma perspectiva semiótica, as possibilidades e limitações dos quadrinhos como uma linguagem usada para documentar eventos que realmente aconteceram. Como seu caráter referencial não pode ser construído com base em propriedades inerentes a um dispositivo técnico desprovido de indexicalidade dos registros fotográficos e fonográficos, os quadrinhos documentais recorrem a uma série de mecanismos auxiliares que visam conferir legitimidade à instância de enunciação como productora de um discurso verdadeiro. Esse artigo mostra, com base no estudo de alguns trabalhos da área, que a escolha desses recursos é determinada, em cada caso, pelo (sub)género em que o texto está inscrito, que pode ser mais próximo da reportagem jornalística ou mais semelhante aos gêneros da narrativa clássica. Os mecanismos empregados, no entanto, não permitem evitar o problema que surge da perspectiva de que a representação dos fatos ocorre por meio de ilustrações que estão totalmente sob o controle do autor-deseñista, o que acaba oferecendo uma representação da realidade que é interpretada no mesmo nível do componente visual, com os óbvios „riscos“ que isso implica. Conclui-se que o caráter opaco ou não naturalista dos quadrinhos, como um texto composto de sequências de imagens estáticas feitas à mão, tem, pelo menos, o mérito de lembrar ao leitor que ele está sempre diante de um discurso e não das coisas em si. Da mesma forma, a combinação de mecanismos de controle – múltiplos testemunhos e documentos, consultas a especialistas, etc.– e de poderosos recursos expressivos extraídos do cinema (documentário e ficção), bem como do campo do jornalismo, fazem dos quadrinhos um meio dúctil, capaz de configurar textos polifônicos nos quais as perspectivas alheias às narrativas dominantes da história ganham destaque.

Palavras-chave: quadrinhos documentais, imagem, indexicalidade, mediatização, semiótica

Fr. Cet article analyse, selon une perspective sémiotique, les possibilités et les limites de la bande dessinée en tant que langage utilisé pour documenter des événements ayant réellement eu lieu. Comme son caractère référentiel ne peut être construit sur la base de propriétés inhérentes à un dispositif technique dépourvu de l'indexicalité des supports photographiques et phonographiques, la BD documentaire a recouru à un ensemble de mécanismes auxiliaires visant à conférer à l'instance d'énonciation une légitimité en tant que productrice d'un discours vrai. À partir de l'étude de certains travaux du domaine, cet article montre que le choix de ces ressources est déterminé, au cas par cas, par le (sous-)genre dans lequel le texte s'inscrit, qui peut être plus proche du reportage journalistique ou s'apparenter davantage aux genres narratifs classiques. Les mécanismes utilisés ne permettent cependant pas d'éviter le problème lié au fait que la représentation des faits est réalisée au moyen d'illustrations sur lesquelles l'auteur-dessinateur a un contrôle total. La représentation de la réalité qui est ainsi proposée est alors interprétée au même niveau que l'élément visuel, avec les « risques » évidents que cela implique. Nous concluons en affirmant que le caractère opaque ou non naturaliste de la bande dessinée, en tant que texte constitué de séquences d'images statiques dessinées à la main, a au moins le mérite de rappeler au lecteur qu'il est toujours devant un discours, et non face aux choses elles-mêmes. De même, la combinaison de divers mécanismes de contrôle – témoignages et documents multiples, consultations d'experts, etc. – et de ressources expressives puissantes issues du cinéma (documentaire et de fiction), mais aussi du journalisme, fait de la bande dessinée un média ductile, à même de produire des textes polyphoniques qui mettent en avant des perspectives éloignées des récits dominants de l'histoire.

Mots-clés : bande dessinée documentaire, image, indexicalité, médiatisation, sémiotique

En. In this article, the possibilities and limits of comics as a language for documenting events that have actually taken place are analyzed from a semiotic perspective. Since its referential character cannot be constructed on the basis of properties inherent to a technical device lacking the indexicality of photographic and phonographic media, documentary comics have recourse to a set of supplementary mechanisms aimed at conferring legitimacy to the enunciating entity as the producer of a genuine discourse. Based on the examination of a number of works in the field, this article demonstrates that the choice of these resources is determined on a case-by-case basis and based on the (sub)genre to which the text belongs to, which may be either closer to journalistic reportage or more akin to classic narrative genres. The mechanisms employed, however, do not allow us to bypass the issues which derives from the fact that events and facts are reported by means of illustrations over which the author-illustrator has total control. This, in turn, ends up offering a representation of reality that is interpreted on the same level of the visual component, with the obvious 'risks' that it can imply. It is concluded that the opaque or non-naturalistic character of comics, as a text composed of sequences of still images made by hand, has at least the benefit of allowing the reader to keep in mind that they are in the presence of a discourse, and not reality itself. Similarly, the combination of various verification mechanisms, such as testimonies, expertise and other documents, with powerful expressive resources derived from the cinema (documentary and fiction movies) as well as journalism, makes comics a ductile medium with the properties enabling the production of polyphonic narratives that put into the light perspectives alternative voices, far from the dominant narratives of history.

Keywords: documentary comics, image, indexicality, mediatization, semiotics

Jornalismo gráfico

Visualidade no jornalismo e o conceito de grafiação

Em um mundo onde o Photoshop desbancou a fotografia como mentirosa, é possível permitir aos artistas que retornem às suas funções originais – como repórteres.

Art Spiegelman em Daniels

GREICE SCHNEIDER

*Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Sergipe
Universidade Federal de Sergipe
greices@gmail.com
/0000-0002-0751-2346*



declaração do cartunista Art Spiegelman, autor do célebre Maus, promove um duplo movimento – se por um lado, aborda uma desconfiança que perturba os sistemas de crença da visualidade da notícia (em especial na relação entre tecnologias de produção da imagem e seu estatuto de documento), por outro, sugere espaço para uma abertura ao reivindicar um certo percurso de retorno aos atravessamentos entre arte e jornalismo, algo que vem amadurecendo de maneira pulsante nas últimas décadas¹. Considerando esse crescente espaço de circulação ocupado pela figura do repórter-artista em veículos noticiosos, este artigo debruça-se sobre os efeitos poéticos da imagem desenhada no jornalismo gráfico (em contraponto com a imagem técnica). Pretende-se iluminar o campo do jornalismo visual a partir de um movimento interdisciplinar que mobiliza um cruzamento de fronteiras disciplinares que Mieke Bal chama de “conceitos em trânsito” (2002). O objetivo é apresentar uma matriz conceitual já bastante explorada no mundo dos quadrinhos - o conceito de grafiação (Marion, 1993) - no contexto do jornalismo visual². Para isso, iremos observar os trabalhos de quatro autoras com forte atuação em grandes veículos

Pour citer cet article

Référence électronique

Greice Schneider, « Jornalismo gráfico: Visualidade no jornalismo e o conceito de grafiação », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.

URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.572>



internacionais que recorrem ao jornalismo ilustrado como matéria-prima para suas reportagens.

INTERSECÇÕES ENTRE JORNALISMO E VISUALIDADE

Representar informações jornalísticas através de imagens sempre esteve no horizonte de possibilidades do campo através de “imagens elaboradas com o compromisso de transmitir informações atuais e confiáveis obtidas por jornalistas para um público espectador”³ (Hill e Schwarz, 2015, p. 4). Mas a recente disseminação do campo expandido do “jornalismo visual” (Ritchin, 2010)⁴ manifesta-se como um sintoma que revela duas transformações. Em primeiro lugar, parece contemplar a crescente complexidade das imagens (Catalá, 2005) e a ampliação da multiplicidade de materiais visuais provenientes de uma variedade de fontes (permitindo uma combinação de fotografias, quadrinhos, ilustrações, mapas, infografias, vídeo)⁵. Além disso, com o aumento da disponibilidade de bancos de dados extraídos a partir das TICs, se acentua a necessidade de organizar e mesmo sintetizar grandes volumes de informações abstratas de maneira rapidamente compreensível ao leitor, hierarquizando, comparando, categorizando volumes de dados de dimensões dificilmente compreensíveis a partir de tabelas ou texto escrito.

À medida que as palavras e as imagens se fundem, o papel combinado de escritor, fotógrafo, criador de infografia, pesquisador e designer gráfico exige uma nova descrição do trabalho - o jornalismo visual. (...) Reportar visualmente é o casamento de palavras, imagens e desenhos para transmitir informações. A missão do jornalismo visual é dizer aos leitores o que a informação significa. (Harris & Lester, 2002, p. 3)

Ademais, a mudança no rótulo também sinaliza, de certa forma, uma reconfiguração do campo profissional do fotojornalismo (ou ao menos de um certo modo de fazer fotojornalismo) (Pereira, 2020; Silva Jr., 2021) e desloca o regime de quase exclusividade da fotografia e da imagem técnica nos discursos sobre os modos de construir visualidade no jornalismo. Muitas das abordagens que elegem o termo “jornalismo visual” concentram-se na ampliação das possibilidades da imagem técnica para além do registro (Pereira, 2020). A ascensão do uso do termo vem, então, acompanhada de uma precarização do fotojornalismo enquanto profissão e do domínio de seus discursos atrelados ao valor de testemunho, prova e documento (Rouillé, 2009).

Tal impacto, afinal, fortalece alternativas e aberturas para outras formas de acionar visualidades no

jornalismo. Uma delas é a recuperação de certo *ethos* narrativo típico de uma época de ouro da fotorreportagem em revistas ilustradas, por exemplo⁶. Outro caminho é a aposta em técnicas de construção de sentido obtidas a partir da convergência das mídias. De qualquer modo, retomando o depoimento de Spiegelman, parece haver algo a se aprender com uma mídia como os quadrinhos – que desde seu surgimento desenvolve estratégias de tensionamento complexas entre imagem e texto, fazendo conviver diferentes imagens em um mesmo espaço e tantas vezes lidam com estilos visuais distintos em uma mesma obra.

Antes de mais nada, observemos três modos como jornalismo (como gênero) e quadrinhos (como meio) podem ser tensionados. Uma primeira possibilidade compreenderia a simples justaposição entre histórias em quadrinhos publicadas em um espaço de publicação e circulação (os jornais), como os *cartuns* editoriais ou as tirinhas dos *syndicated comics*. Uma segunda possibilidade abrange o jornalismo *feito em* quadrinhos como gênero⁷, como as reportagens em quadrinhos. Esses dois primeiros casos revelam um interesse mútuo entre jornalismo e quadrinhos, mas geralmente ainda são publicados como conteúdos especiais à parte, independentes e não completamente integrados às rotinas produtivas de notícias, e, portanto, tem mais liberdade para não só escapar de certas restrições jornalísticas (como uma temporalidade mais ligada ao presente), mas também a atuar como reação contra modos tradicionais de disseminação da notícia. Ou como afirma Schmid, “a materialização do documento por meio dos quadrinhos constitui uma contrabordagem distinta ao domínio das mídias gravadas e das tecnologias digitais que cada vez mais as definem”⁸ (2021, p. 48).

Este artigo se debruça sobre modos como os quadrinhos podem nos auxiliar a compreender o jornalismo visual, em um terceiro arranjo possível que se ocupa dos modos de distribuição visual e representação gráfica da informação. Interessam aqui as estratégias através das quais ambos podem explorar uma linguagem pictográfica, com altos níveis de abstração, que conta com o repertório visual de cores, escala e textura para representar fatos e dispor a combinação de quantidades, bem como hierarquias em modelos para explicar, comparar, categorizar – como fazem, por exemplo, os infoquadrinhos ou *data comics* (Bach, 2017, 2018). Smolderen lembra que, na verdade, os quadrinhos nunca interromperam o diálogo com a história das artes gráficas.

O desenho diagramático possibilita isolar e acentuar a informação visual, e convida à superposição dos mais variados códigos: esquemas muito diferentes podem ser combinados, continuando a “fazer imagem” - propriedade que

os mapas da geografia, os trabalhos de perspectiva, matemática, emblemas etc exploram por muito tempo. (Smolderen, 2009, pp. 77-78)

Nos quadrinhos, esse uso constante de gráficos diagramas para distribuir informação espacialmente também está muito presente desde tirinhas que brincam com visualização de dados de forma lúdica, como *XBCD* e *PhD comics*, que exploram mapas, gráficos e linhas do tempo, até em autores consagrados de formatos mais longos, como Chris Ware, Kevin Huizenga, Ivan Brunetti, que exploram modos diagramáticos de *layout* de páginas. Mesmo quando não são desenhos propriamente figurativos, o traço do cartunista e a marca do desenho humano contribuem para provocar um efeito de empatia gráfica.

A precisão estatística, automaticidade dos processos digitais da *dataviz*, rapidez e transparência da produção são valores recorrentes, especialmente com a facilidade de ferramentas capazes de processar grandes volumes de dados complexos (Big Data). No entanto, defendemos uma visão mais larga do campo do jornalismo visual, que não seja restrita a um suporte (Guimarães, 2013). O tipo de *corpus* que nos interessa neste artigo aborda um jornalismo visual que valoriza a materialidade e a natureza artesanal dessa linguagem pictográfica.

PHILIPPE MARION E AS AVENTURAS DO TRAÇO NOS QUADRINHOS

O conceito de *grafiação*, cunhado pelo pesquisador belga Philippe Marion (1993), corresponde a uma figura de enunciação visual e identidade gráfica do autor, termo influente nos estudos dos quadrinhos para tratar do estilo gráfico que resulta do próprio gesto corporal envolvido no ato de desenhar⁹. Marion aborda os modos como a materialidade da representação gráfica - o traço, o contorno, a cor - se manifestam visualmente e quais os efeitos emocionais envolvidos nesses diferentes modos de manifestação. Além disso, o grau de presença dessas figuras de enunciação gráfica nem sempre é evidente ou uniforme, ela pode ser mais ou menos intensa a depender dos efeitos desejados e dos contratos de leitura.

Diferentes estilos gráficos podem produzir reações emocionais distintas e podem também administrar contratos de enunciação modulando a impressão de presença do autor. O traço é um dos modos mais imediatos de controlar essa distância emocional e afetar o próprio ato de enunciação. Inspirado pelo conceito de *mostração* (Gaudreault, 1988), o conceito de *grafiação*, segundo Marion, opera a partir de uma lógica gradativa, que oscila entre dois pólos opostos: de um lado,

o traço manual, instável, frágil é algo que denuncia a presença de um autor individual, como se fosse sua assinatura. Do outro lado, o traço mais mecânico, técnico, aposta na transparência e fluidez e legibilidade da mensagem.

Para além da narração e da *mostração*, o leitor-espectador de quadrinhos é chamado a colocar seu olhar em coincidência com o gesto do grafiador; é se alinhando com a impressão gráfica deste que ele pode participar da mensagem. Nessa medida, portanto, a *grafiação* é fundamentalmente autorreferencial. Antes de contribuir para a *figuração*, ela se mostra, no traço, de uma identidade gráfica perceptível na especificidade subjetiva de uma marca. (...) Se assim proponho a noção de *grafiação* ao lado da *mostração*, é também porque a *mostração* tal como é imaginada por Gaudreault para o cinema não tem, nos quadrinhos, a mesma transparência figurativa, a mesma transitividade. O processo de mostrar desaparece atrás do simulacro analógico todo-poderoso que tende a produzir. No entanto, nos quadrinhos, o material gráfico sempre cria resistência, opacidade e impede que a exibição seja totalmente transitiva¹⁰ (Marion, 1993, p. 36).

Marion propõe uma tipologia do traço, variando em um *continuum* entre diferentes graus (1993). A fotografia ocuparia um grau 0 de transparência. Em seguida a transparência gráfica, que minimiza o efeito do traço (graus 1 e 2), trazendo uma maior aderência ao referente, facilitando a imersão direta no conteúdo. Aqui estariam desde os desenhos de linha clara que exploram uma linha-contorno idealizada, aos desenhos figurativos mais realistas. Do outro lado do *continuum*, Marion dedica espaço à *performance* gráfica que põe em evidência a materialidade plástica do traço (graus 3 e 4), seja ressaltando a complexidade gráfica e auto reflexiva do traço realizado com esmero, seja evidenciando a qualidade bruta e espontânea de rascunho e incompletude, chegando no outro lado do *continuum*, em um traço *pictórico*, trazendo um efeito de textura (grau 5).

Marion também é um dos primeiros autores a abordar seriamente a natureza híbrida entre imagem e texto nos quadrinhos, dedicando uma larga porção de sua tese à importância do modo como as palavras são desenhadas (Baetens 1996, p. 227). A tipografia é tratada como um aspecto fundamental na organização hierárquica da informação. No caso dos quadrinhos, como norma, o *letreiramento* (Assis, 2018) tende a evitar tipografia mecânica, se apresentando como algo mais próximo do gesto do desenho, mesmo que tende a emular alguma forma de padronização para fins de leitura e homogeneidade narrativa. É justamen-

te a dinâmica instável e a vibração aleatória do traço que, de acordo com Marion, funciona como a “voz”, a fragilidade que carrega o quadrinho de sua força expressiva (1993). Ao mesmo tempo, o letreiramento em quadrinhos normalmente procura emular alguma forma de padronização por uma questão de legibilidade e homogeneidade narrativa (mesmo se em forma de manuscrito). Marion elabora uma tipologia em graus, que vão de letreiramento tipográfico (grau zero), à caligrafia e autografia (grau 4) (Marion, 1993, p. 64).

Ao convocar o conceito de grafiação para discutir visualidades do jornalismo, podemos trazer à tona tensões que são próprias das diferentes representações visuais da notícia. No polo sintagmático do *continuum* da grafiação proposto por Marion (1993, p. 46), as tentativas de neutralizar e relativizar o efeito de traço e camuflar as instâncias de narração obedecem a uma tradição jornalística que preza pela ilusão de transparência da forma em prol de uma abordagem direta e objetiva ao conteúdo e por uma abordagem mais fluida e uniforme. O leitor é absorvido pela informação. No polo paradigmático do *continuum*, no entanto, tal qual acontece na valorização da experiência estética no jornalismo literário (Hartstock 2016), a potência emocional do traço desenhado, opaco, autorreferencial, se revela como instância de enunciação. O leitor-espectador “observa a marca gráfica tal como ela se manifesta a partir de um potencial estilístico” (1993, p. 45).

DESENHANDO JORNALISMO

No caso do jornalismo, é natural que certa tradição possua uma tendência a, por princípio, evitar marcas de subjetividade e ambiguidade visual ao selecionar estilos mais neutros que apagam as marcas da presença de um autor reconhecível (como infográficos técnicos para dados abstratos, ou a dominância das imagens fotográficas para representação visual por excelência no jornalismo). Valores como a objetividade, neutralidade, autenticidade e distância ocuparam um papel determinante no pacto de leitura convencionado para o jornalismo, que tradicionalmente tenta evitar intervenções subjetivas nas imagens. Essa construção de uma instância narradora discreta pode aparecer, por um lado, através de um efeito de transparência fotográfica (Walton, 1984), ou da homogeneidade e mecanicidade de modos de visualização de dados¹¹. A utilização de um estilo mais cartunesco no jornalismo visual, segundo alguns autores, afetaria uma suposta expectativa de seriedade de um contrato jornalístico contra a expectativa dos leitores ao encontrar evidência científica publicada de tal forma: “o estilo cartunesco para evidências sérias comprometeria a credibilidade do relato” (Tufté, 2001).

Há casos, no entanto, em que jornalistas visuais decidem ocupar o outro espectro da grafiação. A instabilidade do traço e o uso de um estilo cartunesco re-

velam um fazer subjetivo e permitem a aproximação com o leitor, humanizando a experiência e aumentando a possibilidade de empatia emocional. A ausência de precisão fotográfica ou de equivalências mecânicas e correspondências *pixel a pixel* emprestam um efeito de humanismo e subjetividade que podem ser usados também como estratégia de autenticação, da atestação da presença de um corpo que desenha.

Isso fica claro, por exemplo, no primeiro número de *La Revue Dessinée*, revista francesa de reportagens em quadrinhos lançada em 2013, em um editorial que mais uma vez aproxima artistas de repórteres: “Partimos de uma observação simples: jornalistas e autores de histórias em quadrinhos são contadores de histórias”¹² (2013, p. 5). Há um confesso interesse pelo “real”, mas aqui são os desenhos que são convocados para adicionar profundidade à narração, revivendo a experiência das revistas populares do século XIX. Não se trata, portanto, de um fenômeno recente. Esse testemunho direto registrado à mão livre costumava ser a forma dominante de jornalismo visual mesmo antes da popularização do aparato fotográfico, como era o caso de repórteres-artistas de guerra, como William Simpson (*Illustrated London News*), que cobriu a Guerra Franco Prussiana, William Hogarth ou John Gilbert memória (Embury e Minichiello, 2018). Nesses casos, o desenho feito *in loco* revela, no próprio traço, os perigos e vulnerabilidades das situações representadas e empresta um valor de autenticidade pela própria presença indicial do traço feito ao vivo.

Além disso, a temporalidade dos processos de produção das imagens desenhadas também afeta a impressão de autenticidade do resultado. O aspecto de rascunho e do desenho feito à mão também permite vincular o tempo de produção da imagem com o tempo presente do jornalismo. Nesse sentido, é possível identificar dois tipos de ilustração de acontecimentos: “um deles é desenhar no presente – registrando um momento que jamais acontecerá de novo. O outro é desenhar o passado e refletir apenas mentalmente”, ativando uma relação entre desenho e memória (Embury e Minichiello, 2018, p. 59).

No caso dos retratos desenhados de perfis e entrevistas, a duração mais longa do tempo de produção de um desenho também reforça uma relação de confiança e intimidade com as fontes. Já outros ilustradores, como Gustave Doré, preferiam desenhar após desfecho do evento, a partir de fotografias como base (ainda que sem tentar reproduzir ponto a ponto as propriedades fotográficas). Autores como Chute (2016), por exemplo, defendem certa superioridade da qualidade testemunhal dos desenhos uma vez que, nesses casos, o ato de cartunizar alude de imediato ao seu próprio fazer. Chute inicia seu livro se perguntando por que, após a emergência e o reinado da fotografia, as pessoas

ainda entendem caneta e papel como os melhores instrumentos para o testemunho: (2016, p. 2). Já o cartunista Chris Ware explica sua preferência por “ideogramas” sobre desenhos mais realísticos atribuindo uma “vulgaridade em mostrar algo do modo como realmente se vê ou experiência, configurando uma parede estranha que bloqueia a empatia do leitor”¹³ (Ware citado em Raeburn 2004, p. 18).

JORNALISMO GRÁFICO CONTEMPORÂNEO E O TRAÇO EM EVIDÊNCIA

Nos últimos anos, é possível acompanhar um crescimento expressivo em reportagens visuais que priorizam um dos pólos desse espectro da grafiação que aposta na instabilidade do traço e na utilização de estilos cartunesco e expressivo para desempenhar um papel importante como dupla estratégia de empatia emocional e de autenticação da presença de um sujeito que desenha. Observamos aqui os trabalhos de quatro jornalistas visuais bastante atuantes nos grandes veículos de mídia contemporâneos: Mona Chalabi (*FiveThirtyEight, The Guardian e The New York Times*); Susie Cagle (*The Guardian, Propublica, The Nation e The New York Times*); Julia Rothman (*The New York Times, The New Yorker, Washington Post*); e Wendy MacNaughton (*The New York Times, NPR, California Sunday Magazine*).

Em comum, os trabalhos dessas autoras assumem uma tendência a se afastar de uma homogeneidade gráfica discreta, até poucos anos dominante no jornalismo visual, e apostam em um efeito de traço mais ostensivo, investindo em linhas que convidam o leitor a notar uma intencionalidade gráfica (Marion, 1993). Nos quatro casos, o desenho não ocupa uma função meramente ilustrativa, de apoio ou complemento a reportagens escritas. Mais do que um apêndice, ele é parte integral da própria reportagem - mesmo o verbal é tratado de maneira icônica, uma vez que o texto apresenta essa qualidade de desenho.

Dentre essas possibilidades, Marion chama a atenção para estilos mais cartunescos e outros mais pictóricos, com fins expressivos e estéticos. Esses dois regimes não necessariamente aparecem de forma separada, mas podem trazer diferentes graus e serem mais dominantes que os outros.

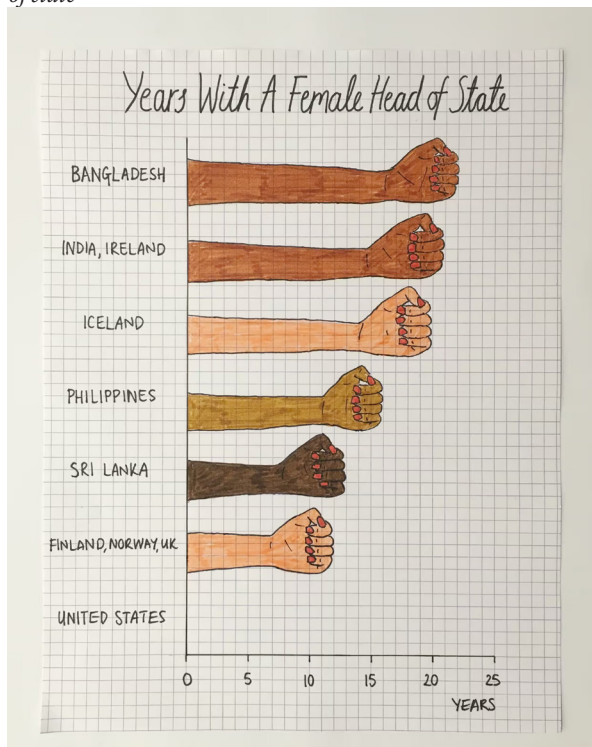
“Na caricatura, o gesto gráfico deixa transparecer seu traço porque é motivado pela produção de um efeito de rapidez e incompletude: é a espontaneidade de uma exclamação que o mobiliza. Nos quadrinhos ‘pictóricos’, o gesto gráfico é o traço de uma intenção estética, o leitor deve ser imposto ao curso opaco de uma expressão-representação decorrente de um tra-

balho autorreferencial sobre o material significativo. Em ambos os casos, porém, o efeito da marca exige a participação ativa do enunciatário” (Marion, 1993, p. 42).¹⁴

O primeiro caso é mais evidente no trabalho da jornalista visual Mona Chalabi, que toma para si a missão de “desentorpecer os números (“taking the numb out of numbers”) e transformar estatísticas corretas e sistemas complexos de informação, coletados em grandes planilhas e bancos de dados em peças memoráveis e compreensíveis. Em seus infográficos publicados no *Instagram* (Figura 1), a qualidade de esboço sobre a folha pautada e as marcas dos traços de lápis anunciam a presença física da mão da ilustradora e revelam a opacidade da obra e sua qualidade auto-referencial, como apontava Marion, o que é realçado pela ausência de uma arte final digitalizada que encobre esses vestígios e imperfeições. A evidente qualidade artesanal é fundamental para produzir esse efeito de opacidade: os desenhos feitos à mão são imprecisos, subjetivos, humanos, deixando lacunas para a imaginação do leitor.

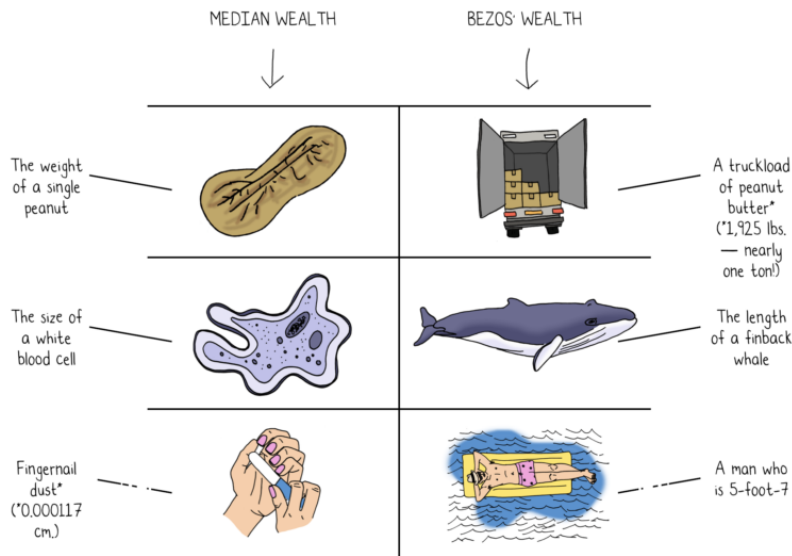
Além disso, o efeito de rascunho (*sketch*) também é compatível com um efeito de casualidade e da temporalidade mais rápida de publicações feitas em um meio como o *Instagram*, onde essas peças viralizaram ini-

Figura 1: Mona Chalabi Instagram - Years with a female head of state



Fonte : The Guardian.
<https://www.theguardian.com/news/datablog/2016/jul/28/women-leaders-female-head-of-state-history-data>

Figura 2 : Mona Chalabi. *Nine ways to imagine Jeff Bezos Wealth. The Money Issue*



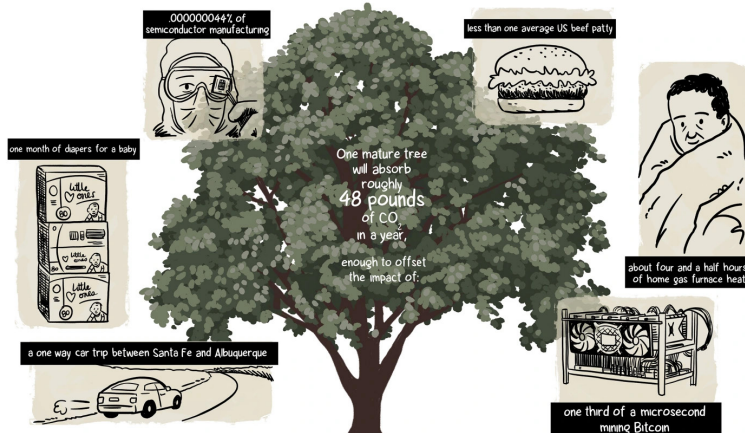
Fonte: The New York Times Magazine.

<https://www.nytimes.com/interactive/2022/04/07/magazine/jeff-bezos-net-worth.html>

cialmente. Esses sinais de velocidade de deslocamento corporal da mão da artista podem ser compreendidos a partir de uma matriz indexical, como signo do corpo que desenha (Grennan, 2017).

Chalabi emprega uma estratégia diferente no infográfico interativo *Nove formas de imaginar a riqueza de Jeff Bezos*, publicado pela *New York Times Magazine* (Figura 2). Ao invés de gráficos, como na figura anterior, a informação não é transmitida a partir de elementos de proporção, distância ou escala do desenho em si. Chalabi produz um inventário de ilustrações, pequenos desenhos de objetos dispostos lado a lado em caixinhas para evocar um o contraste entre a fortuna do bilionário e a da pessoa comum nos Estados Unidos, explorando a representação gráfica de objetos

Figura 3 : Susie Cagle. 29 de Junho 2022. *What one tree can't do*



Fonte: MIT Technology Review.

<https://www.technologyreview.com/2022/06/29/1054394/what-one-tree-cant-do/>

isolados para acionar imaginário e repertório compartilhado do universo dos próprios leitores, evocando comparações a partir do nosso conhecimento dos próprios objetos (como, por exemplo, a diferença entre o peso de um único amendoim e a carga de um caminhão de manteiga de amendoim). Ainda é possível aqui identificar a instabilidade no traçado rudimentar desses objetos (dessa vez, coloridos eletronicamente) e uma tentativa de unificar as imagens em torno de um estilo (cada par de objetos apresenta a mesma paleta de cores). Tal estratégia mantém a informação numérica de pesquisa, mas é apresentada com a liberdade do desenho e auxílio da enciclopédia pessoal do leitor.

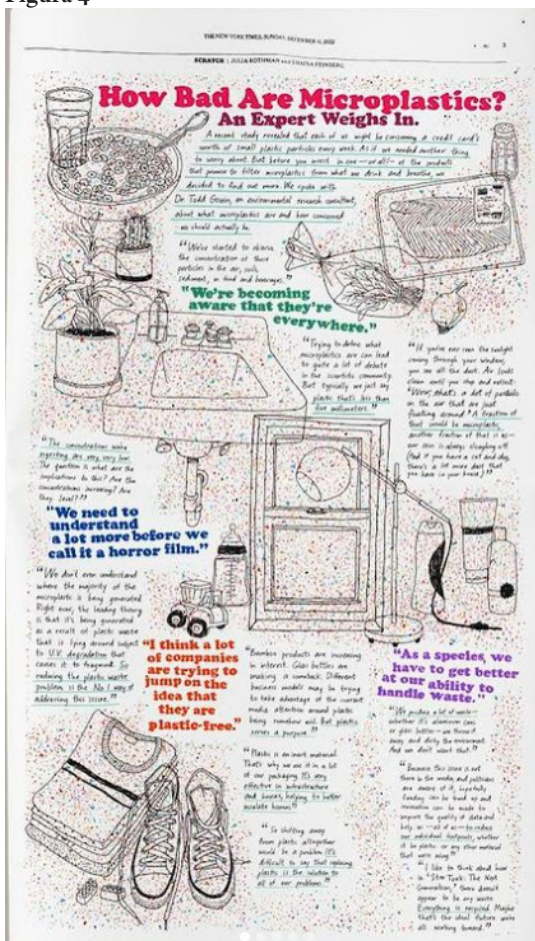
O uso frequente do estilo cartunesc, algo que supostamente comprometeria a credibilidade do relato jornalístico ou documental (Tufte, 2001) também reforça a presença de uma identidade gráfica desse tipo de jornalismo ilustrado. Susie Cagle é uma das autoras que se apropria desse registro para construir seus infográficos explicativos com o intuito de simplificar a informação, enxugar ruídos visuais e eventuais distrações (recorrentes na complexidade da imagem fotográfica), e categorizar dados de forma legível e menos intimidadora.

Em *What one tree can't do* (Figura 3), por exemplo, Cagle justapõe dois estilos gráficos, ocupando funções diferentes e quebrando a homogeneidade visual da reportagem. De um lado, a árvore que ocupa o centro da imagem revela um efeito mais pictórico - com variações tonais nas copas das folhas, ausência de uma linha-contorno e uma considerável riqueza de detalhes. A legenda escrita em branco sobre o centro da copa chama atenção para a quantidade de gás carbônico absorvido por uma árvore madura, argumento central da reportagem (e do título). As seis imagens posicionadas no entorno da imagem principal funcionam justamente como exemplos que ajudam a mensurar a escala de correspondências que o impacto de gás carbônico produzido que uma árvore é capaz de compensar. Ao contrário da imagem principal, esses desenhos cartunizados são feitos com uma linha-contorno e ausência de detalhes que simplificam a leitura, a au-

sência de cores reduz uma camada de complexidade, facilitando a imersão no conteúdo.

A combinação de dois regimes, entre o linear e o pictórico, também está presente em *How bad are microplastics* (Figura 4), publicada na coluna bissemanal *Scratch*. Através de mecanismos de grafiação, a ilustradora Julia Rothman adota uma engenhosa solução para alertar os leitores sobre a pauta da reportagem. A onipresença de micro plásticos no nosso cotidiano é representada aqui a partir da sobreposição de múltiplos pequenos respingos coloridos de tinta sobre o traço preto linear de objetos domésticos (roupas, itens de higiene, prato de comida) (Figura 5). O uso de texturas que remetem a materiais mais incontrolláveis e imprevisíveis, como essas pequeninas manchas de tinta espalhadas aleatoriamente pelo papel, aliado à instabilidade das linhas de contorno colaboram, como no caso anterior, para um efeito duplo de empatia gráfica

Figura 4



Fonte: Julia Rothman (ilustrações) e Shaina Feinberg (reportagem). 09 de Dezembro de 2022. How Bad Are Microplastics? An Expert Weighs In. *Scratch*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/11/17/business/smoke-mask-california-fire-air-quality.html>

Figura 5 : Detalhe da coluna publicado em post do Instagram da autora em 11 de Dezembro de 2022



Fonte: Julia Rothman.

<https://www.instagram.com/p/CmCu73JBUWL/>

e de atestação da presença de um corpo que desenha, em oposição a uma estratégia de objetividade na apresentação de dados.

No que diz respeito ao hibridismo entre texto e imagem, uma das contribuições mais relevantes de Marion é desenvolver uma abordagem que contemple o texto enquanto desenho, reforçando a indissociabilidade entre o verbal e o visual. Da mesma forma que o desenho expressionista aciona regimes de leitura, a tipografia expressiva também é capaz de simular um efeito de manuscrito (Marion 1993, p. 52).

A caligrafia permite ao leitor compreender a consistência física das letras, sua espessura de traço. Ele pode assim reconstruir o movimento de sua iconização. A caligrafia apenas exacerba a manifestação de um traço fundamental dos quadrinhos: a consideração do leitor pelo material gráfico. Essa autodesignação, essa reflexividade pode levar a uma contestação do esquema de representação. (Marion, 1993, p. 76)¹⁵

Um bom exemplo desse movimento aqui é a coluna ilustrada *Meanwhile* [enquanto isso], a primeira coluna de jornalismo desenhado publicada no *The New York Times*, assinada por Wendy MacNaughton, que trata das “grandes implicações das aparentemente pequenas coisas” (Figura 6). A autora se afasta de uma rigidez formal da tipografia rígida e uniforme que costumamos encontrar nas colunas dos jornais impressos (o que corresponderia ao grau o de Marion) e se aproxima de um manuscrito mais personalizado, com um gesto escritural perceptível, que proporciona maior aproximação com o leitor (o que se aproximaria ao grau 4 de Marion).

Em *The Air Filter Mask* (Figura 7), por exemplo, o texto é dividido em blocos distribuídos ao redor do desenho principal, que assume o centro da página e rege a organização da informação no espaço. A autora emprega letra cursiva, sempre feita a mão, nos títulos

Figura 6 : Wendy MacNaughton. *Meanwhile - Coluna de jornalismo desenhado publicada no The New York Times*



Fonte: site da autora
<https://www.wendymacnaughton.com/projects/the-new-york-times>

e legendas, brinca com escalas e negrito, altera o estilo do traço, a cor e a densidade no meio das frases, enfatiza algumas palavras e abdica de regularidade de linhas em um processo de iconização do texto (Marion, 1993, p. 76). Além disso, as passagens são posicionadas sobre um fundo cinza produzido por pinceladas irregulares de aquarela, o que valoriza ainda mais o apelo expressivo da reportagem.

Publicado antes da pandemia de COVID-19, o artigo aborda como as máscaras faciais tomavam as ruas de São Francisco e outras cidades estadunidenses infestadas de fumaça. MacNaughton faz seus esboços ao vivo e depois aquarela em seu estúdio. Essa qualidade de rascunho também contribui para a experiência emocional do leitor e a impressão do efeito de autenticidade do relato. “Quando alguma coisa é desenhada a mão, isso mostra que há um humano por trás e eu acho que nos conectamos com isso em um nível muito profundo” (MacNaughton in Lu, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar o conceito de grafiação, já consolidado nos quadrinhos, como uma matriz conceitual fértil para explorar as várias categorias do amplo campo do jornalismo visual, em especial em sua relação com as imagens artesanais, em contraponto com uma tendência à transparência das imagens técnicas e à homogeneidade de infografias mais regulares. O conceito de grafiação aqui contribui para identificar uma tendência crescente no jornalismo visual. Se tomarmos o *continuum* proposto por Marion, é possível notar um interesse pelo traço menos homogêneo (mais próximo ao pólo expressivo do *continuum* da

Figura 7 : Wendy MacNaughton. *17 de Novembro de 2018. The Air Filter Mask. Meanwhile*



Fonte: The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2018/11/17/business/smoke-mask-california-fire-air-quality.html>

grafiação de Marion), abrindo-se espaços para relatos e narrativas mais pessoais, em que a instância de enunciação gráfica é mais evidente, tanto nas imagens quanto nos modos como o texto é apresentado como instância gráfica.

A análise dos trabalhos recentes dessas quatro artistas visuais evidencia, de certa forma, um retorno ao jornalismo ilustrado dominante antes do advento da fotografia, de aproximação entre os campos do jornalismo e da arte, mas aqui não como uma limitação provocada pela ausência de um aparato técnico, mas como uma escolha deliberada por um relato mais subjetivo e próximo do leitor. O que se ganha com as aventuras do traço e o gesto do desenho é uma tendência a abordar a factualidade sem necessariamente adotar nem um traço realista das fotografias, nem a exatidão de gravuras enciclopédicas ou a precisão matemática de certa escola tradicional de infografias. Marion nos dá ferramentas para observar formas de abordar esse gesto do desenho enquanto construção de um estilo gráfico que pode produzir subjetividade e engajamento na esfera de leitura.

Artigo submetido em: 15 de Maio de 2022
 Artigo aceito em: 04 de Outubro de 2022

NOTES

^{1.} Seja em grandes conglomerados de media, como *The New York Times*, *The Atlantic*, *Folha de S. Paulo*, ou em veículos especializados, como *The Nib*, *Drawing the Times*, *Cartoon Movement*, revista *Badaró* e a *Revue Illustré*, passando por iniciativas mídia alternativa, como a agência Pública, *Aos Fatos*.

^{2.} A tensão entre o conceito de grafiação e os valores do jornalismo já foi objeto de artigo anterior (Schneider, Neto, 2019). Aqui, porém, o foco não é o jornalismo em quadrinhos, mas outras formas de jornalismo desenhado, entendendo o jornalismo visual de uma maneira mais ampla.

^{3.} “News pictures are images crafted with a commitment to transmit timely and reliable information held by journalists to be of consequence to a viewing public”. Esta e as seguintes traduções são feitas pela autora.

^{4.} Mais sobre o jornalismo visual em (Guimarães, 2013, Gynnild; Lowrey, 1999; Machin e Polzer, 2015).

^{5.} A clássica polarização entre imagens técnicas e imagens artesanais, fotografia e ilustração, transparência e opacidade pode, na verdade, enriquecer formatos híbridos. Segundo Nancy Pedri (2015), a relação entre quadrinhos e fotografia é um espaço privilegiado para investigar os efeitos emocionais e efeitos de testemunho produzidos por fotografias desenhadas à mão e fotografias mecanicamente produzidas em quadrinhos.

^{6.} A fotografia documental e o fotojornalismo hoje atravessam uma transição interessante da imagem única para as possibilidades do uso de imagens em séries (Dobal, 2012), enfatizando estratégias de administração da informação visual, organizando hierarquias e construindo narrativas visuais (Schneider, 2015).

^{7.} O que há de comum aqui é certa ênfase nos quadrinhos autobiográficos, geralmente a personificação do repórter, que conta (ou reconta) a história no seu ponto de vista, fenômeno amplamente estudado nos estudos de quadrinhos documentais e jornalismo em quadrinhos (Mickwitz, 2016; Nyberg, 2012; Chute, 2016; Schmid, 2021; Weber e Hall, 2017).

^{8.} “Materializing documentary through comics constitutes a distinct counter-approach to the dominance of recording-based media and the digital technologies that increasingly define it”.

^{9.} Embora, em sua tese de doutorado, o corpus de análise de Marion tenha sido limitado a quadrinhos ficcionais, o autor toma o cuidado de não isolar o problema a um meio e dinamiza a discussão sobre especificidade midiática (Baetens, 1996), de modo que o conceito é flexível o suficiente para ser transportado para a produção gráfica do jornalismo visual. Baetens (1996) revisita o

livro clássico de Marion, com algumas ressalvas, em especial sobre o uso da psicanálise e a noção de sujeito-grafiador, não explorados neste artigo.

^{10.} “En deçà de la narration et de la monstration, le lecteur-spectateur de BD est appelé à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur; c’est en épousant l’empreinte graphique de celui-ci qu’il peut participer au message. Dans cette mesure, la graphiation est donc fondamentalement auto-référentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est auto-monstration, dans la trace, d’une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d’une empreinte. (...) Si je propose ainsi la notion de graphiation à côté de celle de monstration, c’est aussi que la monstration telle qu’elle est imaginée par Gaudreault pour le cinéma n’a nullement, en BD, la même transparence figurative, la même transativité. Le processus de monstration s’efface derrière le tout puissant simulacre analogique qu’il tend à produire. Or, en bande dessinée, la matière graphique fait toujours résistance, opacité, et elle empêche la monstration d’être pleinement transitive”.

^{11.} Para mais sobre a discussão sobre o conceito de grafiação e as tensões dos valores jornalísticos, ver (Schneider e Medeiros, 2019)

^{12.} “Nous sommes partis d’un simple constat: les journalistes et les auteurs de bande dessinée sont des conteurs d’histoires” (Revue Dessinée, 2013).

^{13.} Tradução minha: “There’s a vulgarity to showing something as you really see it and experience it. It sets up an odd wall that blocks the reader’s empathy”.

^{14.} “Dans la caricature, le geste graphique laisse transparaître sa trace parce qu’il est motivé par la production d’un effet de rapidité et d’inachèvement : c’est la spontanéité d’une exclamation qui le mobilise. Dans la BD « picturale », le geste graphique est trace d’une intention esthétique, il faut imposer au lecteur le parcours opaque d’une expression-représentation surgissant d’un travail autoréférentiel de la matière signifiante. Dans les deux cas cependant, l’effet d’empreinte appelle la participation active de l’énonciataire « qui vient de passer »” (Marion 42).

^{15.} La calligraphie permet au lecteur d’appréhender la consistance physique des lettres, leur épaisseur de trace. Il peut ainsi reconstituer le mouvement de leur iconisation. La calligraphie ne fait qu’exacerber la manifestation d’un trait fondamental de la BD : la prise en compte par le lecteur du matériau graphique. Cette autodésignation, cette réflexivité peut aboutir à une contestation du régime de la représentation.



REFERÊNCIAS

- Abraham, L. (2002). Visual Journalism: An Integrated Conception of Visual Communication in Journalism Education. *Journal of Visual Literacy*, 22(2), 175–190.
- Afonso Júnior, J. (2021). Instantâneos da Fotografia Contemporânea. Appris.
- Assis, É. G. (2018). *Aproximações entre letreiramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos*. [Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193910>.
- Bach, B., Riche, N. H., Carpendale, S., & Pfister, H. (2017). The emerging genre of data comics. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 37(3), 6–13.
- Bach, B., Wang, Z., Farinella, M., Murray-Rust, D., & Henry Riche, N. (2018). Design patterns for data comics. *Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 38.
- Baetens, J. (1996). Sur la graphiation. Une lecture de "Traces en cases". *Recherches en communication*, 5, 223–234.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press.
- Català, J. M., & Doménech, J. M. C. (2005). *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Vol. 42). Univ. Autònoma de Barcelona.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Harvard University Press.
- Daniels, M. (Diretor) (2010). *La BD s'en va t-en guerre* (filme). Arte Editions, 100'.
- Dobal, S. (2012). Sete sintomas de transformação da fotografia documental. *ÍCONE*, 14(1).
- Embury, G., & Minichiello, M. (2018). *Reportage Illustration: Visual Journalism*. Bloomsbury Publishing.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976). Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24(1), 7–23.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval.
- Grennan, S. (2017). *A Theory of Narrative Drawing*. Springer.
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. Univ. Press of Mississippi.
- Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*. Presses universitaires de France.
- Guimarães, L. A. (2013). Conceito, fundamentos e as três dimensões do Jornalismo Visual. *Comunicação Midiática*, 8(3), 6.
- Gynnild, A. (2019). Visual Journalism. In *The International Encyclopedia of Journalism Studies* (pp. 1–8). American Cancer Society.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative comics: An emerging literature*. Univ. Press of Mississippi.
- Hill, J. & Schwarz, V. (2015). *Getting the picture: The visual culture of the news*. Bloomsbury Academic.
- Junior, J. A. S. (2014). Da foto à fotografia: Os jornais precisam de fotógrafos? *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, 12(1), 55–72.
- Hartsock, J. C. (2016). *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*. University of Massachusetts Press.
- Harris, C. R., & Lester, P. M. (2002). *Visual Journalism: A Guide for New Media Professionals*. Allyn and Bacon.
- Lowrey, W. (1999). Routine news: The power of the organization in visual journalism. *Visual Communication Quarterly*, 6(2), 10–15.
- Lu, J. (2018). So You Think You Can't Draw? A Beginner's Guide to Graphic Journalism. The Open Notebook. <https://www.theopennotebook.com/2020/02/18/so-you-think-you-cant-draw-a-beginners-guide-to-graphic-journalism/>
- Machin, D., & Polzer, L. (2015). *Visual Journalism*. Macmillan International Higher Education.
- Marion, P. (1993). *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Academia.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The Invisible Art*. Harper Paperbacks.
- Mickwitz, N. (2016). *Documentary comics: Graphic truth-telling in a skeptical age*. Springer.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Nyberg, A. K. (2012). Comics Journalism: Drawing on Words to Picture the past in Safe Area Goražde. In *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, edited by M. J. Smith and R. Duncan, 116–128. New York: Routledge.
- Pedri, N. (2015). Thinking about photography in comics. *Image & Narrative*, 16(2), 1–13.
- Peeters, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. Flammarion.
- Pereira, S. da C. (2020). *Do fotojornalismo ao jornalismo visual: Um estudo do processo de produção de relatos jornalísticos com imagens técnicas em três redações brasileiras*.
- Picado, B. (2015). Aspects of visual discursivity in graphic journalism: Narrative enunciation and visual witness in Le Photographe. *Brazilian Journalism Research*, 11(1), 174–197.
- Raeburn, D. (2004). *Chris Ware*. Yale University Press.
- Rall, H. (2013). Information Graphics and Comics. In *Interaktive Infografiken* (pp. 175–215). Springer.
- Ritchin, F. (2010). *After Photography*. W. W. Norton.
- Romão, D. F. (2020). *Por uma poética do jornalismo visual: Os modos de ver de VU e Picture Post*.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. Senac.
- Schmid, J. C. P. (2021). *Frames and Framing in Documentary Comics*. Springer Nature.
- Schneider, G. (2015). Por uma abordagem narrativa do fotojornalismo contemporâneo. *Jornalismo e Tecnologias Digitais: Produção, Qualidade e Participação*. 1ed. São Cristóvão: Editora UFS, 49–66.
- Schneider, G. & Neto, J. S. M. (2019). O estilo gráfico no jornalismo em quadrinhos. 9ª Arte, 8 (1), 19–28.
- Segel, E., & Heer, J. (2010). Narrative visualization: Telling stories with data. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139–1148.
- Smolderen, T. (2009). Naissances de la bande dessinée. *De*

William Hogarth à Winsor McCay. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.

Tufte, E. R. (2001). *The visual display of quantitative information* (Vol. 2). Graphics press Cheshire, CT.

Walton, K. L. (1984). Transparent pictures: On the nature of photographic realism. *Critical inquiry*, 11(2), 246–277.

Weber, W., & Rall, H.-M. (2017). Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8(4), 376–397.

Jornalismo gráfico: visualidade no jornalismo e o conceito de grafiação

Le journalisme graphique : la visualité dans le journalisme et le concept de graphiation

Periodismo gráfico: visualidad en el periodismo y el concepto de graficación

Graphic journalism: visuality in journalism and the concept of graphiation

Pt. A história do estatuto documental da visualidade no jornalismo enfrenta uma tensão constante. Cada emergência de novas tecnologias de produção de imagens e seu impacto nos sistemas de crença costuma vir acompanhada de uma reabertura das interações entre os campos da arte e jornalismo. Nas últimas décadas, esse fenômeno se reflete de maneira especialmente inventiva nos campos do jornalismo gráfico (ou jornalismo ilustrado). O artigo propõe um movimento interdisciplinar ao explorar o campo do jornalismo visual a partir do conceito de grafiação (Marion) proveniente dos estudos de quadrinhos. Um primeiro momento será dedicado à intersecção entre jornalismo e visualidades, em especial os atravessamentos possíveis entre os campos de estudos do jornalismo visual e o campo de estudos dos quadrinhos. Em seguida, se debruça sobre o conceito de Marion, que aborda aspectos da materialidade da representação gráfica, instâncias de enunciação visual e seus efeitos no espectador-leitor. E finalmente, discute essa matriz conceitual a partir de exemplos concretos publicados em grandes veículos jornalísticos produzidos por quatro autoras contemporâneas que produzem jornalismo desenhado: Mona Chalabi, Susie Cagle, Julia Rothman e Wendy MacNaughton. Seus trabalhos evidenciam, de certa maneira, um retorno ao jornalismo ilustrado dominante antes do advento da fotografia, parte de uma tendência crescente em que a instância de enunciação gráfica é cada vez menos transparente e mais evidente, abrindo espaços para abordar a factualidade a partir do traço e gestos do desenho e de relatos e narrativas mais pessoais. O conceito de grafiação explorado aqui contribui enquanto ferramenta metodológica e permite abordar esse gesto do desenho como construção de um estilo gráfico capaz de produzir subjetividade e engajamento na esfera de leitura.

Palavras-chave: visualidade; jornalismo gráfico; arte; grafiação; subjetividade

Fr. L'histoire du statut documentaire de la visualité dans le journalisme est marquée par des tensions constantes. À chaque fois qu'émerge une nouvelle technologie de production d'images, avec son impact sur les systèmes de croyance, elle s'accompagne généralement d'une réouverture des interactions entre les domaines de l'art et du journalisme. Au cours des dernières décennies, ce phénomène s'est manifesté de manière particulièrement inventive au sein du journalisme graphique (ou journalisme illustré). Cet article se propose d'explorer le domaine du journalisme visuel selon une démarche interdisciplinaire, en partant du concept de graphiation (Marion), issu des études sur la bande dessinée. Dans un premier temps, nous nous intéressons à l'intersection entre journalisme et visualités, et en particulier aux croisements possibles entre les champs d'études du journalisme visuel et de la bande dessinée. Nous nous penchons ensuite sur le concept de Marion, qui touche à la matérialité de la représentation graphique, aux instances d'énonciation visuelle et à leurs effets sur le spectateur-lecteur. Nous examinons enfin cette matrice conceptuelle à partir d'exemples concrets de journalisme dessiné, publiés dans de grands médias journalistiques et produits par quatre auteures contemporaines : Mona Chalabi, Susie Cagle, Julia Rothman et Wendy MacNaughton. Leur travail marque d'une certaine manière un retour au journalisme illustré qui prévalait avant l'avènement de la photographie, dans un mouvement croissant où l'instance d'énonciation graphique est de moins en moins transparente et de plus en plus évidente, ouvrant de nouvelles possibilités pour aborder la factualité à partir du trait et des gestes du dessin, avec des récits et des dispositifs narratifs plus personnels. Le concept de graphiation exploré ici constitue un outil méthodologique qui nous permet d'aborder ce geste du

dessin en tant que construction d'un style graphique capable de produire de la subjectivité et de l'engagement dans la sphère de la lecture.

Mots-clés : visualité ; journalisme graphique ; art ; graphiation ; subjectivité

Es. La historia del régimen documental de la visualidad en el periodismo se enfrenta a una tensión constante. Cada aparición de nuevas tecnologías de producción de imágenes y su impacto en los sistemas de creencias suele ir acompañada de una reapertura de las interacciones entre los campos del arte y el periodismo. En las últimas décadas este fenómeno se ha reflejado de forma particularmente inventiva en el campo del periodismo gráfico (o periodismo ilustrado). El artículo propone un movimiento interdisciplinar al explorar el campo del periodismo visual utilizando el concepto de grafiación (Marion), proveniente de los estudios sobre el cómic. Un primer momento se dedica a la intersección entre periodismo y visualidades, en particular a los posibles cruces entre los campos de los estudios del periodismo visual y el campo de los estudios del cómic. A continuación, se centra en el concepto de Marion, que aborda aspectos de la materialidad de la representación gráfica, instancias de enunciación visual y sus efectos en el espectador-lector. Por último, discute esta matriz conceptual a partir de ejemplos concretos publicados en medios de comunicación importantes por cuatro autoras contemporáneas que hacen periodismo gráfico: Mona Chalabi, Susie Cagle, Julia Rothman y Wendy MacNaughton. Sus trabajos muestran, en cierto modo, una vuelta al periodismo ilustrado dominante antes de la llegada de la fotografía, parte de una tendencia creciente en la que la instancia de enunciación gráfica es cada vez menos transparente y más evidente, abriendo espacios para abordar la facticidad a partir del trazo y los gestos del dibujo y de relatos y narraciones más personales. El concepto de grafiación explorado aquí contribuye como herramienta metodológica y permite abordar el gesto de dibujar como construcción de un estilo gráfico capaz de producir subjetividad y compromiso en la esfera de la lectura.

Palabras clave: visualidad; periodismo gráfico; arte; grafiación; subjetividad

En. The history of the documentary value of visuality in journalism is marked by continuous tensions. The emergence of a new image-producing technology, with its impact on belief systems, is usually accompanied by renewed interactions between the fields of art and journalism. Over the last few decades, this phenomenon has manifested itself in a particularly inventive way within graphic journalism (or illustrated journalism). This article explores the field of visual journalism through an interdisciplinary approach, drawing on the concept of graphiation (Marion), which originated in comics studies. We begin by looking at the intersection between journalism and visuality, and in particular at possible intersections between the fields of visual journalism and comics. Marion's concept is then examined, focusing on the materiality of graphic representation, the instances of visual enunciation and their effects on the viewer-reader. Finally, we examine this conceptual matrix using specific examples of graphic journalism, published in major journalistic media and produced by four contemporary authors: Mona Chalabi, Susie Cagle, Julia Rothman and Wendy MacNaughton. Their work suggests to some extent a return to the illustrated journalism that prevailed before the age of photography, in a rising movement where the instance of graphic enunciation is less and less transparent and more and more obvious. This opens up new possibilities for approaching factuality through the stroke and gestures of drawing, with more personal narratives and narrative devices. The concept of graphiation explored here constitutes a methodological tool that enables us to approach the gesture of drawing as the construction of a graphic style capable of producing subjectivity and engagement in the sphere of reading.

Keywords: visuality; graphic journalism; art; graphiation; subjectivity

Framing the Embodied Journalist

Elizabeth Allyn Woock
Assistant Professor
UP Comics Lab, Department of English and American Studies
Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
elizabethallyn.woock@upol.cz
Orcid: 0000-0001-6511-8956

Stuart Medley
Post-doctoral researcher at UNIDCOM
IADE - Faculty of Design, Technology and Communication – Universidade Europeia
s.medley@ecu.edu.au
Orcid: 0000-0001-7324-8494

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

Elizabeth Allyn Woock, Stuart Medley, « Framing the Embodied Journalist », *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.n2.2023.580>

FRAMING THE EMBODIED JOURNALIST

Elizabeth Allyn Woock
Palacký University Olomouc
&
Stuart Medley
UNIDCOM, IADE, Lisbon

In this article we question the 'authenticity strategy' of the comics journalist embedding themselves as a visible character in the narrative, and comics artists' attempts at visual realism to give off an essence of 'truthiness'. We have found few if any good reasons for the comics journalist to appear as a character in their own drawn reports.

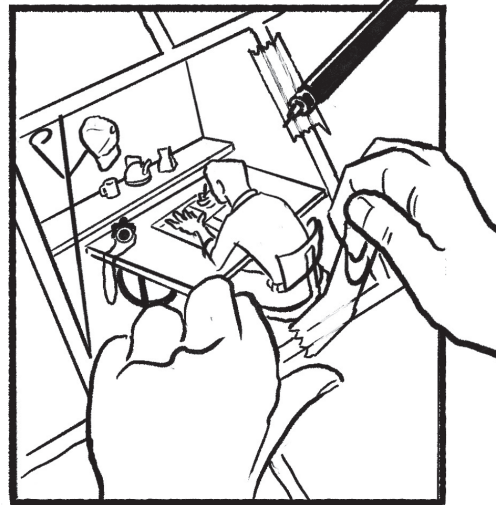
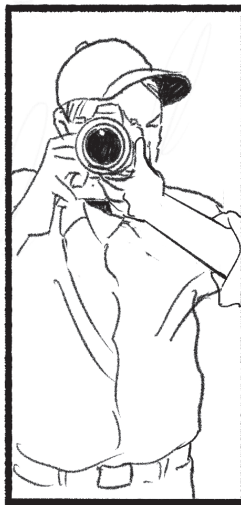
We suggest these strategies have more to do with expectations of telling compelling stories on the one hand, and visual rhetoric on the other.



In addition, we explore some comics journalists' work strategies which are less about placating industry and reader expectations, and more about showing the work done to make the drawings and exposing the constructed nature of reporting and publishing.

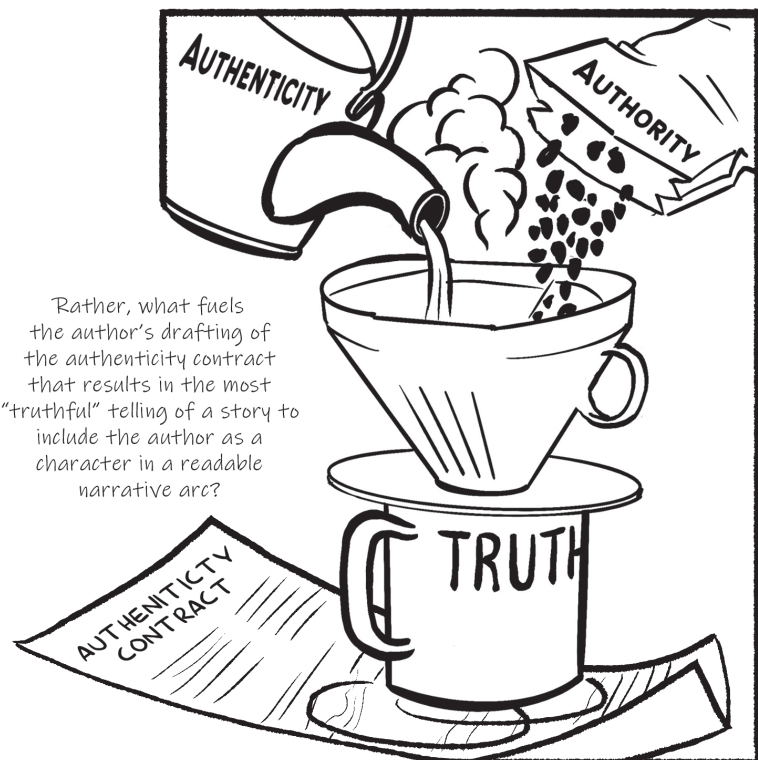
Theorists of Comics Journalism have focused on visual indicators of authenticity in a medium widely believed as telling frivolous fictions. This is in contrast to conventional journalism in conventional mediums. The paradox is “the media is always constructed, manipulated or even faked.”¹ Weber and Rall add “it is more appropriate to speak of authenticity or authenticity illusion.”²

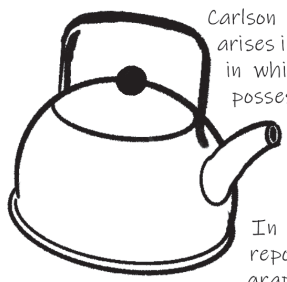
In this article we question the modalities of narrative processes in graphic reportage, particularly what comics theorists have claimed about these modalities. We’re interested in the comics journalist embedding themselves as a visible character in the narrative, and their attempts at visual realism as two key strategies to give off an essence of ‘truthiness’.



Enli labels the relationship of reader perception to media production, journalism etc., as the ‘authenticity contract’.³ Is that in effect what we should be examining?

Rather, what fuels the author’s drafting of the authenticity contract that results in the most “truthful” telling of a story to include the author as a character in a readable narrative arc?





Carlson says journalistic authority arises in "a contingent relationship in which certain actors come to possess a right to create legitimate discursive knowledge about events in the world for others".⁴

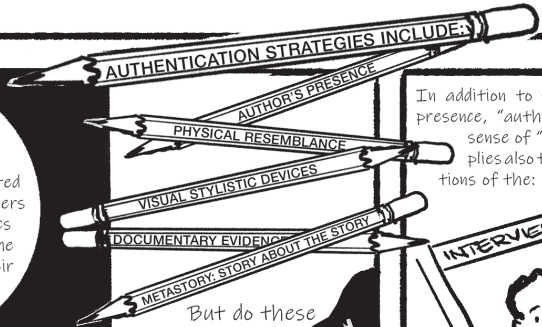
In comics journalism, the reporter who creates the graphic narrative becomes the arbiter of legitimate discursive knowledge. The comics format actually allows the creator of a comic to exercise their authority on not just the textual plane, but also in the visual plane. The authority of the author is bolstered by authenticity, which also has a special role in the visual plane of graphic journalism.



"Authenticity means not only being truthful and reporting facts accurately, but also reflecting the experience of discovery: background, context, different perspectives, tone, language and emotions of the public. [it] spans two antithetical poles: conveying facts accurately and conveying what people see, hear and experience in their communities."⁵



Authority and authenticity come together to make the heady brew that readers have come to know as the taste of truth. While journalists have fine tuned this in written reporting, the visual plane holds parallel potential for the development of narrative which can flow around the limits of text.

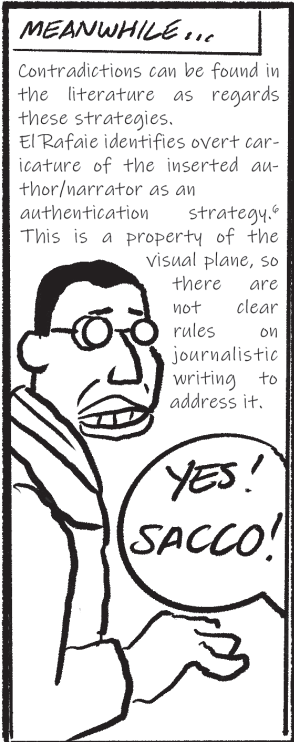


If journalists draw the news and use a medium for news coverage that is associated with fiction, how will readers know whether the comics journalists are telling the truth and whether their reports are not fictional?

But do these guarantee that the reader smells the aroma of authenticity?

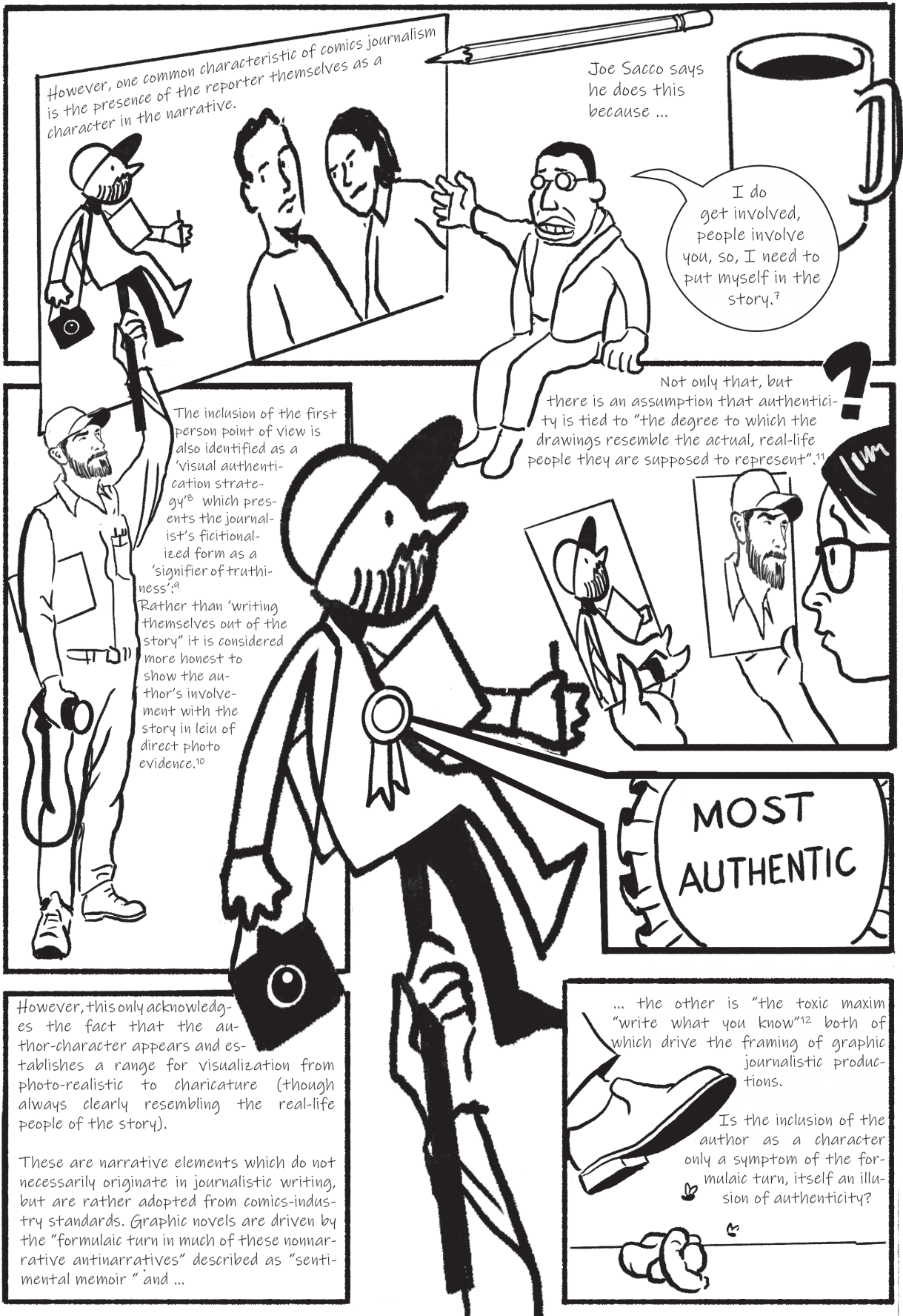


In addition to the author's presence, "authentic" in the sense of "truthful" applies also to representations of the:



MEANWHILE...

Contradictions can be found in the literature as regards these strategies. El Rafaie identifies overt caricature of the inserted author/narrator as an authentication strategy.⁶ This is a property of the visual plane, so there are not clear rules on journalistic writing to address it.



However, one common characteristic of comics journalism is the presence of the reporter themselves as a character in the narrative.

Joe Sacco says he does this because ...

I do get involved, people involve you, so, I need to put myself in the story.⁷

Not only that, but there is an assumption that authenticity is tied to "the degree to which the drawings resemble the actual, real-life people they are supposed to represent".¹¹

The inclusion of the first person point of view is also identified as a 'visual authentication strategy'⁸ which presents the journalist's fictionalized form as a 'signifier of truthiness'.⁹ Rather than 'writing themselves out of the story' it is considered more honest to show the author's involvement with the story in lieu of direct photo evidence.¹⁰

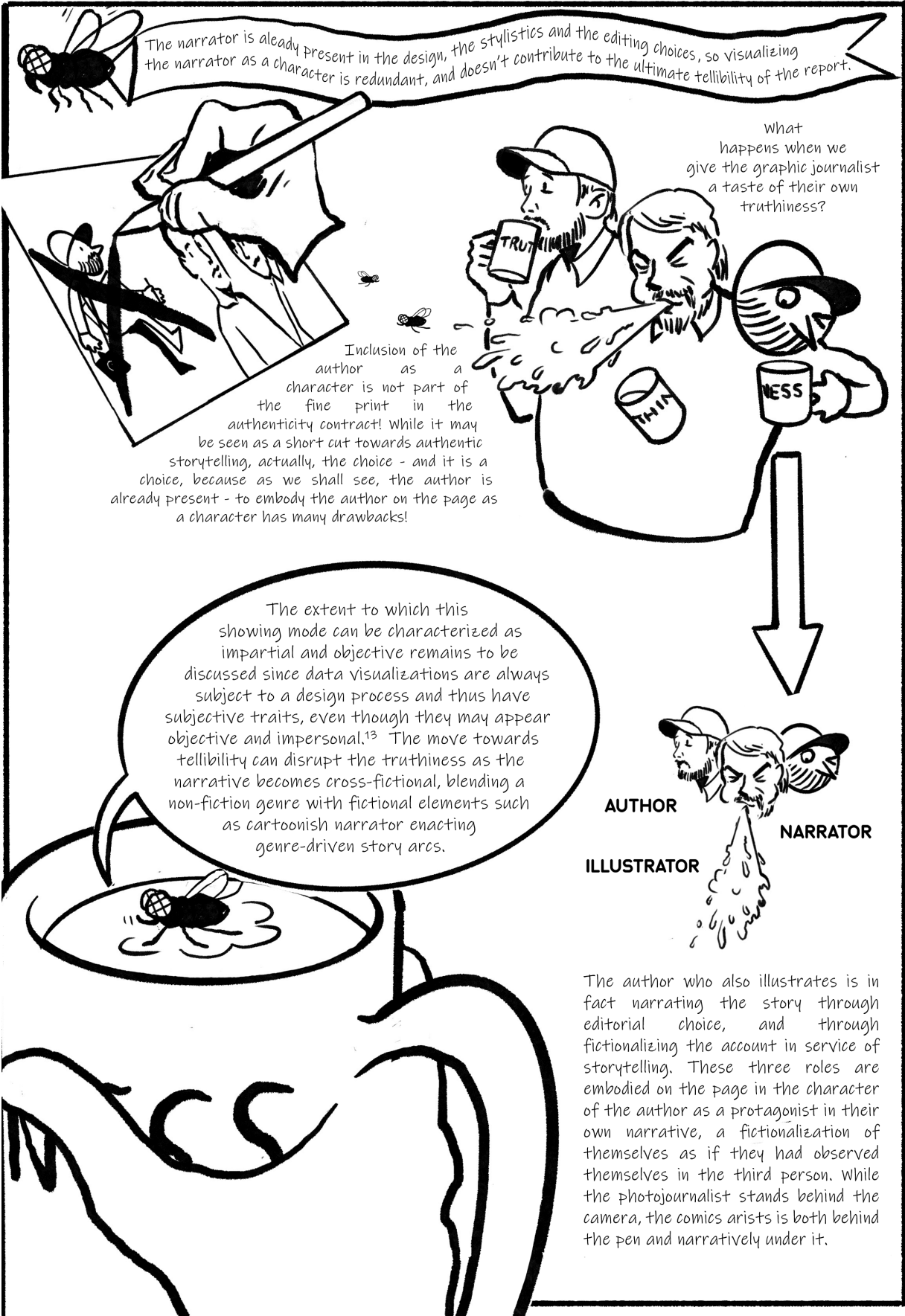
MOST AUTHENTIC

However, this only acknowledges the fact that the author-character appears and establishes a range for visualization from photo-realistic to caricature (though always clearly resembling the real-life people of the story).

These are narrative elements which do not necessarily originate in journalistic writing, but are rather adopted from comics-industry standards. Graphic novels are driven by the "formulaic turn in much of these nonnarrative antinarratives" described as "sentimental memoir" and ...

... the other is "the toxic maxim "write what you know"¹² both of which drive the framing of graphic journalistic productions.

Is the inclusion of the author as a character only a symptom of the formulaic turn, itself an illusion of authenticity?



The narrator is already present in the design, the stylistics and the editing choices, so visualizing the narrator as a character is redundant, and doesn't contribute to the ultimate tellability of the report.

What happens when we give the graphic journalist a taste of their own truthiness?

Inclusion of the author as a character is not part of the fine print in the authenticity contract! While it may be seen as a short cut towards authentic storytelling, actually, the choice - and it is a choice, because as we shall see, the author is already present - to embody the author on the page as a character has many drawbacks!

The extent to which this showing mode can be characterized as impartial and objective remains to be discussed since data visualizations are always subject to a design process and thus have subjective traits, even though they may appear objective and impersonal.¹³ The move towards tellability can disrupt the truthiness as the narrative becomes cross-fictional, blending a non-fiction genre with fictional elements such as cartoonish narrator enacting genre-driven story arcs.

AUTHOR

ILLUSTRATOR

NARRATOR

The author who also illustrates is in fact narrating the story through editorial choice, and through fictionalizing the account in service of storytelling. These three roles are embodied on the page in the character of the author as a protagonist in their own narrative, a fictionalization of themselves as if they had observed themselves in the third person. While the photojournalist stands behind the camera, the comics artist is both behind the pen and narratively under it.

Illustrating the narrator can "re-inforce the impression that readers are immediately present and have direct access to interviewees' voices, to create the illusion of eavesdropping".¹⁴



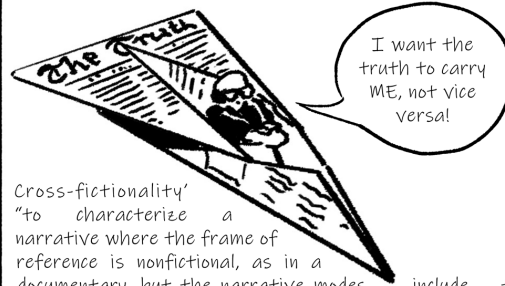
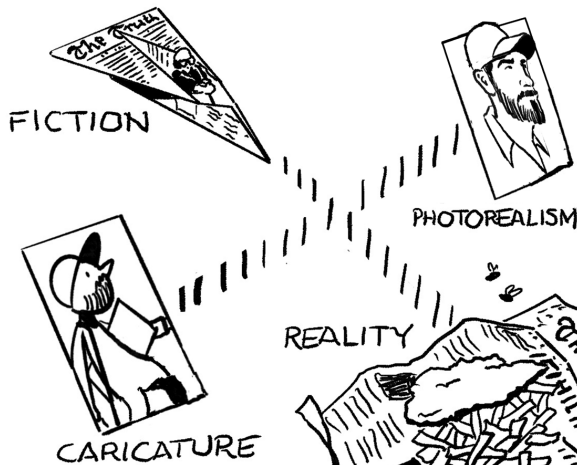
This sounds like a good thing, but is it really serving a purpose...

and did the author-illustrator choose it, or just do it to 'comicize' the text?

Inserting the narrator is partly the result of commercial pressure to produce "tellability".¹⁵ However, The factors which generate tellability have nothing to do with objective fact-telling, and are matters of subjective framing by the author.



Just as graphic journalism blends photo-realism with caricature in the pictures, it blends fiction with non-fiction. In the text through the inclusion of an embodied narrator.



Cross-fictionality' "to characterize a narrative where the frame of reference is nonfictional, as in a documentary, but the narrative modes include those that are conventionally regarded as fictional,"¹⁶ as in framing the facts around the arc of a love story. If we link this to Weber's point that the editorializing and visual packaging itself is a narrator's expression of storytelling, then all presentations of characters in the graphic plane are basically just the narrator expressing 'vicarious storytelling'¹⁷ anyway.

Some argue that...

[W]e want to present the "characters" in our stories in a particular light while at the same time positioning ourselves vis-à-vis those people but also vis-à-vis our interlocutors in the current conversational situation...



Even though such strategies may compromise our credibility as storytellers when looked at more critically they are part and parcel of what it means to tell stories as a form of human interaction".¹⁸

But this again ignores the effect that fictionalization, even more so, cross-fictionalization, blurs the lines of truthiness ...

... and reduces the story-telling potential of the visual plane to a simplified graphic record of the text, like a strange narrative doppelganger.

The VISUAL TURN

& NARRATIVE TURN

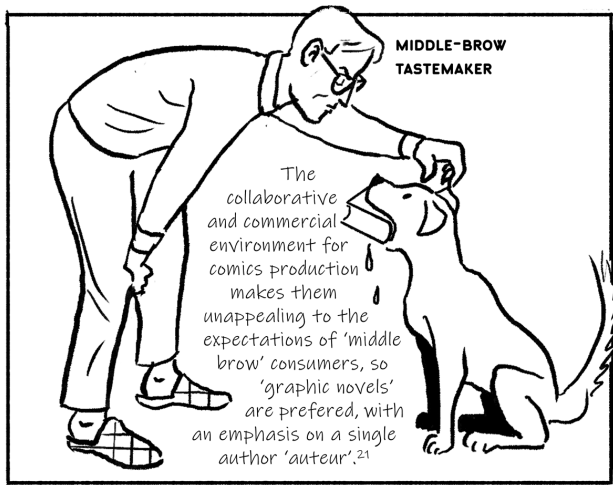
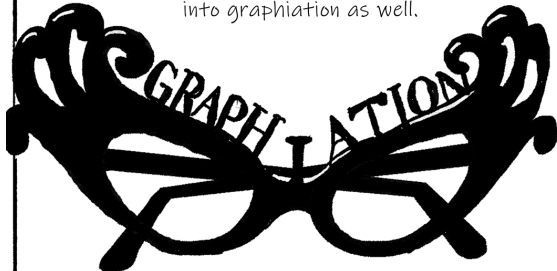
Many fields struggle with finding solutions to the visual presentations of facts or data. The visualization of data is messy, because data doesn't come housetrained.



It's still very appealing to weave data into a narrative!



The growth in comics journalism may simply be another harbinger of, on the one hand, what WJT Mitchell and Barbara Stafford among others have called the Visual Turn (a general shift in the way society makes and communicates knowledge¹⁹) that this is trending clearly towards the visual, and on the other hand what's been described as the narrative turn. Clive Baldwin claims "narrative has found a place in the sciences, social sciences, in the professions as well as academia, and in the popular mind. There really does seem to be no area into which narrative has not reached."²⁰ This means that tellibility in journalism is now pressured into graphiation as well.



Claims that this is driven by an overall trend in memoir style graphic novels, pushed also by changes in the trade industry and consumer tastes, wants to position this within 'cultural narratology' in the sense that the phenomenon is driven by larger commercial trends rather than by artistic ingenuity. This lines up with how Mari Hatavara and Jarmila Mildorf note that these narratives get forced into 'generic fictional' structures.²²



Bernière envisages the future in the following way: "Either comic book writers turn into information (data) professionals, which we can doubt, or they continue to share their observations with us as authors, which they undoubtedly are."²³



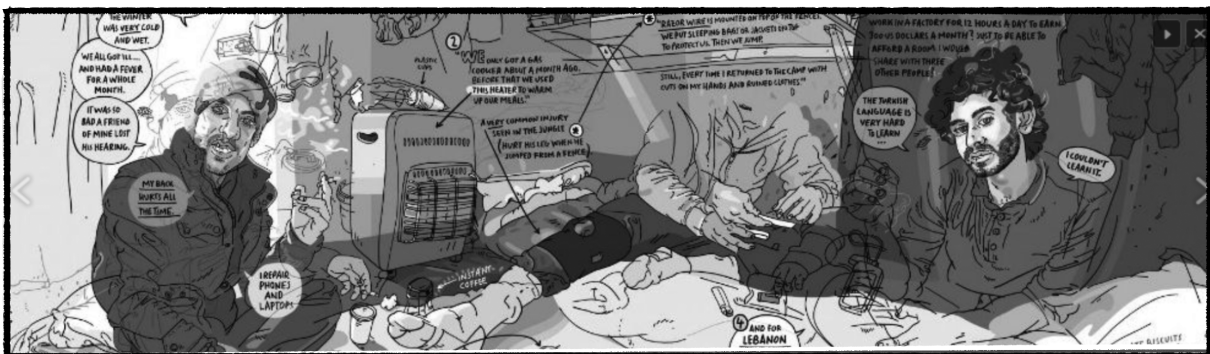
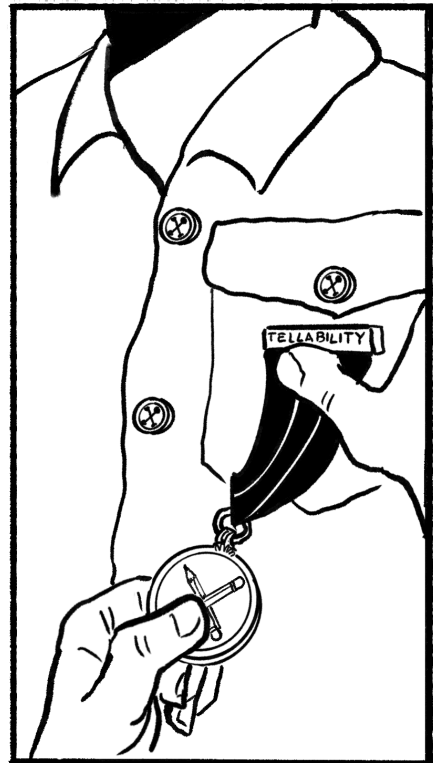
If the journalistic comic 'auteur' is more of a writer of fiction, burdened by commercial pressures and a larger trend towards graphiation, then perhaps holding on to the narrative norms of memoir and biographic graphic novels which filled the market is unnecessary to achieve tellibility of a non-fiction, journalistic report. If we can unravel the simplified practices of graphiation from the storytelling aims of the narrative, the visual plane can freely move beyond a redundant avatar of the journalist.

There are many other tools in the author/illustrator/narrator's storytelling toolkit! If journalists are willing to borrow industry standards, why not pick ones which serve the purpose?

There is nothing wrong with designing a graphic novel with a high degree of tellability, but the narrative standards which are currently popular create many difficult questions while being undefendable as truly 'necessary' to the storytelling process.

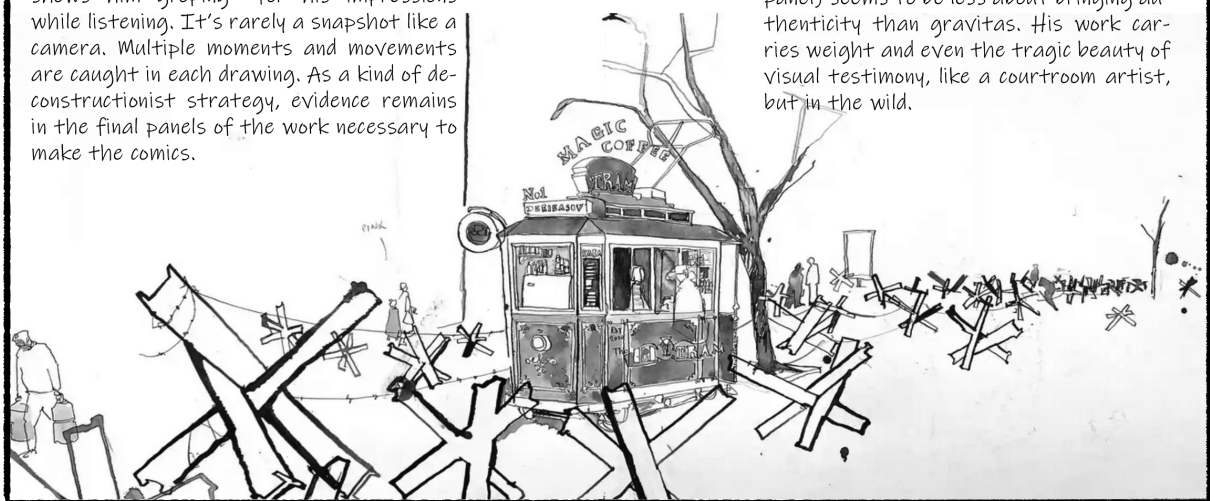
Perhaps it seems too weird a conceit, based on comics conventions for the "I" to remain invisible? (as it is also weird in film), and who would begrudge the auteur, Hitchcock (or his audience), his cameos? But, as in conventional TV news reporting, is more than a cameo, book-ending the report, necessary in comics journalism?

Olivier Kugler and George Butler are two examples of contemporary comics journalists who eschew placing their avatars into their visual narratives. While they both adopt another strategy typical of comics journalism, high visual realism, in their hands this approach yields valuable rewards for the reader.



Olivier Kugler's realism (panel above), shows him groping²⁴ for his impressions while listening. It's rarely a snapshot like a camera. Multiple moments and movements are caught in each drawing. As a kind of deconstructionist strategy, evidence remains in the final panels of the work necessary to make the comics.

Meanwhile, George Butler's realism (this panel) seems to be less about bringing authenticity than gravitas. His work carries weight and even the tragic beauty of visual testimony, like a courtroom artist, but in the wild.





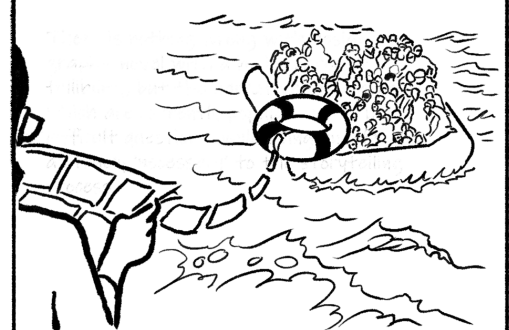
The depiction of others is complex as well: "the management of such scenes of witness involves a series of remediations that frame the story, the subject of rights, and the scenario of rescue. Representative women witness to their experiences in prostitution; their narrated lives are then remediated to become as-told-to life writing that is then visualized in a "third-person" hand of the graphic artist."²⁵

These aspects of the incorporation of personal stories in comic books for rights activism derive from this management of suffering and social justice and thus raise important questions about the relationship of boxes of witnessing to the commodification of contemporary life writing.²⁶

The version of the interaction that has become "tellable" through graphiation and fitting a narrative into an acceptable format can erase the heteroglossic work that goes into creating the final visualization of the report. This is particularly delicate in journalistic comics: "what is at stake are fundamental questions about the interpretation of visual images and about their power to relay affect and invoke a moral and ethical responsiveness in the viewer regarding the suffering of others."²⁷



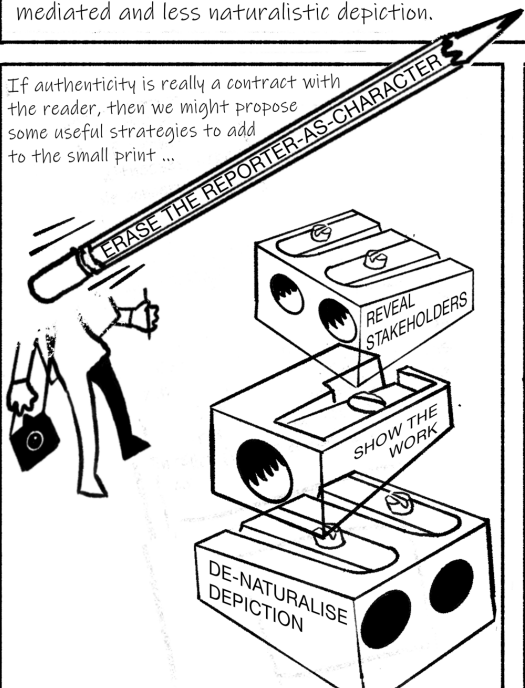
"[Some] crisis comics address a cosmopolitan readership in developed countries. These readers are addressed as privileged, safe subjects to be enlightened about conditions elsewhere, and their reading rehearses a form of rescue of the other through the invitation to empathetic identification and outrage."²⁸



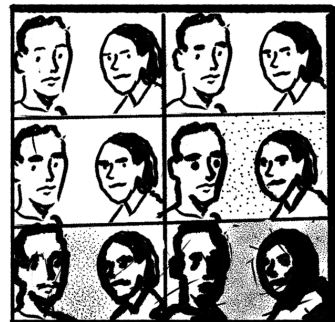


As the conventions begin to congeal for comics journalism, the question is not to naively put faith in the photographic (or photo-adjacent realism) as a revealer of Truth. Yet most author reporters adopt it, along with a standard depictive space.²⁹ Kugler and Butler, among others, are beginning to offer a disturbed, clearly mediated and less naturalistic depiction.

If authenticity is really a contract with the reader, then we might propose some useful strategies to add to the small print ...



Dabitch says "What is at stake in the question of the report is a reduction of reality by standardizing representations and therefore a loss of reality."³⁰



If we're already being subjective in showing the visible, why not subjectively show the invisible in a way that serves the narrative?

Even in the 'best case scenario' the most realistic visual presentation is still an abstraction, and the insertion of the author as a protagonist is a narrative fiction itself.



If achieving realism is a lost cause, why not use the full range of visual expression comics have to offer?

Memoir and biography comics are read as non-fiction, and they include the author as narrator and protagonist, and employ more realistic art.



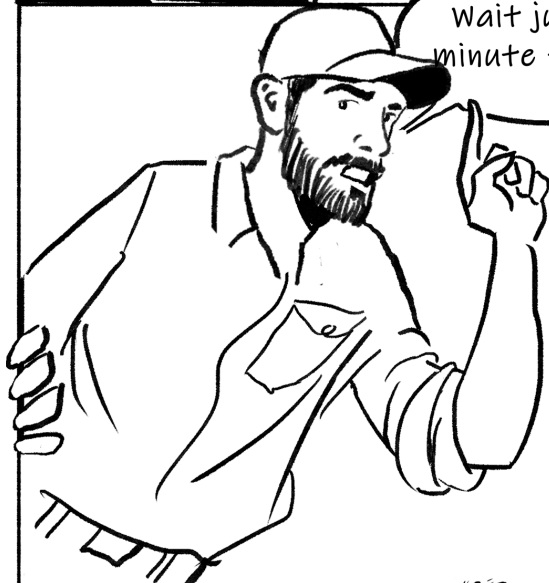
However, other artists fulfill the same objective without being tied to realistic representations, and instead exploit the full flexibility of comic art to make the invisible visible.



Even when attempting to be 'realistic,' Marion and other critics question how much the cartoon as a type of image is or is not linked to the real world.



Wait just a minute there!



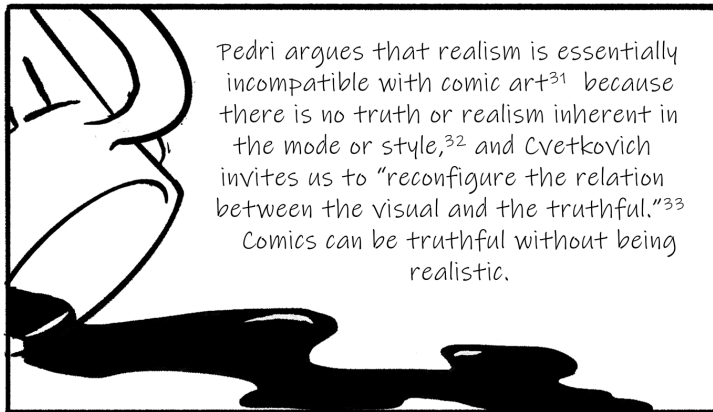
We all know that technical, realistic drawing is not only more skillful but is more neutral! We're presenting a 'real' story so we need realistic art!



The implication being, if realism is real, then abstraction is fake



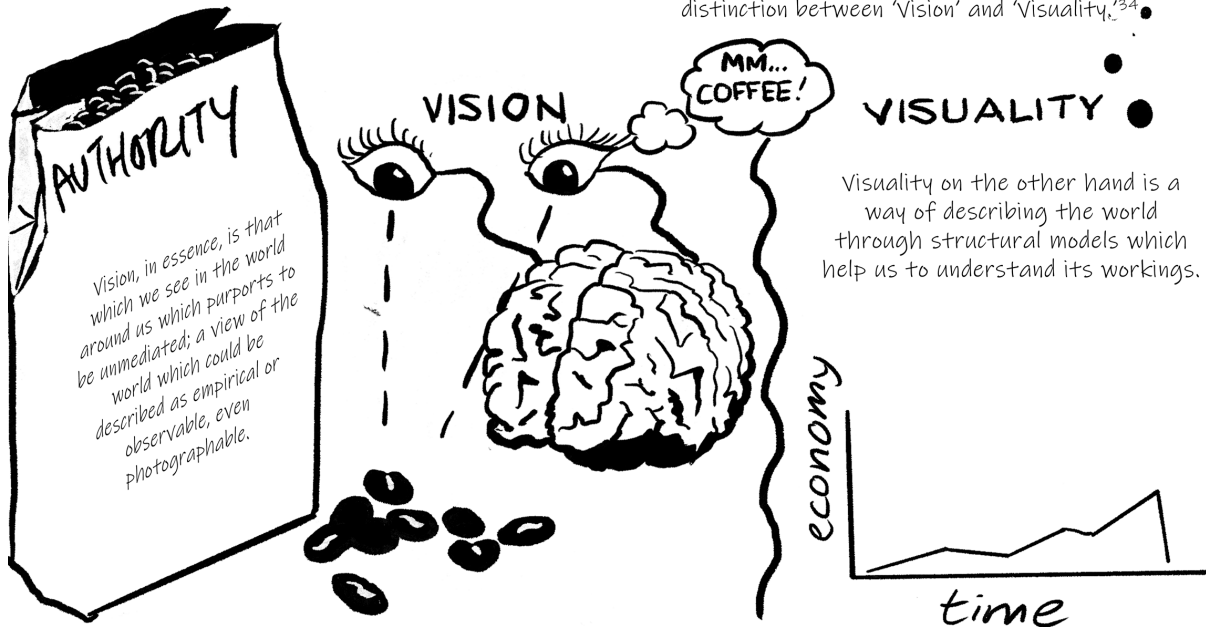
"Well why do we equate realism with truth?"



Pedri argues that realism is essentially incompatible with comic art³¹ because there is no truth or realism inherent in the mode or style,³² and Cvetkovich invites us to "reconfigure the relation between the visual and the truthful."³³ Comics can be truthful without being realistic.

Journalistic comics may try to express authority by building a strong graphic resemblance to real world referents....

However, the error is to assume that the visual world is the world in its entirety. Abstract art is not the only place for abstract imagery. Woodiwiss makes a distinction between 'vision' and 'visuality'.³⁴

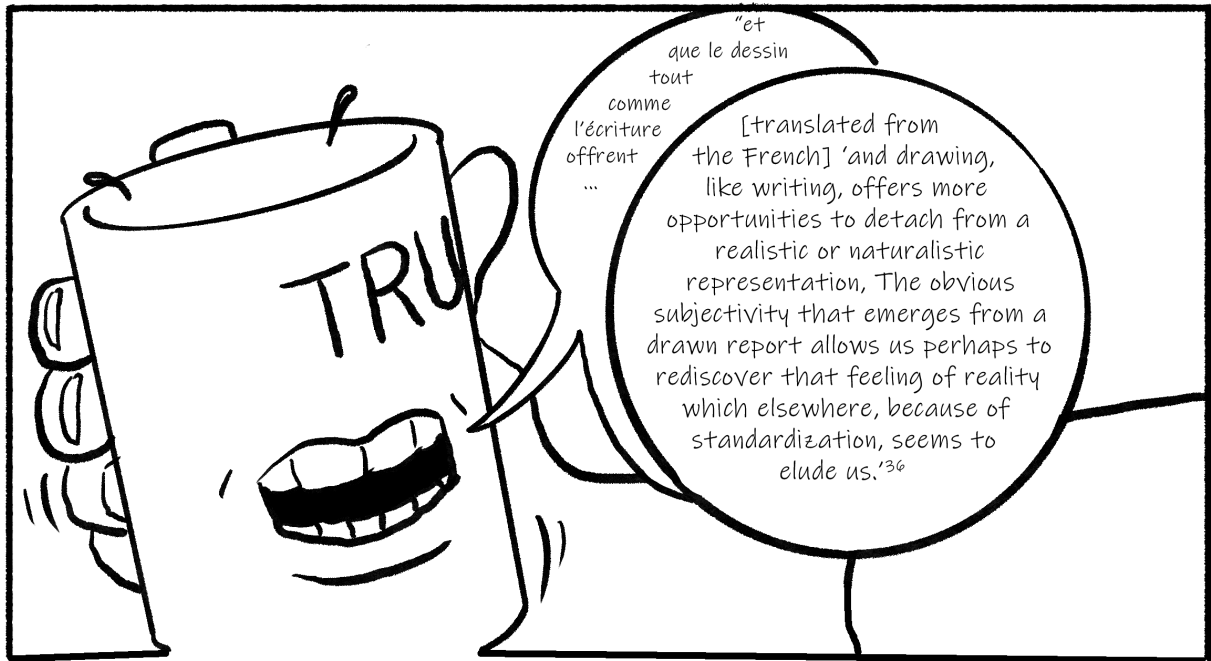


Visuality on the other hand is a way of describing the world through structural models which help us to understand its workings.



After all, high visual realism is often a chosen register for sci-fi and fantasy artists, especially in fiction comics (Moebius, Darrow, Schuiten) Perhaps because it has the 'essence of truthiness'; a persuasive visual rhetoric to help one 'suspend disbelief'. So, could increased abstraction in non-fiction comics have its own visual rhetoric? The difference between what we see with our eyes, and what we can make visual in our minds, has a political dimension, which can be explored to increase the richness of the graphic journalistic text.³⁵

I'm not real, Silly!
I just look realistic!

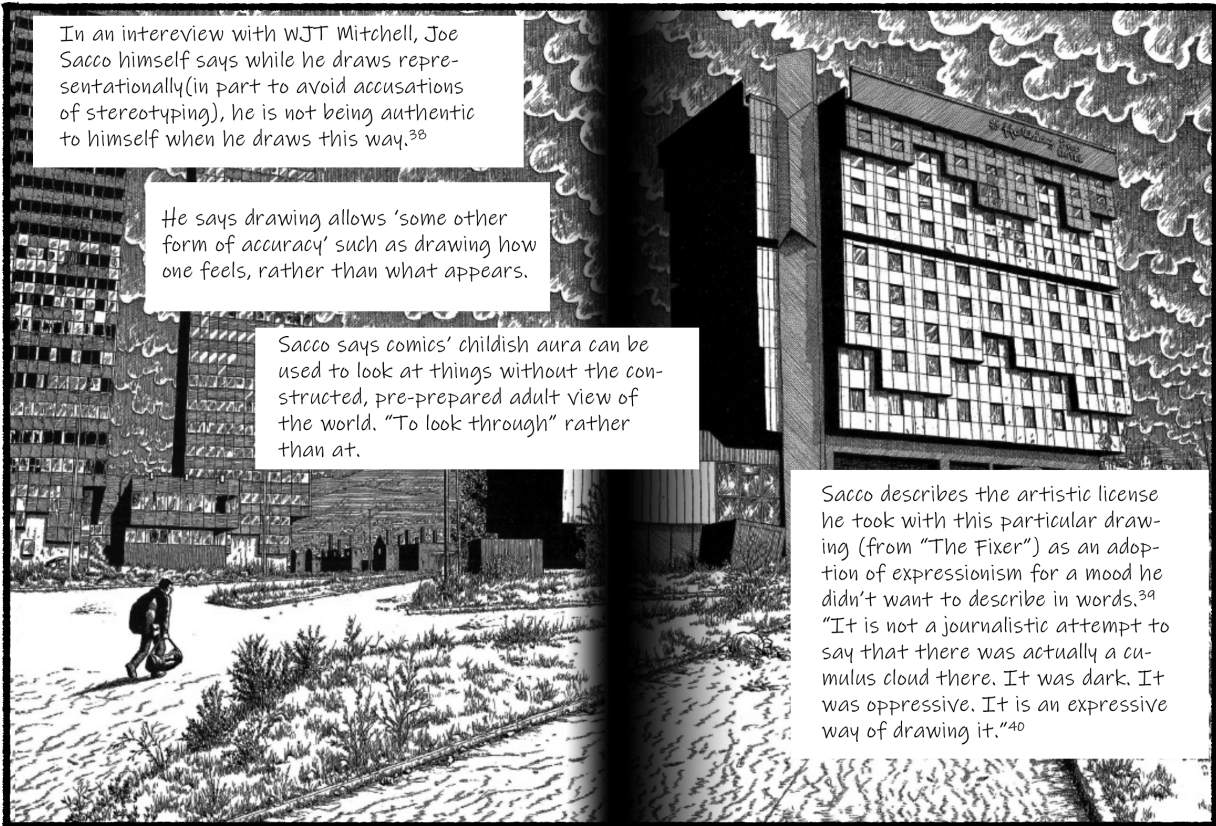


Of course, comics journalists can use text as well as traditional journalists do.³⁷ This is the approach of CREADOC, the documentary school at Angoulême, France. Their verbal/audio track adheres to typical vérité principles, while the visual track is given over to students from the local animation school to interpret in ways that accentuate the affect of the situations described in the audio.

Comics journalists do not need to redraw themselves into the comic to supply a narrator or protagonist, creating an illusion of the structure of a non-fiction memoir narrative.

Frame from: ASE, qu'as-tu fait à tes enfants ? de Amélie Abraham, Manon Tacconi, Lola Degove, Boris Zanni, Elodie Sanchez



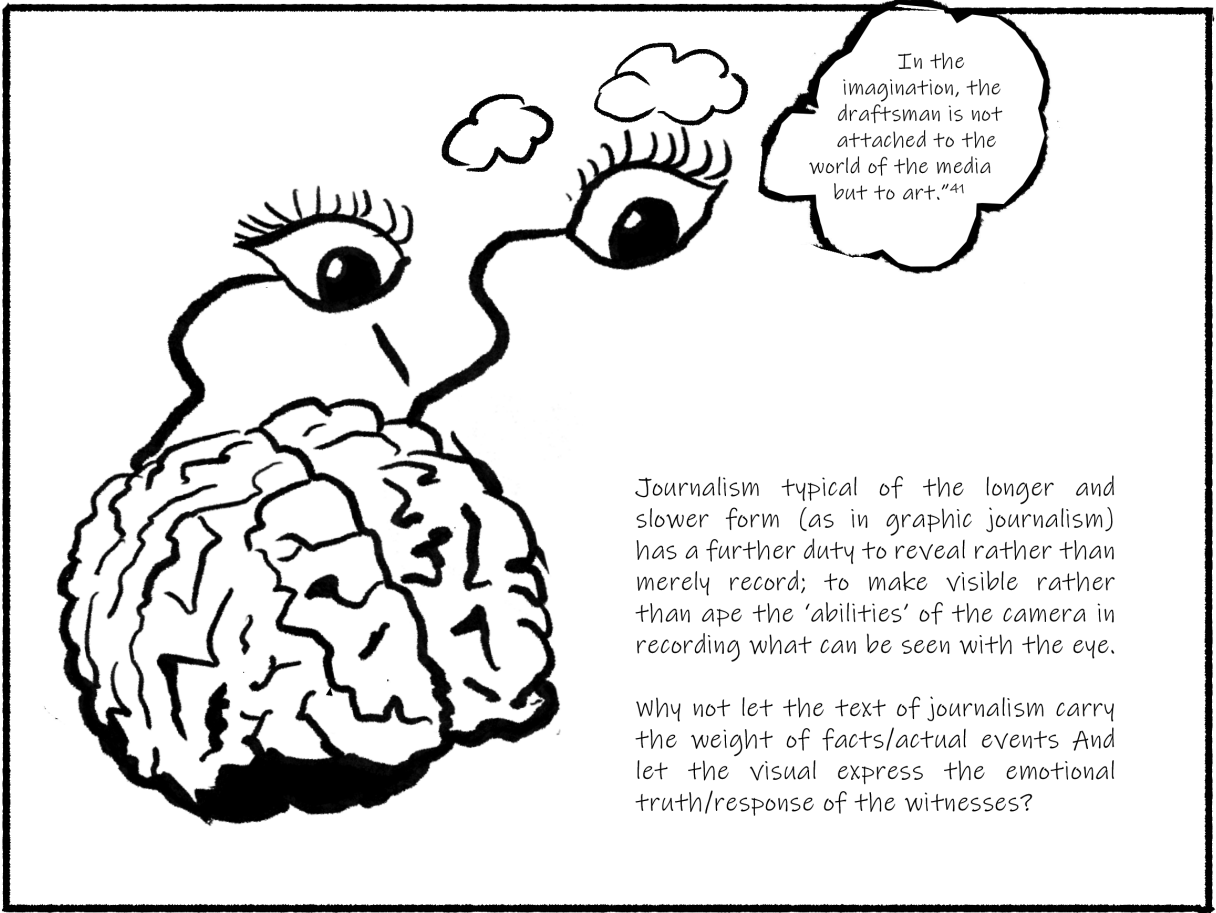


In an interview with WJT Mitchell, Joe Sacco himself says while he draws representationally (in part to avoid accusations of stereotyping), he is not being authentic to himself when he draws this way.³⁸

He says drawing allows 'some other form of accuracy' such as drawing how one feels, rather than what appears.

Sacco says comics' childish aura can be used to look at things without the constructed, pre-prepared adult view of the world. "To look through" rather than at.

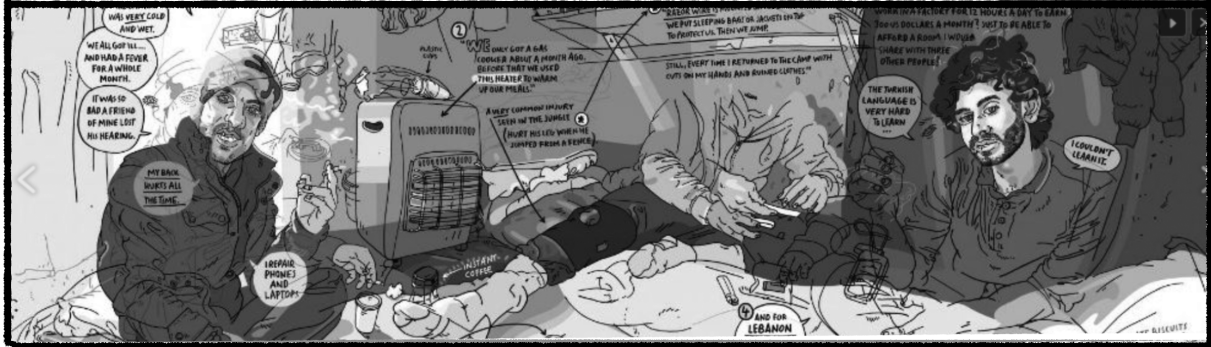
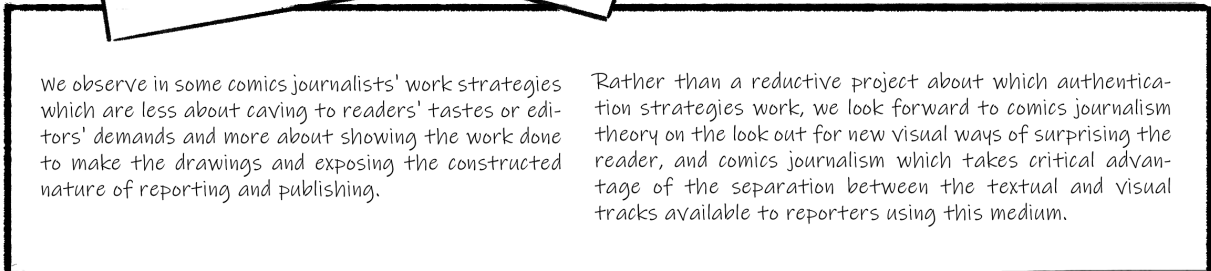
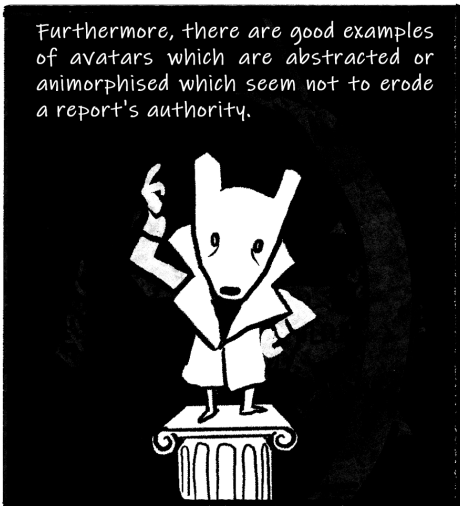
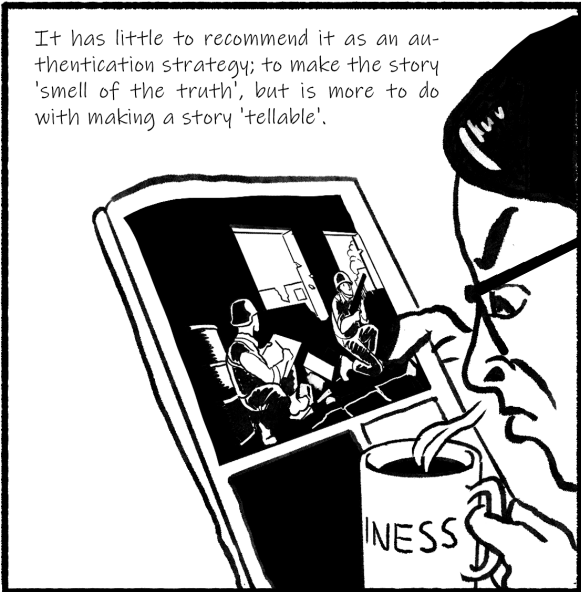
Sacco describes the artistic license he took with this particular drawing (from "The Fixer") as an adoption of expressionism for a mood he didn't want to describe in words.³⁹ "It is not a journalistic attempt to say that there was actually a cumulus cloud there. It was dark. It was oppressive. It is an expressive way of drawing it."⁴⁰



In the imagination, the draftsman is not attached to the world of the media but to art."⁴¹

Journalism typical of the longer and slower form (as in graphic journalism) has a further duty to reveal rather than merely record; to make visible rather than ape the 'abilities' of the camera in recording what can be seen with the eye.

Why not let the text of journalism carry the weight of facts/actual events And let the visual express the emotional truth/response of the witnesses?



REFERENCES

- 1) Gunn Enli, (2015), Mediated Authenticity: How the Media Constructs Reality, Peter Lang: 1.
- 2) Wibke Weber and Hans-Martin Rall, (2017), Authenticity in Comics Journalism. Visual Strategies for Reporting Facts, Journal of Graphic Novels and Comics 8(4): 381.
- 3) Enli, Mediated Authenticity: 16.
- 4) Matt Carlson, (2017), Journalistic Authority, Columbia University Press: 13.
- 5) Gwen Ansell, (2005), Introduction to Journalism. Jacana Media: 7. Quoted in: Weber and Rall, Authenticity in Comics Journalism: 380.
- 6) Elisabeth El Refaie, (2012), Visual authentication strategies in autobiographical comics, Comics Forum. <https://comicsforum.org/2012/11/30/visual-authentication-strategies-in-autobiographical-comics-by-elisabeth-el-refaie/>
- 7) Joe Sacco and W.J.T. Mitchell, (2014), Public Conversation, Critical Inquiry, 40(3): 68.
- 8) Weber and Rall, Authenticity in Comics Journalism.
- 9) Julika Bake and Michaela Zöhrer, Telling the stories of others: claims of authenticity in human rights reporting and comics journalism, Journal of Intervention and Statebuilding 11(1): 81–97.
- 10) Kristian Williams, (2005), The Case for Comics Journalism: Artist-Reporters Leap Tall Conventions in a Single Bound, Columbia Journalism Review 43 (6): 51–55.
- 11) El Refaie, Visual authentication strategies.
- 12) Jan Baetens, (2018), Stories and Storytelling in the Era of Graphic Narrative, in Ian Christie and Annie van den Oever (eds), Stories, Amsterdam University Press: 35.
- 13) Helen Kennedy, et al. (2013) The work that visualisation conventions do. Information, Communication & Society 19(6): 12.
- 14) Julia Ludewig, (2019), "The Art of Comic Reportage," Diegesis 8(1): 35.
- 15) Wibke Weber, (2020) "Exploring narrativity in data visualization in journalism," in Martin Engebretsen and Helen Kennedy (eds), Data Visualization in Society, Amsterdam University Press: 306.
- 16) Mari Hatavara and Jarmila Mildorf, (2017), Fictionality, Narrative Modes, and Vicarious Storytelling, Style 51(3): 391–408.
- 17) Hatavara and Mildorf, Fictionality.
- 18) Hatavara and Mildorf, Fictionality.
- 19) WJT Mitchell, (2009), Visual Literacy or Literary Visualcy? in James Elkins (ed.), Visual Literacy, Routledge: 11–13.
- 20) Clive Baldwin, (2006), The narrative dispossession of people living with dementia: Thinking about the theory and method of narrative, in Kate Milnes (ed.), Narrative, memory and knowledge: Representations, aesthetics and contexts, University of Huddersfield: 101–108.
- 21) Baetens, Stories and Storytelling, 34.
- 22) Hatavara and Mildorf, Fictionality.
- 23) Christophe Dabitch, (2009), Reportage et bande dessinée. Hermès, La Revue 2(54): 97.
- 24) Bruce Mutard, (2021), Bully Me: A graphic novel; The Return: A graphic novel; Comakademix: A comics anthology; Leadbetter: A comic; Laundry: A minicomic-and-The Erotics of Comics: An exegesis. [Doctoral dissertation, Edith Cowan University]. <https://ro.ecu.edu.au/theses/2489>
- 25) Sidonie Smith, (2011), Human Rights and Comics Autobiographical Avatars, Crisis Witnessing, and Transnational Rescue Networks, in Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels, Michael A. Chaney (ed.), University of Wisconsin Press: 64.
- 26) Smith, Human Rights.
- 27) Gillian Whitlock, (2006) Autographics: The seeing "I" of the comics, Modern Fiction Studies 52(4): 965.
- 28) Smith, Human Rights.
- 29) Mutard, Bully Me.
- 30) Dabitch, Reportage: 97.
- 31) Thomas M. Inge, (1990), Comics as Culture, University Press of Mississippi: 14.
- 32) Julia Round, (2007), Visual Perspective and Narrative Voice in Comics: Redefining Literary Terminology, International Journal of Comic Art 9(2): 325.
- 33) Ann Cvetkovich, (2008), Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home. Women's Studies Quarterly 36(1–2): 114.
- 34) Anthony Woodiwiss, (2005), The Visual in Social Theory. Continuum: 35.
- 36) Dabitch, Reportage: 94.
- 37) Weber and Rall, Authenticity in Comics Journalism: 378.
- 38) Sacco and Mitchell, Public Conversation: 68.
- 39) Sacco and Mitchell, Public Conversation: 57.
- 40) Sacco and Mitchell, Public Conversation: 57.
- 41) Dabitch, Reportage: 94.



Objetivo ou subjetivo?

O jornalismo de Joe Sacco em análise de duas reportagens

MAURÍCIO XAVIER SILVA

*Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Ceará
Universidade Federal do Ceará
silvaxaviermauricio@gmail.com
/0009-0004-9046-6409*

RICARDO JORGE DE LUCENA LUCAS

*Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Ceará
Universidade Federal do Ceará
ricardo.jorge@gmail.com; ricardojorge@ufc.br
/0000-0002-6801-4797*



Como prática, profissão e indústria, o jornalismo passa 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. Tal dinâmica torna menos exclusivo um dos tradicionais papéis do jornalismo: o de informar a população de acontecimentos recentes. Além disso, conforme sugerem 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 Craigslist 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, e até a pirataria.

As dificuldades enfrentadas pelo setor jornalístico na contemporaneidade são grandes e múltiplas, e servem de preâmbulo para ajudar a explicar o contexto do fortalecimento do jornalismo em quadrinhos (doravante, JQ). O livro-reportagem *Palestina* (figura 1), 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* abriu espaço para outras obras e criadores, e atualmente o JQ é uma maneira reconhecida de se fazer jornalismo, aparecendo em publicações especializadas e veículos tradicionais.

Pour citer cet article

Référence électronique

Maurício Xavier Silva, Ricardo Jorge de Lucena Lucas, « Objetivo ou subjetivo? O jornalismo de Joe Sacco em análise de duas reportagens », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.

URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.573>



Figura 1: Página 55 de *Palestina*, de Joe Sacco



Fonte: página 55 de *Palestina*, de Joe Sacco

O JQ, prática que apenas recentemente passou a ter espaço em veículos tradicionais de informação, 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 análoga ao fenômeno de canais do YouTube informativos não-jornalísticos, há vários trabalhos de não-ficção em quadrinhos onde pessoas não formadas como jornalistas fazem trabalhos com certo teor informativo. Muanis (2019), por exemplo, trabalha o conceito de quadrinho documental como uma categoria ampla, que contém a categoria dos quadrinhos jornalísticos e também outros trabalhos não-jornalísticos, “relatos baseados em experiências vividas”. Assim, o espaço próprio e bem demarcado do jornalista 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 JQ, que é (e pode se apresentar como) uma nova maneira de se fazer jornalismo con-

forme algumas estratégias discursivas contemporâneas. 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, frequentemente usada para histórias infanto-juvenis e por causa da intensa individualidade presente em cada desenho, não conseguisse comportar a seriedade necessária para o trabalho jornalístico. Uma reportagem de 2011 do *The New York Times* reconta a situação em que Art Spiegelman, autor de *Maus* (não uma obra de JQ, ainda que muito influente para o campo), 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?”.

Ao longo do século XXI, a aceitação das obras de não-ficção em quadrinhos tem crescido, e posições extremas como a citada acima raramente são defendidas, mas ainda há trabalhos no JQ que têm relações bem diferentes com o jornalismo tradicional e suas exigências. Alguns, 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 publicados por editoras independentes e veículos jornalísticos menores, se distanciam do jornalismo tradicional em texto, composição visual e estrutura.

O interesse deste artigo é explorar essas diferenças, e suas possíveis explicações, por meio da análise das reportagens “Julgamentos de Guerra” e “Desce! Sob!” (no original, “The War Crimes Trials” y “Down! Up!”), ambas de Joe Sacco e publicadas em *Reportagens*. A nossa hipótese é de que obras distintas do mesmo autor, potencialmente vistas como “similares” pelo senso comum e mesmo por profissionais ligados ao campo do Jornalismo, podem refletir possibilidades substancialmente distintas de relações entre quadrinhos e jornalismo. Em certos momentos, os trabalhos de Sacco originalmente publicados em veículos tradicionais de mídia podem ser vistos como uma adaptação de preceitos tradicionais de reportagens para a linguagem dos quadrinhos. Outras obras, por sua vez, são exemplos de como um quadrinista influenciado por outras tradições (como a contracultura americana dos anos 1960) pode encontrar uma forma de produzir jornalismo que se distancia das demandas típicas da grande mídia.

Adotamos aqui, como metodologia, uma adaptação da Análise de Atos de Subjetivação e Objetivação (proposta por Araújo, 2019, para a análise de reportagens em jornalismo impresso) para a linguagem dos quadrinhos, levando em consideração especificidades da mídia. Tal metodologia nos permite tratar os con-

ceitos 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 quais construções textuais e imagéticas ele produz. Com base nessa metodologia, analisamos as duas matérias mencionadas, conforme publicadas em *Reportagens*, coletânea de trabalhos realizados em veículos tradicionais. Na coletânea, há a proeminência de atos de objetivação que mantêm o trabalho ligado a uma maneira consolidada de se fazer jornalismo, mas os impulsos subjetivos que Sacco apresenta em trabalhos como *Palestina* afloram à superfície em outros momentos.

Cumpra lembrar que, ao nos referirmos a termos como “objetividade” e “subjetividade” no âmbito deste artigo, levamos em consideração as formas contemporâneas pelas quais o campo jornalístico pressupõe tais expressões, baseado tanto na tradicional distinção por gêneros (informativos, interpretativos, opinativos) quanto por formatos (reportagem, nota, entrevista etc.). Sabemos, ainda, que tais fronteiras tendem a se borrar na medida em que surgem novos meios, novas lógicas produtivas, novas possibilidades de estruturação textual e discursiva e novos contratos de leitura/comunicação entre veículos e audiência. Por fim, temos em mente que o uso de imagens desenhadas tanto pode significar a busca por um resultado discursivo mais informativo (baseado na narrativa e na descrição) quanto por um resultado mais opinativo (baseado em caricaturas e desenhos que sugerem potencialidades argumentativas e, complementariamente, narrativas) (conforme sugerem Lochard & Boyer em discussão sobre os propósitos comunicativos nos meios de comunicação, 2004, p. 63-64).

I. JOE SACCO

Apesar de relevantes interações e proximidades entre quadrinhos e jornalismo através dos séculos XIX e XX, a ideia de que os quadrinhos seriam uma mídia adequada como linguagem principal de uma notícia ou reportagem (conceito necessário para a existência do JQ propriamente dito) demora até as últimas décadas do século XX para ganhar ampla aceitação, graças a obras como *Palestina*, de autoria de Joe Sacco, publicada inicialmente entre 1993 e 1995.

É inegável a afirmação que *Palestina* é uma obra de jornalismo em quadrinhos, mesmo que o espaço do JQ fosse tão escasso antes de sua existência. Os relatos de Sacco, apesar de informados pela história da região, 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 são estranhos, pessoas que o quadrinista não conhecia até começar sua pesquisa de campo, e das quais ele mantém uma relativa distância que tem inúmeros precedentes na prática jornalística.

Isso não significa que o cartunista maltês siga a cartilha do jornalismo a risca, e que sua individualidade não seja perceptível nessa 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.

A recepção favorável à obra *Palestina* catapultou Sacco, com oportunidades de trabalhos mais curtos em revistas como *Zero Zero* e *Details*. 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.

A recepção positiva ao trabalho de Sacco não influenciou apenas a carreira do próprio quadrinista: a ideia de se fazer produção jornalística dentro do meio dos quadrinhos ganhou substancial popularidade depois de seu sucesso. Silva (2017) 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 JQ 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. Porém, não vamos discorrer aqui sobre a produção acadêmica de outros países sobre o JQ, pois tal tarefa se afasta de nosso interesse: analisar aspectos ligados às questões da objetividade e da subjetividade na obra de Sacco.

O trabalho de Sacco é, em diversos aspectos, descendente da cultura americana adversarial da década de 1960. Primeiramente, fazendo parte de uma tradição de quadrinhos *underground* que começa naquela década,

que lida 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 ainda 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.

Sacco também é descendente de uma cultura adversarial no seguinte sentido: ele é um jornalista de formação que deixou a profissão pouco tempo depois da graduação, após, entre outras experiências, um emprego no jornal da Associação Nacional de Tabelaes, que considerou “extremamente entediante”. Sacco conhece o paradigma de objetividade do jornalismo tradicional, foi ensinado sob a influência dele, e parece sentir que esse paradigma não permite que ele faça o jornalismo que quer fazer. Consequentemente, quando Sacco retorna ao jornalismo, 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 abertamente, rejeitando ferramentas da profissão que pudessem parecer imparciais. Em introdução publicada na edição brasileira de *Palestina*, por exemplo, 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).

Seria incorreto afirmar que a disputa entre objetividade e subjetividade do discurso é uma característica única do campo do jornalismo. De fato, o paradigma de objetividade jornalística que é construído nas décadas de 1930 e 1940 (largamente inspirado no trabalho de Walter Lippmann) surge como reação a um entendimento crescente na época, em campos do conhecimento tão diversos quanto a Psicanálise e a Física Quântica, nas quais a imprecisão e a subjetividade são inescapáveis. Porém, são as especificidades desse paradigma — as técnicas que os jornalistas empregam para manter suas reivindicações à objetividade — que o tornam um prisma importante para a análise do JQ.

O fato de que o jornalismo de Sacco é produzido na mídia das histórias em quadrinhos coloca 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. Historicamente, 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 reais. 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 apresentação feita sobre seu trabalho em 2002, Sacco explica que

“as pessoas me perguntam muito sobre a origem do JQ e porque eu me represento no meu jornalismo, mas você tem que entender que eu 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 JQ com a questão da objetividade é estática: na verdade, muito pelo contrário. É um fato que a reivindicação de objetividade da fotografia, a possibilidade de ela parecer “como se estivéssemos lá”, não é tão forte nos quadrinhos, mas isso não significa que o JQ 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 JQ mais próximo do jornalismo tradicional, conforme veremos adiante.

2. METODOLOGIA E ANÁLISE

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Reportar e afetar(-se): atos de objetivação e subjetivação na grande narrativa impressa “Viúvas do Veneno”*, Araújo (2019) vê a necessidade de articular questões de objetividade e subjetividade jornalística. A autora faz um levantamento

to da possibilidade de uma percepção menos dualista entre objetividade e subjetividade, buscando enxergar esses dois polos não como mutuamente excludentes, e sim como estratégias discursivas complementares. Com determinadas práticas profissionais, os jornalistas podem produzir um texto com marcações de subjetividade em certos momentos, mas com reivindicações de objetividade em outros, evitando, assim, uma visão monolítica dos textos jornalísticos como sendo estritamente “objetivos” ou estritamente “subjetivos”. Assim, Araújo se propõe a criar uma metodologia capaz de articular tais dinâmicas, o que permite mostrar que seu objeto de análise não “é” uma obra subjetiva ou objetiva, e sim uma obra que, em determinados momentos, faz uso de uma das estratégias discursivas e não da outra, por uma série de possíveis motivos. Uma das vantagens da adoção de tal método é evitar a armadilha da categorização *a priori* de um texto jornalístico com base, por exemplo, em seus paratextos (localização editorial, título, conforme categoria proposta por Genette, 1987) ou seus textos complementares *in praesentia* (matérias coordenadas, imagens, legendas etc., conforme López Hidalgo, 2009).

O que a autora 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 em que as estratégias de objetividade e subjetividade estão sendo utilizadas. O resultado é um entendimento mais multifacetado do material jornalístico por ela analisado. Com base em estudos de diversos autores (Luiz Gonzaga Motta, Gaye Tuchman, Cremilda Medina, entre outros) sobre objetividade e subjetividade jornalísticas, Araújo chega a duas listas de atos de objetivação e subjetivação, organizadas nas tabelas 1 e 2.

Pode parecer inadequado utilizar uma metodologia desenvolvida para uma reportagem tradicional de jornal para discutir obras em quadrinhos. Porém, defendemos 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, será dada consideração às maneiras pelas quais 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. Porém, a lista de atos de objetivação e subjetivação ainda parece adequada para nossos propósitos.

Os indicadores de objetivação e subjetivação são vários, e uma explanação ampla de todos eles, está

além do escopo deste artigo. Os indicadores mais pertinentes para a análise serão introduzidos conforme aparecem nos textos explorados.

O livro *Reportagens* é composto por 11 matérias (agrupadas em seis capítulos) que Sacco publicou em veículos pré-existentes, bem como sete textos originais escritos pelo autor: uma introdução para o livro e seis breves textos encerrando cada um dos capítulos. Cada matéria nos mostra uma face levemente diferente do trabalho do quadrinista — diferenças essas que podem ser em grande parte explicadas por uma análise de atos de objetivação e subjetivação.

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 se tornaram material-base para Área de Segurança Gorazde e *Uma História de Sarajevo*.

A primeira grande diferença entre tais livros e “Julgamentos de Guerra” está na extrema diferença de tamanho. Ao trabalhar num espaço reduzido (Sacco teve menos de duas semanas para acompanhar os procedimentos do Tribunal Penal Internacional, e seis páginas para contar essa história), muitas das técnicas usadas por Sacco em seus livros se tornaram inviáveis, 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 boas ferramentas.

O quadrinho apresenta uma estruturação clara de pirâmide invertida: o primeiro quadro [figura 4] faz a função de *lead* tradicional, respondendo as perguntas “o quê”, “quem”, “onde”, “quando” e “como”, deixando a apresentação de contexto e maiores detalhes para os parágrafos seguintes. Tal estrutura é um dos atos de objetivação apontados por Araújo, pois permite ao jornalista defender sua escolha de estruturação com o apelo às convenções jornalísticas, e não à sua subjetividade.

Há notáveis momentos de referenciação de lugar, com quadros mostrando o prédio do tribunal e a prisão onde a maioria dos acusados se encontra, como que para conferir validade ao trabalho, mostrar que Sacco realmente esteve 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 rele-

Tabela 1: Conjunto de atos/indicadores de objetivação nos textos e nas rotinas produtivas

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)			

Fonte: tabela criada por Araújo (2019)

Tabela 2 : Conjunto de atos/indicadores de subjetivação nos textos e nas rotinas produtivas

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)			

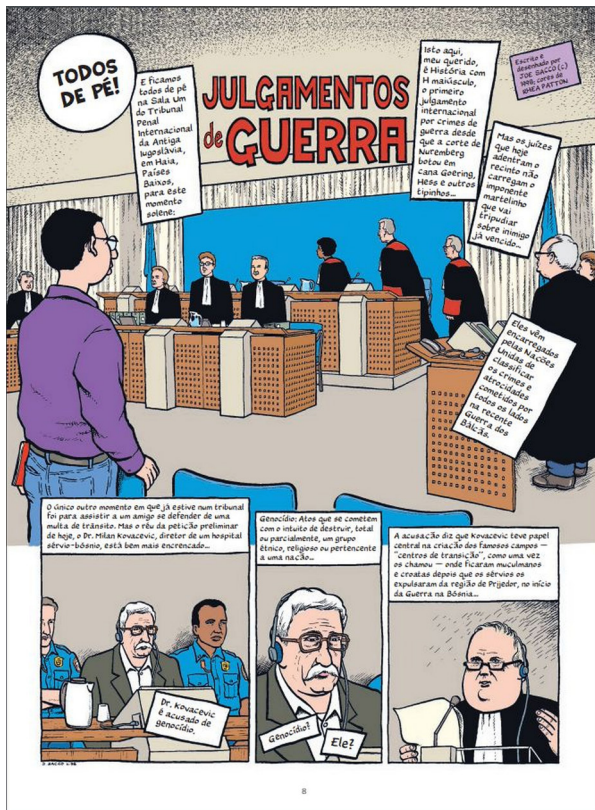
Fonte: tabela criada por Araújo (2019)

gadas a balões de fala, com os recordatórios sendo escritos na voz de Sacco; nenhuma pessoa, além de Sacco, fala por mais de três quadros.

Há 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 2) 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 con-

Figura 2 : Primeira página de “Julgamentos de Guerra”



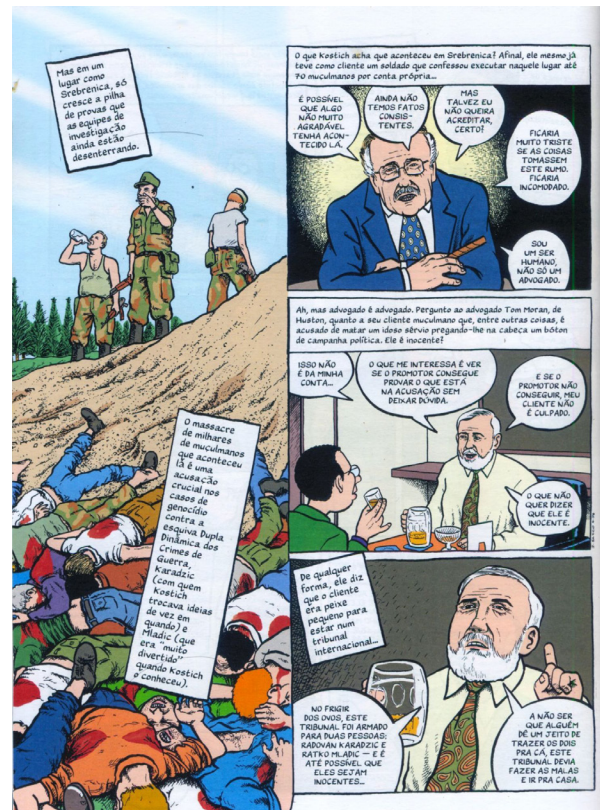
Fonte: página 8 de Reportagens

traponto: “mas há quem diga que este tribunal e o que está tratando de Ruanda só existem por conta da culpa coletiva ocidental”. A reportagem constantemente evita se comprometer com um ponto de vista ou outro, em um dos atos de objetivação mais tradicionais do jornalismo.

“Julgamentos de Guerra” também é marcada por atos visuais de objetivação. Há uma abundância de quadros quase inteiramente retangulares, com recortados perfeitamente alinhados no topo deles, contribuindo para a impressão de uma sobriedade visual associada com o jornalismo tradicional. Em sete dos nove quadros onde as pessoas citadas por nome estão falando com Sacco, elas são apresentadas falando em pequenos quadros, com seu rosto em primeiro plano e um fundo indistinto, de modo similar às *talking heads* do jornalismo televisivo e dos documentários. 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 da maioria de seus livros, e

Figura 3 : Quinta página de “Julgamentos de Guerra”



Fonte: página 12 de Reportagens

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 podemos analisar seu efeito. 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.

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.

A ênfase dada aos atos de objetivação em “Julgamentos de Guerra” não deve ser lida como uma afirmação que não existem atos de subjetivação. 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, conforme ilustrado aqui, 12 (figura 3). Cada um desses momentos é marcado com certa particularidade, como 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...”), bem como o uso de parcialidade justificada, como no segundo quadro da última página (figura 4), 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. As reticências, embora bem presentes, também são acompanhadas de diversos pontos finais, se contrapondo à incerteza das reticências. 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 verbal após a reportagem em quadrinhos sobre o Tribunal de Haia, denominado “Anotações: Haia”. Sacco afirma que havia “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 ser 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 autoavaliação que não parece injusta. Consideramos importante essa afirmação porque, ao contrário do que certos momentos dessa análise podem fazer parecer, não existe, para Sacco ou para nós, uma correlação direta entre atos de subjetivação e qualidade; assim como esse momento de subjetivação enfraquece essa matéria, em outros momentos na carreira do autor, uma predominância de atos de objetivação não prejudica a qualidade da reportagem.

Antes de encerrarmos este tópico, uma consideração que julgamos importante: o fato de que o próprio Sacco oferece, em forma de texto verbal, informações relativas ao *modus operandi* da reportagem. No jornalismo dito tradicional, os bastidores de uma reportagem (como justificativas em relação às fontes, por exemplo) raramente atingem a superfície textual (salvo em situações já tipificadas, como “até o fechamento desta edição, tentamos falar com a fonte X”). Tal autorreflexividade discursiva é rara no jornalismo, conforme sugere Ferguson, ao lembrar que os meios falam muito pouco de si próprios (exceto para se congratularem), exemplificando com as emissoras de TV que podem até mostrar *como* produzem um determinado programa, mas que nunca declararão publicamente *porque* fazem as coisas como fazem, tampouco con-

Figura 4 : Última página de “Julgamentos de Guerra”



Fonte: página 13 de Reportagens

fessarão se tentaram fazer tais coisas de modo distinto (Ferguson, 2007, p. 53).

Entre as hipóteses plausíveis para a adoção de tal recurso por parte de Sacco estaria, dentre outras coisas, relatar, através de um sistema semiótico mais “nobre” (o texto verbal), certos aspectos da produção da reportagem em quadrinhos (menos “nobre”) e de porque ela foi produzida de um jeito e não de outro. Além disso, por conta de uma certa “liberdade” jornalístico-editorial que as reportagens em quadrinhos aparentam possuir (por não estarem tão consolidadas em formatos jornalísticos específicos, como o jornalismo impresso ou o televisivo), acreditamos haver aqui uma certa “flexibilidade” semiótica: como é uma área relativamente nova, a reportagem em quadrinhos estaria sujeita a experimentos seja na forma, seja no conteúdo.

2.2. “DESCE! SOBE!”

“Desce! Sobre!” 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 treina-

Figura 5 : Primeira página de “Desce! Sobre!”



Fonte: página 88 de *Reportagens*

do por dois soldados americanos. Temos uma matéria onde todos os quadros são retângulos alinhados com a página: não só isso, oito das 16 páginas são divididas em três linhas de quadros de similar largura, criando uma sensação de estabilidade visual para a matéria. As reticências são pouco comuns, aparecendo apenas em dois quadros na penúltima página da matéria.

A estrutura de pirâmide invertida é obedecida [figura 5], com referenciais de lugar e momento (embora não atualidade: a matéria é publicada três anos após 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 questione diretamente os métodos dos soldados ou que apresente, em frases explícitas, sua perspectiva sobre aquele processo específico ou a guerra do Iraque em geral.

Porém, não chega a ser correto dizer que Sacco — sua perspectiva e 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 6), 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 7), 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”.

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

Figura 6 : Segunda tira da sexta página de “Desce! Sobe!”



Fonte: página 93 de *Reportagens*

Figura 7 : Primeira tira da décima quarta página de “Desce! Sobe!”



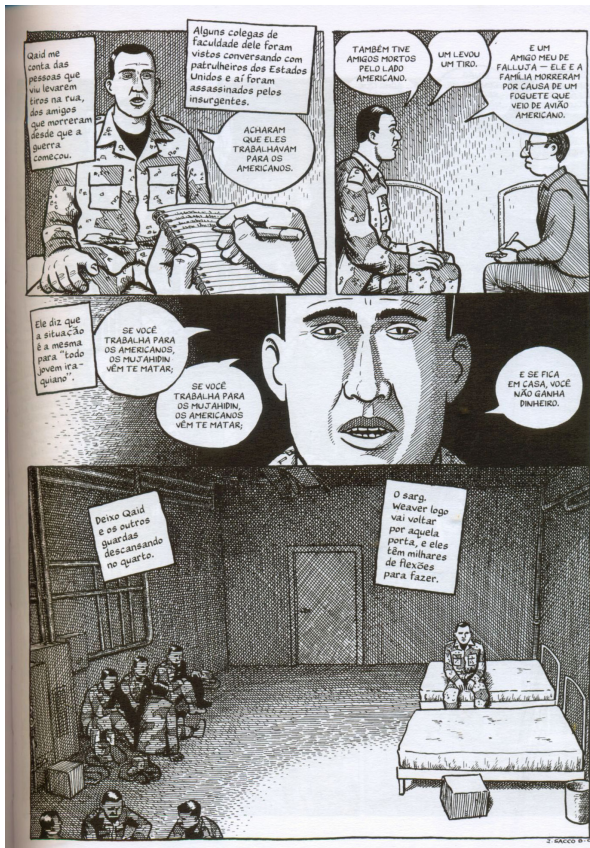
Fonte: página 101 de *Reportagens*

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 8). 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 qua-

Figura 8 : Última página de “Desce! Sobe!”



Fonte: página 103 de *Reportagens*

dro 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!”. Ele se afasta da posição de mera “fonte” e se aproxima da posição de narrador, com seu discurso se mesclando com o da matéria. De fato, se podemos chamar suas falas de “aspas”, elas servem não para que o jornalista lave suas mãos de ter uma percepção sobre o assunto, mas para que ele coloque seu ponto de vista na matéria sem ser acusado de ser demasiadamente subjetivo. E essa é a grande diferença entre “Julgamentos de Guerra”

e “Desce! Sobe!”. Enquanto a primeira mostra uma perspectiva de mundo diluída em meio a técnicas de objetividade a ponto de ficar quase imperceptível, a segunda encontra um jeito de comunicar a perspectiva de seu autor dentro de um contexto onde essa perspectiva precisa ser minimizada.

CONCLUSÕES

A partir dessa pequena amostra, podemos perceber que Sacco é um autor influenciado pelos debates sobre objetividade e subjetividade jornalísticas, mas que suas obras não se limitam a apenas um dos lados, usando técnicas dos dois tipos com grande frequência. Desse modo, a relação entre esses temas e sua obra não é estática; ela varia de acordo com o contexto de cada trabalho, com suas conseqüentes condições de produção e conforme suas próprias rotinas produtivas. Isso nos leva a concluir que o prisma de análise é pertinente, pois identifica e descreve diferenças existentes nas obras, as conecta com tendências importantes no campo jornalístico.

Trabalhar com as noções de atos de objetivação e de subjetivação é aqui importante na medida em que permite um olhar que aproxime o fazer jornalístico em quadros de questões centrais ao jornalismo como um todo, das discussões sobre o estatuto genérico de tais produções (informativas? Opinativas? Interpretativas?) à percepção de possíveis novas formas de produção e visibilização do trabalho jornalístico para o público. Conforme dissemos anteriormente, o campo do JQ parece começar a ganhar, simultaneamente, tanto contornos próprios quanto consegue se nutrir de recursos do jornalismo dito tradicional (incluindo-se aí as estratégias discursivas de objetivação e de subjetivação).

A partir dessas considerações, e com uma potencial análise de mais obras do autor, seria possível produzir uma rede de comparações mais complexa, capaz de diferenciar entre características estilísticas constantes e exceções pontuais. Esse processo poderia ser utilizado também para buscar uma definição do que seria o “estilo” de Joe Sacco, através das virtuais recorrências estilístico-textuais e discursivas presentes em suas obras, bem como uma forma de diferenciar com precisão elementos particulares de cada uma delas.

Por fim, o método pode ser utilizado para estudar outros autores e quadrinistas do campo, que também têm uma carreira dividida entre obras que exigem relações diferentes com a objetividade jornalística, como livros-reportagem de publicação própria e matérias de diversos tamanhos em outros veículos, alguns deles submetidos a diferentes formas de temporalidade na instância da sua produção. Uma análise da produ-

ção 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.

Por ora, o que podemos perceber da obra de Sacco, a partir desse pequeno universo analisado, é a sua tentativa de harmonia entre ambas as estratégias discursivas: a objetivação, na busca de um afastamento traduzido pelos relatos dos fatos e das fontes, e a subjetivação, na busca de maior aproximação e colocação do próprio ponto de vista. Acreditamos que, dentre outros motivos, a representação visual do próprio Sacco nas reportagens não apenas visa gerar um efeito de sentido de sua presença física no *locus* relatado,

que permita a ele oscilar nas estratégias de seu discurso; para além disso, Sacco, autorretratado de modo cartunesco, nos aparece, mais do que como jornalista de quadrinhos, como uma espécie de *extensão* de um si próprio de obras anteriores (como *Derrotista*, de cunho mais autobiográfico). Diante de uma obra quadrinística de Sacco, vislumbramos que a lógica de seu *ethos*, de sua imagem, construída anteriormente de modo “autobiográfico”, esteja presente também nos seus trabalhos jornalísticos. Em suma: buscamos um outro, mas ainda o mesmo, Joe Sacco.

Artigo submetido em: 14/05/2022

Artigo aceito em: 19/10/2022

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, M. C. B. (2019) *Reportar e afetar(-se): Atos de objetivação e subjetivação na grande narrativa impressa "Viúvas do Veneno"* [dissertação não publicada]. Universidade Federal do Ceará.
- Bell, E. & Owen, T. (2017). The Platform Press: How Silicon Valley reengineered journalism. *Columbia Journalism Review*. https://www.cjr.org/tow_center_reports/platform-press-how-silicon-valley--reengineered-journalism.php/.
- Ferguson, R. (2007). *Los medios bajo sospecha: ideología y poder en los medios de comunicación*. Gedisa.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- Lochard, G. & Boyer, H. (2004). *La Comunicación Mediática*. Gedisa.
- López Hidalgo, A. (2009). *Géneros periodísticos complementarios: una aproximación crítica a los formatos del periodismo visual*. Alfaomega.
- Muanis, F. C. (2019). Os limites do histórico no quadrinho documental. *Anais do Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre. http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_8113AFOOAZPBYNRP-DBN2_28_7261_04_02_2019_18_22_17.pdf.
- Sacco, J. (2004). A transcript of Joe Sacco's presentation at the 2002 Conference on Comics and Graphic Novels at the University of Florida. *Image Text*. <https://web.archive.org/web/20060113134126/http://www.english.ufl.edu/image-text/archives/volume1/issue1/sacco/>.
- Sacco, J. (2006). *Derrotista*. Conrad.
- Sacco, J. (2011). *Palestina*. Conrad.
- Sacco, J. (2016). *Reportagens*. Quadrinhos na Cia.
- Silva, V. P. B. (2017). *Narrativas jornalísticas em quadrinhos: Representações de identidade palestina em Joe Sacco* [dissertação não publicada]. Universidade de Brasília.
- Souza Júnior, J. N. (2010). *A reportagem em quadrinhos e as narrativas literária e fílmica do jornalismo*. [dissertação não publicada]. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Spiegelman, A. (2009). *Maus*. Companhia das Letras.



Objetivo ou subjetivo?

O jornalismo de Joe Sacco em análise de duas reportagens

Objectif ou subjectif ?

Le journalisme de Joe Sacco analysé au travers de deux reportages

¿Objetivo o subjetivo?

El periodismo de Joe Sacco analizado en dos reportajes

Objective or subjective?

Joe Sacco's journalism analyzed through two stories.

Pt. Diante do crescente interesse pelas aproximações conceituais entre jornalismo e quadrinhos, aumenta também o número de indagações sobre o quão objetiva, ou o quão subjetiva, pode ser a prática do jornalismo feita em forma de quadrinhos, tendo em vista as suas formas integradas de expressão semiótica (ilustração, design da página, uso de cores etc.) e para além do preconceito que ainda paira sobre eles como produto cultural. Assim, o presente artigo pretende discutir sobre como se dão algumas estratégias de objetividade e de subjetividade no jornalismo em quadrinhos por meio da análise de duas reportagens do quadrinista Joe Sacco, intituladas “Julgamentos de Guerra” e “Desce! Sobe!”, ambas publicadas no livro *Reportagens (Journalism, 2012)* mas cujas origens são relativamente distintas. O trabalho teoriza sobre a possibilidade de ver, no trabalho de Sacco, as diferentes maneiras pelas quais os quadrinhos podem se relacionar com o jornalismo no tocante ao modo como enunciar tendo a realidade como referente, ora se aproximando de estruturas jornalísticas tradicionais, ora propondo alternativas a elas. O trabalho analisa os dois textos de Sacco, usando uma adaptação da metodologia chamada Análise de Atos de Objetivação e Subjetivação (ARAÚJO, 2019) para a linguagem dos quadrinhos, a fim de considerar como esses atos podem se configurar no âmbito do jornalismo quadrinístico como formas de estratégia enunciativa aceitas e/ou reconhecidas pelo campo jornalístico e pelas suas rotinas produtivas. O artigo permite concluir, dentre outras coisas, que Joe Sacco se utiliza amplamente dos dois tipos de atos, dando primazia a um ou a outro conforme as exigências do formato em que trabalha, as praticidades do processo produtivo e as preferências estilísticas sobre a obra.

Palavras-chave: Joe Sacco; objetividade; subjetividade; jornalismo gráfico; estratégia enunciativa

Fr. L'intérêt croissant suscité par les rapprochements conceptuels entre journalisme et bande dessinée s'accompagne également d'un nombre accru d'interrogations sur le degré d'objectivité ou de subjectivité de la pratique du BD reportage, compte tenu de l'intégration de ses modes d'expression sémiotique (illustration, mise en page, utilisation des couleurs, etc.) et au-delà des préjugés qui touchent encore la bande dessinée en tant que produit culturel. Cet article se propose ainsi d'examiner comment certaines stratégies d'objectivité et de subjectivité sont déployées dans le journalisme en bande dessinée en analysant deux reportages de l'auteur de BD Joe Sacco, intitulés « *Crimes de guerre* » et « *Une ! Deux !* », tous deux publiés dans le livre *Reportages (Journalism, 2012)*, mais aux origines assez distinctes. Notre réflexion théorique porte sur la possibilité d'observer, dans le travail de Sacco, les différentes manières dont la bande dessinée peut établir des liens avec le journalisme dans son mode d'énonciation à partir du réel, tantôt en se rapprochant des structures journalistiques traditionnelles, tantôt en proposant des alternatives à ces dernières. Nous analysons les deux textes de Sacco en adaptant la méthodologie dite de l'analyse des actes d'objectivation et de subjectivation (ARAÚJO, 2019) au langage de la bande dessinée, afin d'examiner comment ces actes se présentent, dans le contexte du BD reportage, comme des formes de stratégie énonciative acceptées et/ou reconnues par le champ journalistique et ses routines de production. Notre approche permet entre autres de conclure que Joe Sacco a largement recours à ces deux types d'actes, en privilégiant l'un ou l'autre en fonction

des exigences du format utilisé pour son travail, des aspects pratiques du processus de production et de ses préférences stylistiques concernant l'œuvre.

Mots clés : Joe Sacco ; objectivité ; subjectivité ; journalisme graphique ; stratégie énonciative

Es. Ante el creciente interés por las aproximaciones conceptuales entre periodismo y cómic, crecen también las interrogantes sobre cuán objetiva o subjetiva puede ser la práctica del periodismo en forma de cómics, dadas sus formas integradas de expresión semiótica (ilustración, diseño de página, uso del color, etc.) y más allá del prejuicio que aún pesa sobre esta disciplina como producto cultural. En ese sentido, este artículo pretende deliberar sobre la forma en que se dan algunas estrategias de objetividad y de subjetividad en el periodismo de cómics analizando dos reportajes del historietista Joe Sacco, titulados "War Crimes" y "Down ! Up!", ambos publicados en el libro *Journalism* (2011) pero cuyos orígenes son relativamente diferentes. El trabajo teoriza sobre la posibilidad de ver en la obra de Sacco las distintas formas en que el cómic puede relacionarse con el periodismo en cuanto a su enunciación con la realidad como referente, unas veces acercándose a estructuras periodísticas tradicionales y otras proponiendo alternativas a las mismas. El trabajo analiza los dos textos de Sacco utilizando una adaptación de la metodología denominada "análisis de actos de objetivación y subjetivación" (Araújo, 2019) para el lenguaje del cómic, con el fin de evaluar cómo estos actos pueden configurarse en el contexto del periodismo de cómics como formas de estrategia enunciativa aceptadas y/o reconocidas por el campo periodístico y sus rutinas de producción. El artículo permite concluir, entre otras cosas, que Joe Sacco utiliza ampliamente ambos tipos de actos, dando prioridad a uno u otro en función de las exigencias del formato en el que trabaja, los aspectos prácticos del proceso de producción y las preferencias estilísticas para la obra.

Palabras clave: Joe Sacco; objetividad; subjetividad; periodismo gráfico; estrategia enunciativa

En. The growing interest in conceptual similarities between journalism and graphic novels is also accompanied by a growing number of questions about the degree of objectivity or subjectivity in the practice of graphic novel reporting, considering the incorporation of its modes of semiotic expression (illustration, layout, use of color, etc.) and going beyond the stigma still attached to comics as a cultural product. This article examines how various strategies of objectivity and subjectivity are deployed in graphic journalism by analyzing two stories developed by comics writer Joe Sacco, entitled "War Trials" and "Down! Up!". Both are published in the book *Journalism* (2012), despite having distinct origins. Our theoretical discussion focuses on the possibility of observing, in Sacco's work, the different ways in which graphic novels share similarities with journalism in regards to their mode of enunciation of reality, at times drawing closer to traditional journalistic structures, at others proposing alternatives to them. We examine Sacco's two essays by adapting the methodology of analyzing the acts of objectification and subjectivation (ARAÚJO, 2019) to the language of the graphic novel, thus observing how these acts present themselves, in the context of graphic novel reporting, as forms of enunciative strategies accepted and/or recognized by the journalistic field and its productions routes. Our approach allows us to conclude, among other things, that Joe Sacco makes extensive use of both types of strategies, choosing one or the other depending on the format used for his work, the practical aspects of the production process and his stylistic preferences regarding the work.

Keywords: Joe Sacco; objectivity; subjectivity; graphic journalism; enunciative strategy



A estrutura abertíssima às interpretações. Tutti Frutti de Marco Mendes¹

“A cartoonist ‘snaps’ his drawings at any moment he or she chooses. It is this choosing that makes cartooning an inherently subjective medium”.

Joe Sacco “Preface: a manifesto, anyone?” in *Journalism*

JAKUB STANISŁAW JANKOWSKI

Departamento de Pesquisa Interdisciplinar em Países de Língua Portuguesa do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos

Universidade Universidade de Varsóvia

*jakub.s.jankowski@uw.edu.pl
/orcid.org/0000-0001-8805-9282*



o presente artigo pretendo contextualizar o álbum de tiras *Tutti Frutti* de 2019 por Marco Mendes, um autor português com uma longa carreira na produção da BD sobretudo autobiografizada/autobiografizante e na sua maioria realizada sob o rótulo de *Diário Rasgado*². *Tutti Frutti* faz parte do *Diário Rasgado* e pode ser visto como a consequência do desenvolvimento da actividade artística de Marco Mendes. É esta BD que entre as obras dele mais se aproxima de uma reportagem completa, estruturada cronologicamente e organizada num único livro³. Sublinho que *Tutti Frutti* apenas se aproxima de uma reportagem o que uma vez aceite como o filtro para a leitura distanciada do consumo diário das tiras pode ter nela duas implicações importantes: 1) os conteúdos das tiras encorajarão a procurar os respectivos vínculos com a realidade do ano 2018; 2) a reportagem de Marco Mendes mostrar-se-á heterogénea quanto aos subgéneros do campo da não-ficção aos quais o artista recorre. A segunda implicação transformará uma simples reportagem em uma reportagem paralela à reportagem literária que legitima reportar os factos também via autobiografismo, auto-reflexão (Marco Mendes autor e Marco protagonista) ou metaforiza-

Pour citer cet article

Référence électronique

Jakub Stanisław Jankowski, « A estrutura abertíssima às interpretações. *Tutti Frutti* de Marco Mendes », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 12, n°2 - 2023, 15 décembre - december 15 - 15 de dezembro.

URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v12.n2.2023.570>



ções da realidade. Porém, ler *Tutti Frutti* através do filtro da reportagem literária é uma opção entre várias.

A própria forma materializada de *Tutti Frutti* em um álbum implica a leitura de tiras soltas como peças de uma totalidade e o título logo sugere uma variedade de temas. Podemos falar neste aspecto de uma reportagem quanto

- à origem jornalística: projecto realizado para o *Jornal de Notícias*,

- à forma parcial: tiras diárias de BD que respondem à realidade extradiégética e na maioria são publicadas no formato de quatro vinhetas organizadas em duas faixas horizontais; os desenhos funcionam como momentos parados do quotidiano;

- à forma final (esta forma “final” é final no sentido físico das tiras que temos em frente dos nossos olhos; artisticamente segue aberta no sentido de o autor poder refazê-la e o leitor a interpretá-la conforme os conhecimentos e os contextos que irá ganhando): livro objecto que reúne todas as bandas destinadas à publicação diária na segunda página do *Jornal de Notícias* (entre 3 de Junho e 23 de Dezembro de 2018) incluindo as bandas desenhadas rejeitadas e alguns originais de outros anos que ora substituem uma dada tira rejeitada, ora simplesmente foram submetidos à publicação pelo autor. Enquanto as tiras rejeitadas reforçam o carácter subversivo de Marco Mendes como autor (constituem um exemplo de mensagens demasiado fortes ou piadas de mau gosto que talvez tenham sido censuradas pelo jornal), os originais dos anos anteriores a 2018 fornecem momentos da leitura como que tiradas de memórias.

O objecto da minha análise primária é o padrão de como as tiras separadas funcionam no espaço narrativizante do álbum *Tutti Frutti*. Considerar estas tiras como as peças de um projecto maior possibilita ver nelas os padrões de uma reportagem. Possibilita também percebê-las como se estivessem a cronicar o ano 2018 em que foram sendo criadas no regime diário para reflectir sobre a realidade sociopolítica e sobre o papel que nela desempenham pessoas-protagonistas. Criou-se assim um retrato de acontecimentos e questões quicá mais marcantes para aquele ano no qual a perspectiva subjectivizante do Autor evidencia pontos de encontro com as experiências dos leitores.

Ao longo da análise de *Tutti Frutti* vou recorrendo aos conceitos teóricos como *openness*, *tressage* ou *clo-*

sure sempre quando for oportuno introduzi-los como ferramentas analíticas e / ou interpretativas.

A estrutura fragmentária das tiras que se nos apresentam sob um único título convida a procurar as ligações translineares entre os conteúdos. A resposta do leitor frente o desafio da contextualização translinear das tiras remete-nos à ideia da abertura (segundo Umberto Eco intrínseca a uma obra) assim como entendida por Maaheen Ahmed (*openness*, abertura de Eco, mas contextualizada no seio da BD), ou seja, que se realiza aos níveis estrutural, estético e conteudístico. Maaheen Ahmed propõe-nos abordar bandas desenhadas recorrendo à leitura consciente de aberturas interpretativas que elas proporcionam. *Openness*, ou seja, abertura, que ele propõe como conceito-chave, baseia-se na ideia de obra aberta de Umberto Eco. Ahmed trata *openness* como a categoria que “[...] seeks to shed more light on how comics generate (or limit) meaning, increase and structure the scope of reading into work [...]” (2016, p. 3). Perceberemos dos exemplos referidos ao longo do presente artigo que em *Tutti Frutti* a estruturação das leituras depende fortemente da estrutura fragmentária do livro e a interpretação dos conteúdos pode ser condicionada tematicamente e esteticamente (monocromatismos). A leitura não tem de ser necessariamente linear, mas é cronológica com saltos espaço-temporais entre várias páginas e realidades retratadas.

Dentro da abertura são sobretudo o entrançamento groensteeneano (*tressage* em francês, *braiding* na tradução em inglês) e o fechamento McCloudeano (*closure*) que estruturam interdependentemente tanto a organização do material que compõe o livro *Tutti Frutti*, como a experiência da leitura (*reading experience*) que difere da experiência da leitura diária (seguimento sincrónico das tiras em questão no jornal).

Pela forma de como se entrançam as tiras, ou de como as pode entrançar cada leitor, percebemos que um autobiografismo peculiar presente em Marco Mendes desde sempre afecta a forma da reportagem fazendo com que o projecto ultrapasse as fronteiras do subjectivismo narrativo introduzido pelas variadíssimas formas do novo jornalismo (*New Journalism*). Ao longo das secções do presente artigo irei dando e analisando os exemplos de tiras para vermos como funciona este método de autor.

Duncan, Ray Taylor e Stoddard alegam que “after analyzing the works of many new journalists in the 1960s and ‘70s, Wolfe developed four tenets of New Journalism – rules that continue to be followed by writers seeking to give their nonfiction the literary style and heft of a good novel” (2016, p. 152). Os quatro princípios formulados por Wolfe que fizeram do campo das obras do novo jornalismo um campo verdadeiramente idiossincrático abrangem a estrutura cena-segue-cena, o íntimo ponto de vista da terceira

pessoa, diálogos realistas e posição social (Duncan, Ray Taylor & Stoddard, 2016, pp. 152-153). Em *Tutti Frutti* Marco Mendes parece não tanto negar as características do novo jornalismo, mas antes apostar numa forma de ligar o ponto de vista da terceira pessoa e do “eu” através do protagonista Marco baseado nele mesmo. Talvez se aproxime desta forma a tal chamado *gonzo journalism* de Hunter S. Thompson “in which the often outrageous experiences of the narrator becomes the story, rather than the ostensible ‘facts’ the narrator sets out to report”. (Duncan, Ray Taylor & Stoddard, 2016, p. 153)

O *gonzo journalism* de Marcos Mendes compreende uma subversividade do autor que às vezes fornece conteúdos que finalmente não foram publicados no *Jornal de Notícias* e apenas encontrariam espaço no livro. Já este pormenor mostra que o seguimento diário e completo das tiras estrutura a experiência da leitura diferente da leitura das tiras todas reunidas no livro. No livro podemos ver que tipo da tira substituiu a tira finalmente não publicada, enquanto na edição de jornal não temos este privilégio.

Por exemplo a tira “Folga” [29 de junho] tem duas versões: na versão não publicada Marco e Esra (namorada de Marco) decidem fazer uma “valente sessão de... / violência doméstica” no dia de folga de Marco, enquanto na versão publicada a “actividade recreativa física” que decidem realizar é fingir andar de cavalo em casa (Esra monta Marco como se ele fosse um cavalo). Nos dois casos trata-se de palermices que os casais às vezes fazem. Mas no caso não publicado o que se revelou ser «outrageous experience» (conceito de *gonzo journalism*) é fazer piadas dum problema social grave. É isto que provavelmente valeu a censura da tira.

No caso da tira não publicada “Pudor” [30 de agosto] censurada foi a história na qual uma amiga de Marcos conta a história da avó dela que ouviu aos 6 ou 7 anos. A avó contou na presença dela que “só quando ele [o marido da avó] morreu é que percebi a falta que faz um homem. Mas depois eu descobri que tinha um dedo!”. A amiga de Marco conclui a sua anedota a dizer que “foi das coisas mais úteis que a ouvi dizer...”. Percebemos que o «pudor» não apenas faz um bom título da tira, mas que interfere com o facto de a tira ter acabado por não ser publicada (censurada pelo jornal?). Onde Marco Mendes não se autocensura seguindo os padrões do jornalismo *gonzo* acaba por ser não publicado no jornal cuja política editorial não aceita certas liberdades. Enfim Mendes pôde ter mostrado o trabalho apenas na publicação livresca de autor.

Marco Mendes parece ainda dialogar fortemente com o conceito da reportagem literária que junta vários subgéneros da não-ficção. Vejamos que tanto *gonzo journalism*, como a reportagem literária, realizam

os princípios do novo jornalismo e a diferença é na intensificação de elementos constituintes.

A última nota introdutória refere-se à organização dos conteúdos: o constante andar para trás e para frente ao qual obrigo os leitores do presente artigo reflecte de uma certa forma o constante andar para trás e para frente ao qual Marco Mendes pode querer obrigar os leitores de *Tutti Frutti*.

Em busca da materialidade pensada

“You probably noticed that as soon as we attempted to establish boundaries we acknowledged exceptions that blurred the boundaries. The point is, don’t be overly concerned about definitions and boundaries. [...] The critics and scholars will supply the labels.”

Duncan, Ray Taylor & Stoddard em *Creating Comics*

O lugar no qual apareceram originalmente as tiras de Marco Mendes, a segunda página do *Jornal de Notícias*, a frequência diária de publicação e a presença dos temas políticos fazem logo pensar sobre elas como se fossem *editorial cartoons* (History Teaching Institute, n.d.). A diferença é porém no formato: enquanto um *editorial cartoon* é normalmente um desenho, em Marco Mendes lemos as tiras, às vezes sem texto, e apenas uma vez encontramos um desenho (23 de dezembro; original de 2015). Para além dos temas políticos Marco Mendes aborda também temas sociais e frequentemente recorre ao filtro autobiográfico ou metaforizante o que à obra dele confere sempre um subjectivismo peculiar. O lugar que as tiras dele encontram na imprensa logo implica a leitura como se se tratasse de um género jornalístico, mas quando entramos nos pormenores dos desenhos e de como se aborda os temas actuais vemos que esta forma na verdade casa o jornalismo objectivo com a arte subjectiva. Vejamos ainda que esses «cartunes editoriais falsos» de Marco Mendes uma vez colocados em livro tornam-se a parte da sequência dentro de uma narrativa maior.

Também não é sem importância que as tiras de Marco Mendes publicadas no *Jornal de Notícias* fazem parte do *Diário Rasgado*. Três significados do termo «diário» -

- *relação do que se faz ou sucede em cada dia;*
- *livro no qual, todos os dias, são registadas observações e experiências pessoais;*

- *jornal que se publica todos os dias (Infopedia, n.d.)*

- respondem à ideia de registar o que se passa no nosso quotidiano. Em *Tutti Frutti* Marco Mendes trabalha sobretudo o segundo significado que nos aponta o dicionário. Enquanto as tiras lidas diariamente fornecem momentos de reflexão instantânea sobre o que se passa à nossa volta, a colectânea delas num único volume faz-nos pensar sobre leituras diferentes. A materialidade do objecto livro faz procurar ligações entre as tiras, sejam elas da ordem estilística (colorizações diferentes para tiras), sejam da ordem temática. As formas fragmentárias reunidas sob um título dentro de um volume único convidam os leitores a criar mininarrativas translineares que se podem cruzar ainda entre si. É um grau da abertura (*openness*) em Marco Mendes e à *la* obra aberta no entendimento de Umberto Eco: o leitor é livre de estabelecer as relações, mas que ao mesmo tempo são limitadas temática e estilisticamente. O segundo grau da abertura realiza-se separadamente para cada tira (a nossa interpretação contextualizada)⁵. A abertura não possibilita inventar, apenas possibilita as interpretações a partir do que o autor sugere (pelas cores, pelos títulos das tiras, pelas datas diárias da publicação original) e do que sabemos dele. As interpretações do conteúdo de *Tutti Frutti* podem ser também reforçadas pelos trabalhos anteriores, pois em Marco Mendes “a sua matéria-prima continua a ser a sua própria vida [...] Mas, obviamente, ficcionando aqui e ali, e transformando por esta via a sua vida concreta numa vida maior, semelhante e próxima de muitas vidas, nas suas alegrias e tristezas”. (Eme, 2022, s/n)

A origem jornalística das tiras, a cronologia do projecto (a segunda parte do ano 2018 é o tema para Marco Mendes), o enquadramento das tiras no projecto do diário (*Diário Rasgado*), a subjectividade (via autobiografismo – e nele via forte presença do avatar de Marco Mendes - e via metaforização dos acontecimentos) e a materialidade da estrutura (álbum de BD) em que as tiras coexistem e interagem em *Tutti Frutti* fazem do trabalho de Marco Mendes um belo representante da reportagem literária entendida nos moldes de género híbrido:

Literary reportage is the art of blending documentary, reportage-style observations, with personal experience, perception, and anecdotal evidence, in a non-fiction form of literature. This is perhaps more commonly called creative nonfiction and is closely related to New Journalism. (The Web’s Largest Resource for Definitions & Translations, n.d.)

A transição da estrutura fragmentada das tiras para a estrutura fechada num álbum possibilita conter dentro de um livro todos os elementos que uma reporta-

gem literária deve cumprir como um género híbrido, ou seja, um «género turvo» que é heterogéneo. Este «género turvo» mistura ficção e factos e ainda ferramentas e truques narrativos de vários géneros literários (Geertz, 1990, pp. 113-130). Cabem nesta estrutura as formas da não-ficção do tipo memórias, diário, registo de conversas, comentários políticos ou ainda metacommentários sobre o ofício do autor e/ou protagonista da banda desenhada, bem como as imagens metaforizantes (do tipo cartune) que ajudam a perceber os acontecimentos reais através da forma impressiva,

Por sua vez, as duas materialidades (jornalesca e livresca) em que existem as tiras implicam duas leituras diferentes do seu respectivo conteúdo: uma fragmentária como um comentário diário e a segunda translinear que reforça a subversividade do autor através das tiras não publicadas no jornal, mas publicadas no livro. Realiza-se aqui a influência da materialidade na experiência da leitura. Aaron Kashtan falou no livro *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future* sobretudo sobre a diferença da experiência da leitura entre o impresso e o digital, mas no fundo as palavras dele –

Thus materiality includes both the visual and material substrate of texts and the cultural connotations attached to such visual and material substrates. Understood in this sense, materiality is at work both when the physical and technological forms of a media text impact the reading experience and when the physical and technological forms of a media text are shaped by the desire to produce a specific type of reading experience. (Kashtan, 2018, p. 6)

- podem sugerir a legitimidade de discernir também entre as experiências da leitura entre dois formatos impressos.

Procurar as ligações internas e externas quanto a uma obra, bem como tentar direccionar a nossa leitura pela procura dos traços de um dado género ao qual pode pertencer a obra em questão, são apenas opções que temos ao enfrentar por exemplo uma dada banda desenhada. Em Marco Mendes o ambiente jornalístico diário da publicação das tiras legitima a possível opção de leitura posterior em álbum seguindo o filtro de uma reportagem literária. Creio que os padrões da leitura à nossa disposição têm sobretudo de servir para os nossos fins peculiares, tal como mostrei (Jankowski, 2021a) e concluí a propósito da conferência do ICAF em 2020:

we need reading patterns but only to think how to transcend them, and therefore look for a truly subjective reading experience, one of your own and measured for your means to reach the end you are looking for. (Jankowski, 2021b)

No caso de Marco Mendes o nosso fim é recapitular o que aconteceu na segunda metade do ano 2018 e as tiras tal como existem em livro possibilitam esta experiência mesmo que seja fragmentária. Marco Mendes filtra a realidade de 2018 pelo estilo autobiografizante que compreende a sua marca autoral. Seguimos para ver como é a receita e quais são os ingredientes dela.

COMO SE CHEGOU A CRIAR A RECEITA PARA O TUTTI FRUTTI?

A análise mais aprofundada da obra de Marco Mendes que nos é acessível é a de Pedro Moura. Encontramo-la em dois textos: no capítulo 3 – “Marco Mendes and the Working-Through of the Everyday” – da sua tese de doutoramento *Small panels for lower ranges. An Interdisciplinary Approach to Contemporary Portuguese Comics and Trauma* de 2017 e no ensaio “Tempo roído, olhares para dentro, limbos da narrativa” que fecha o livro *Anos Dourados* (2013) de Marco Mendes.

Na dita tese Moura diz que Marco Mendes

[...] creates mostly autobiographical comics, but quite often integrating fantasy and absurd or surreal scenes in his work. A poet of a stark and melancholy quotidian, Mendes creates short stories – all subsumed to an ongoing project called *Diário Rasgado* – that act as a reflecting mirror of a whole generation’s feeling that the political and economic situation in Portugal is stale. A crisis that does not lead to fervid responses but rather to a dispassionate inability to react, and the expression of what Sianne Ngai calls «ugly feelings». (2017, p. 18)

Sublinhemos ainda que o próprio Marco Mendes aponta que o conteúdo publicado no álbum *Tutti Frutti* faz parte do projecto *Diário Rasgado* (apontado por Moura no trecho citado). Por isso não estranha que também neste álbum encontremos traços característicos para a obra de Marco Mendes próxima do autobiografismo que filtra memórias pelas fantasias dentro das características suprarreferidas por Moura. Porém, em *Tutti Frutti* Marco Mendes acrescenta com maior frequência os comentários sobre a política e sobre os acontecimentos mundiais «aos» ou «entre os» conteúdos autobiografizados. Quiçá é a decisão ligada com a fonte original da publicação (um jornal)? Talvez as tiras publicadas numa dada edição do jornal rimem com os temas referidos nas páginas dele? Ou se calhar é a decisão temática autoral baseada nos acontecimentos de 2018 que não é possível silenciar?

Seja como for, desta forma em *Tutti Frutti* Marco Mendes alcança algo que não aparece na colectânea

das tiras dos anos 2007-2012 cuja escolha foi reunida no álbum simplesmente intitulado *Diário Rasgado. Marco Mendes 2007/12*. Os dois álbuns fazem parte do mesmo projecto, *Diário Rasgado*, mas é em *Tutti Frutti* que Marco Mendes deixa entrar temáticas «mundiais» no mundo diegético da realidade que tenta reportar. A escolha de tiras de cinco anos em *Diário Rasgado. Marco Mendes 2007/12* “pinta” um retrato centrado na realidade sociopolítica portuguesa experienciada por Marco Mendes na vida diária. Na realidade de *Tutti Frutti* Marco Mendes deixa entrar comentários desenhados que lidam com questões que fazem manchetes internacionais.

Um exemplo maior do autobiografismo casado com a grande política são as tiras que se referem às eleições na Turquia em 2018 (as eleições presidenciais foram a parte das eleições gerais, junto com as eleições parlamentares realizadas no mesmo dia). Na altura de criar as tiras para *Tutti Frutti* Marco Mendes tem namorada turca, Esra, uma emigrante. Por isso inclui uma tira com a conversa sobre as eleições quando os dois estão a passear (“Eleições turcas – Esra” [26 de Junho]) e ainda volta ao tema passados alguns dias (“Eleições turcas – reacções populares” [28 de Junho]). Provavelmente se ele não tivesse a namorada turca, não tinha realizado as duas tiras e de certeza não tinha criado uma tensão significativa translinear entre as duas tiras em questão.

Moura apoia a visão de que uma experiência traumática presente em Marco Mendes na forma de pequenos traumas, se repetida, pode activar, entre outras, fantasias e interpretações produzidas pelos eventos reais e não uma representação real deles (Moura, 2017: 18). Nos moldes do novo jornalismo e jornalismo gonzo isto levaria a ficcionalização da mensagem. Acrescentemos a isso ainda o facto de que na maioria dos casos o que experienciamos nas tiras de Marco Mendes (constatação confirmada pelo próprio autor na “Nota do autor” em *Diário Rasgado. Marco Mendes 2007/12*) são ficções baseadas em personagens reais. O trabalho e a vida privada de Marco Mendes são cheios de traumas e problemas da vida cotidiana ligadas respectivamente às relações amorosas e à precariedade quanto à situação profissional dele e quanto aos desafios do mundo moderno com os quais ficam confrontados os habitantes do (sobretudo, mas não exclusivamente) Porto. O que permeia a visualização dos pequenos traumas é o autobiografismo ficcionalizado, delirante e emocional (Moura, 2017, p. 102). Este subjectivismo autobiográfico em *Tutti Frutti* inscreve-se de uma certa forma nas ideias do novo jornalismo e reportagem literária, mas, ao mesmo tempo parece ligado às questões sociais que estruturam o mundo em que vive o autor.

Para falar de *Tutti Frutti* não é suficiente ter em conta o autobiografismo peculiar de Marco Mendes baseado nas emoções profundas, ironia distanciada

e onde “a confessional tone is readily associated with honesty and substance” (Pylyser *apud* Moura, 2017: 103). Por um lado, do ponto de vista do perfil de *Tutti Frutti*, repitamos que o autobiografismo é apenas uma das características presentes nos conteúdos neste livro incluídos. Por outro, para além das temáticas é preciso ainda ter em conta a própria estrutura do projecto *Diário Rasgado* (relembro que *Tutti Frutti* faz parte deste projecto) no qual “short stories constitute an individual narrative unit, but there is an underlying principle that organises them, if not in a proper continuity, at least as a cohesive flow [*sublinhado meu*]” (Moura, 2017, p. 102). Esta estrutura uma vez fechada num livro como *Tutti Frutti* faz-nos procurar interligações e fios de mini-narrativas ou linhas temáticas. O exercício que cabe concluir ao leitor funciona tal como o evidencia Pedro Moura ao explicar as ligações que existem entre as tiras do *Diário Rasgado*. Marco Mendes 2007/12 dedicadas ao momento quando acaba a ligação amorosa de Marco com Lili (Lígia Paz). As cenas directas e subsequentes são entrecortadas com outras, algumas aparentemente sem nexos com o tema da relação recém-acabada. Mas elas podem ganhar uma tensão emocional diferente quando lidas juntamente (Moura, 2017, p. 117), ou seja, associadas uma a outra na ordem da leitura translinear dentro de uma linha narrativa detectada. A organização translinear deste mesmo tipo une os conteúdos de *Tutti Frutti* e possibilita tornar coesa esta estrutura composta de peças soltas.

Para além do autobiografismo social e emocional enriquecido em *Tutti Frutti* pelos comentários sobre a contemporaneidade sociopolítica, este livro mostra mais uma se não evolução pelo menos opção estética diferente da que costumava pautar as tiras no projecto *Diário Rasgado*:

It comes as no surprise, then, and also bolstered by Mendes’ stunning graphics, that he occupies a very special position within the Portuguese scene, in an intelligent, genuine and artistically irreprehensible fashion. A virtuoso on academic-style, sight-size, realistic drawing, with his figurative, anatomically correct forms, Mendes nonetheless uses everyday non-fine materials (pencils, ballpoint pens, but also Indian ink, whiteout, Scotch tape) as well as he leaves quite visibly plenty of the processual marks in the end result: corrections and alterations, regrets and effacements with lines overwritten on objects, ‘dirt’, ‘graphic noise’, almost illegible written notes, all of which become an intrinsic part of the expressive matter of his work. (Moura, 2017, p. 104).⁸

É descartado nos trabalhos para a reportagem *Tutti Frutti* este *modus operandi* que deixa visíveis todas as marcas do processo criativo e faz delas um elemento

significativo do que nos é apresentado (criatividade autoreflexiva). Das tiras «rabcadas» com um grau de «acabamento menor», mas mesmo assim quase privadas das imperfeições intencionais, encontramos em *Tutti Frutti* apenas duas: a de 30 de Novembro (finalmente não publicada) e a de 1 de Dezembro (que na verdade é um original de 2012). O resto são na maioria aguarelas quase sempre monocromáticas das quais foram eliminados os traços directos do processo criativo. Na proposta de Marco Mendes para o *Jornal de Notícias* a actividade artística nua e crua reveladora de como trabalha e corrige a sua obra o autor foi substituída pelas formas puras (ou seja, esteticamente acabadas e finalizadas quando ao seu traço; acabadas na sua forma para publicar no jornal), visualmente transparentes e privadas da autoreflexividade material.

O interessante é que por causa do autobiografismo conservado em *Tutti Frutti* Marco Mendes continua a aparecer como autor-protagonista, mas ganha ainda traços fortíssimos de um autor-observador invisível. E isto acontece tanto nas histórias autobiográficas, como nas histórias universais. Neste contexto, e quanto ao autobiografismo peculiar de Marco Mendes, Pedro Moura constata ainda o seguinte:

Even if we accept the fact that we are not before the most basic of autobiographies - there never is one, but let us accept, for argument’s sake, the existence of a zero degree of it -, we will be in the presence of an auto-fiction, or an auto-fantasy, in the sense that the author does create a double of himself, an avatar, a “fiction suit” that he employs then in the fictions he creates, but in which all the elements will have connections, even if not direct, point-by-point, to his experienced reality [*sublinhado meu*]. (Moura, 2017: 115)

Parece ainda que sendo assim Marco Mendes se calhar cria o mundo diegético da sua obra baseando-se na realidade de experiências múltiplas projectadas aos seus protagonistas (mas não necessariamente vividas por eles próprios), avatares das pessoas reais (há ainda no *Diário Rasgado* por exemplo Diogo Velho como Didi ou Rui Seiça como Palas e muitos mais⁹).

É interessante que no jornalismo literário acontece que os autores das reportagens fecham experiências de várias pessoas numa apenas criando um protagonista colectivo. Em vez de falar sobre dez diferentes actores realmente existentes condesam-os e falam como se tivesse sido esse um actor que viveu as experiências dos dez.

Entre os autores que de forma explícita o admitem fazer nas suas reportagens literárias encontramos por exemplo Wojciech Jagielski que numa nota explica-

tiva ao livro *Night Wanderers* diz o seguinte: “For the purposes of this narrative, the characters of Nora, Samuel, and Jackson have been created out of several real people”. (Jagielski, 2012: 4). O conceito, porém, não é novo, pelo menos na escola polaca de reportagem. Melchior Wańkiewicz achava que reportagem se inscreve nas obras que reflectem a visão poética da realidade e daí o autor possa ou até tenha de recorrer à ficção. Enquanto numa reportagem os factos se mantêm, o reflexo estético (imagético) deles pode ser trabalhado da forma como o fazem contos ou novelas. Uma das ferramentas ficcionalizantes é criar “protagonistas colectivos”, ou seja, “um repórter pode basear o seu protagonista em três, quatro pessoas reais, bem como nas vivências e nos comportamentos deles” (Wolny-Zamorzyński, 2019, p. 342).

Será que Marco Mendes, por sua vez, trabalha a realidade de um modo dialogante com o conceito deste «protagonista colectivo»? Isto é, que desdobra os acontecimentos reais que não aconteceram na vida real a nenhum dos seus actores em particular e projecta-os aos protagonistas do seu livro? E talvez ditos acontecimentos no novo mundo diegético aconteçam como se pertencessem a estes actores novos? Se sim, realizar-se-ia neste aspecto a ficcionalização e narrativação da realidade extradiegética.

O interessante é também que em *Tutti Frutti* os comentários politizados repetem os traços já evidenciados no *Diário Rasgado. Marco Mendes 2007/12*. Estes traços são visíveis nas histórias sobre a atitude derrotista dos protagonistas-amigos do Marco frente à vida que vivem:

[...] it is quite important to understand also that the author does not inscribe himself outside of his own political-social context, even if he does not assume an explicit discourse upon it (as, say, Neaud does). However, if we isolate the moments when all the characters refer to their own jobs, their professional expectations, careers, economical and social situations, or they comment (more or less embedded by judgement values, more or less humorous) about other people, who may be either representatives of a certain idea of social normalization or of the pariahs the protagonists themselves stand for, in the end there is a certain politicised ambient, informed by left wing politics, unimpressed by the discourses of a supposed ‘success’, the ‘compulsory entrepreneurship’ or the ‘unavoidable economic conditions’ that seem to typify capitalist contemporaneity. This ambiguity mirrors a pervasive social disenchantment of these characters – above all, the protagonist [...]. (Moura, 2017, pp. 118-119)

Esta linha politizada sobre a realidade profissional e social portuguesa evidencia-se em *Tutti Frutti* nas tiras como: “Porto” [3 de julho] que fala sobre o facto de que em Portugal se expulsa os moradores das casas para arrendá-las aos turistas ou para as remodelar nos hotéis, ou “Precariedade” [23 de setembro] na qual devido à reformulação do contracto na universidade Marco não tem dinheiro e pede ao amigo 50 cêntimos para tomar um café. Mas Marco Mendes permanecendo em Portugal ultrapassa múltiplas vezes o contexto português. Nesta linha vejamos por exemplo as tiras como “Milhões” [11 de julho] na qual o Marco se revolta à notícia da contratação de Cristiano Ronaldo por 220 milhões de euros no Juventus, patrocinado pela família Agnelli dona da Fiat que ao mesmo tempo “não aumenta os trabalhadores [da Fiat] há mais de dez anos”, ou a “Mão de Ferro” [26 de setembro] na qual a Irene, a prima brasileira de um dos amigos do Marco, diz que espera que o Bolsonaro vá ganhar as eleições “para acabar com a bandidagem! Eu vou votar nele! O país precisa de um líder forte, que tenha coragem, um líder que governe com mão de ferro!”

Desta forma Mendes inclui nas suas histórias do ano 2018 não apenas a perspectiva pessoal e nacional portuguesa, mas também a global, como já mencionada no caso das eleições turcas. Várias vezes o «autobiografismo» está lá presente da igual forma que Marco-autor nos casos referidos neste parágrafo está presente como um dos protagonistas. Porém, esses elementos conhecidos do novo jornalismo são por Marco Mendes aprofundados, trabalhados e recontextualizados. As tiras da série *Tutti Frutti* possibilitam e pedem uma leitura diferente do que as obras consagradas do novo jornalismo.

ESTRUTURAR A PASSAGEM DO TEMPO EM VINHETAS: COMO FUNCIONAM AS TIRAS DA SÉRIE TUTTI FRUTTI?

Sabemos que em *Tutti Frutti* Mendes recorre a um leque de técnicas criativas já experimentadas nas suas obras anteriores. Porém, como funcionam e como se lêem as tiras separadas, mas desta vez dentro da estrutura de um único livro que as reúne e une na ordem superior do objecto-livro? Existe nesta lógica algum denominador estrutural comum?

A primeira peculiaridade de *Tutti Frutti* que temos de sublinhar é a seguinte: mesmo que o livro de Mendes realize em vários pontos o legado de *New Journalism*, sobretudo na subjectividade via autobiografismo e na ficcionalização da realidade, este livro não se lê como um romance. Não se o lê como uma não-ficção romanceada do tipo *In cold Blood* de Truman Capote que segundo Rocco Versaci é um dos

primeiros exemplos a redefinir o *modus operandi* jornalístico (Versaci, 2007, p. 109). *Tutti Frutti* não é um equivalente de *page-turner* típico para o jornalismo literário porque oferece os conteúdos fragmentados que exigem do leitor a participação activa na procura das ligações translineares o que quebra a fluidez da leitura. O autor narrativiza os acontecimentos reportados em tiras, mas a narrativização do segundo grau para encontrar ditas ligações pertence ao leitor. Seguindo a ordem da leitura típica para um livro o leitor irá voltando às tiras com o mesmo tema ou com os mesmos protagonistas para construir dessas peças várias mini-narrativas. O leitor de *Tutti Frutti*, convidado a tentar criar as suas próprias ligações pode remodelar ou ir remodelando a ordem cronológica da leitura. O convite realiza-se pela materialidade do livro-objecto que organiza os conteúdos cronologicamente tal como as tiras apareceram no *Jornal de Notícias*, mas esta cronologia pode ser constantemente quebrada. A leitura translinear de *Tutti Frutti* é um constante ir para trás e para frente.

Às vezes Marco Mendes em *Tutti Frutti* é invisível como narrador e esconde-se (como Capote em *In cold blood*) para revelar os pensamentos dos protagonistas do ano 2018. Às vezes é visível e participa do ano 2018 como mais um protagonista seguindo a ideia de Tom Wolfe, autor de *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Straemline Baby*, o livro considerado mais um dos pioneiros do novo jornalismo. Wolfe e Capote são bem diferentes nas suas técnicas e ferramentas da escrita, mas os dois são considerados os agentes da renovação/revolução na escrita jornalística. Versaci sublinha ainda que no novo jornalismo representado por eles “the most important truths at stake were largely emotional” (Versaci, 2007, pp. 109-110).

Mendes cumpre os pressupostos deste jornalismo novo à la Capote-Wolfe, mas introduz no seu trabalho um elemento fortemente autobiográfico que subjetiviza a estrutura da reportagem para além da estilização. Se “[...] works of New Journalism forced readers to consider the idea that truth is never completely objective and that the facts alone do not necessarily reveal a given event in the most meaningful way” (Versaci, 2007, p. 110), a resposta autobiográfica de Mendes «adiciona a», ou até «reage a isso com» emoções, atitudes, impressões e autoreflexão artística (técnicas de escrita legítimas para reportagens literárias que priorizam a experiência sobre a informação). O autobiografismo serve-lhe para introduzir a perspectiva individual como a ferramenta da consciência organizadora do livro, bem como a ferramenta de protesto baseado na atitude anti-oficial e anti-corporativista que segundo Versaci é o *modus operandi* dos jornalistas em BD (Versaci, 2007, p. 111). Neste sentido Mendes inscreve-se na onda da subversividade típica da banda desenhada não-ficção.

Mas Mendes cria a realidade subjectiva não somente nas tiras autobiográficas, mas também nas tiras nas quais comenta assuntos da ordem mundial pela metáforização e nas quais decide-se excluir a si próprio do desenho. Tal é o caso da metáforização da política agressiva de Donald Trump nas tiras nas quais se o vê a remar de barco (contorno dos EUA) ninguém sabe para onde (“sem título” [11 de Novembro]) ou quando o discurso dele incendeia/destrói a América (“Combustão” [23 de Junho]) (Fig.1 e Fig. 2). As visualizações deste tipo parecem recorrer à técnica usada nos cartunes para condensar a mensagem de tal maneira para que a forma seja a mais impressiva possível. Se calhar Mendes até usou comentários à política dos EUA (talvez as manchetes do tipo: “EUA de Trump remam rumo a destino desconhecido” ou “O discurso de Trump incendeia as mentes dos americanos”) para desenhar as tiras desta forma. Tanto neste caso, como nos casos autobiográficos com observações da realidade social, para Mendes o importante é “writing [and drawing] about an event or people in terms of their [his] perceptions” (Versaci, 2007, p. 114). Nos cartunes Mendes revela o seu lado mais artístico não privado de uma mensagem emocional:

Artist don't seek to capture a sliver of reality as a cell phone camera might, but instead try to create importance by taking a person, event, or scene that may not be interesting at first glance and elevating viewer awareness. By making it visually interesting and thought-provoking, the artist transforms a detail or perspective that seemed unimportant, easily ignored, into a powerful, often emotional, message. (Duncan, Ray Taylor & Stoddard, 2016, p. 66)

É óbvio que no caso de Trump Mendes transforma em um desenho emocional algo que é importante para comentar, mas o mecanismo criativo é parecido: como se se tratasse de assuntos marginalizados. Outra questão é que nos casos «Trump» a origem da tira pode trazer à tona e metáforizar um discurso menos conhecido. No entanto, em geral as imagens metafóricas com Trump servem para resumir e explicar numa forma sintética vários elementos da política do ex-presidente norte-americano e do discurso ao qual ele costumava recorrer. A imagem criada tem de activar certas impressões na mente dos leitores.

Lembremos que a metáforização tal como na reportagem literária, cujos elementos procuramos em *Tutti Frutti*, é frequente. Por exemplo *O Imperador* de Ryszard Kapuściński, autor considerado o mestre da reportagem literária, recorre a uma metáfora na estrutura inteira do livro. O funcionamento da corte do imperador Hailé Selassié da Etiópia é descrita com referências à Polónia estalinista daquele tempo e a metáforização existe nos elementos desde o modo

de falar dos súbditos até ao retrato da estrutura do poder.

Na linguagem beletreada das reportagens de Kapuściński, por sua vez, encontraremos várias metáforas complexas que na versão em BD podiam ser visualizadas sob a forma de um cartune tal como aparecem metaforizações de Mendes em *Tutti Frutti*. Trechos de Kapuściński como - “Várias coisas aconteceram antes disso, antes de a cidade ser fechada e condenada à morte. À semelhança de uma pessoa doente que a meio da sua agonia subitamente se reanima e recupera forças por um momento, assim, no final de Setembro, a vida em Luanda adquiriu um certo vigor e ritmo.” (Kapuściński, 2013, pp. 30-31) ou “Luanda não estava a morrer da forma que as nossas cidades polacas morreram na última guerra. Não havia ataques aéreos, não havia «pacificação», não havia destruição de bairro após bairro. Não havia cemitérios nas ruas e nas praças. Não me lembro de um único incêndio. A cidade estava a morrer como morre um oásis quando o poço seca: esvaziou-se, prostrou-se inanimada, caiu no esquecimento.” (Kapuściński, 2013, p. 27) - “pintam” imagens nas cabeças dos leitores da prosa enquanto o autor da BD as visualizaria.

Segundo Versaci “the visuals can be seen only as interpretative for the simple reason that they are drawn products of an author’s hand” (2007, pp. 115-116). Acrescentemos que a forma visual não é apenas o produto da mão do autor, mas também da percepção dele baseada em um sistema de valores que partilha. As metaforizações de Marco Mendes respondem aos valores e à subversividade dele. A atitude subversiva e protestador frente ao *establishment* é bem visível tanto nas tiras do tipo cartune, como nas tiras-conversas autobiografizadas. Tal como muitos jornalistas de BD Marco Mendes não foge de mostrar marginalizados e fá-lo assim para não formar a opinião, mas antes para chamar a atenção ao facto de que talvez na nossa sociedade algo não funcione como devia. Vê-se esta atitude por exemplo nas tiras como “Vida de cão” [17 de junho] (execução da ordem de despejo de um casal), “Agarrado” [13 de setembro] (Marco-protagonista dá esmola a um pedinte que a seguir vemos a drogar-se), “sem título” [9 de dezembro] (o Marco a passar de carro pela cidade vê um sem-abrigo deitado na entrada de um prédio) ou “Lisboa – Bairro dos Anjos” [1 de agosto] (sobre notificações de despejo que pequenas lojas em Lisboa recebem porque um fundo norte-americano acaba de comprar um prédio para fazer “um hotel ou apartamentos de luxo ou uma coisa dessas”). É o próprio facto de Mendes recorrer a essas temáticas que faz dele o advogado das causas marginalizadas, enquanto a forma oscila entre graus da objectividade-subjectividade. Nas tiras “Vida de cão”, “Agarrado” e “sem título” [9 de Dezembro], as três mudas, não sabemos exactamente a história dos protagonistas e dos casos

retratados, apenas podemos adivinhá-los ou relacioná-los com os casos reais que conhecemos. No caso da “Lisboa – Bairro dos Anjos” sabemos exactamente de que se trata. Esta história é representativa do fenómeno presente nas grandes cidades portuguesas de hoje (o caso parecido aponte na tira “Porto” [3 de Julho]).

Parece que são as raízes de Mendes como um boémio e um artista alternativo que fazem com que ele consiga tanto ultrapassar constantemente as noções de objectividade, como se sensibilizar aos assuntos da população que vive a precariedade. A preocupação dele funciona também na escala global. Um dos casos globais interessantes são os protestos de “coletes amarelos” em França (são casos que misturam o distanciamento e a aproximação autobiográfica).

As tiras referentes ao tema de “coletes amarelos” são: Tabela 1.

Vejamus que o tema dos protestos é retratado nas tiras separadas por outras (cf. as datas diárias) que não têm nada a ver com este protesto particular. Para ter a visão completa da atitude de Mendes perante o assunto é preciso criar das tiras “francesas” uma mini-sequência ou mini-narrativa na ordem translinear. É preciso lê-las diferentemente do que na leitura diária. A leitura será obviamente também cronológica, mas não contínua pelo facto de que Mendes fala deste assunto entrecortando-o com outros motivos.

Porém, vejamos que as tiras que separam a “Revolta” de “Coletes” (a saber: “História” [4 de dezembro] - “Terra prometida” [5 de dezembro], “sem título” [6 de dezembro], “Mohamed & Vladimir” [7 de dezembro]) e “Coletes” de “Campos Elíseos” (a saber: “sem título” [9 de dezembro]), também podem ser percebidas como a parte de uma sequência maior sobre assuntos sociais e grande política ao mesmo tempo ou ainda como partes que em conjunto criam a tensão ao retratar a nossa vida. Terra prometida para uns são compras no centro comercial, para outros é saltar o muro na fronteira (“Terra prometida”). “O mundo inteiro é um palco” na qual os políticos (aqui seguem retratados p.ex. Angela Merkel e Donald Trump) desempenham os seus papéis esquecendo-se de que um dia vão desaparecer (“sem título” de 6 de dezembro é da inspiração Shakespeareana explicitamente referenciada por Mendes). O apoio russo à Síria é como uma piada de mau gosto (Fig. 5; “Mohamed & Vladimir”). Um dia tentamos perceber os revoltados “coletes amarelos”, no outro temos de lidar com os estudantes no nosso trabalho (“História” – os estudantes do Marco acham que conhecer dez artistas de cada século é demasiado) ou com as duras imagens da vida dos sem-abrigo (“sem título” de 9 de dezembro). O leitor é livre para criar este tipo de ligações e recriar as tensões existentes em *Tutti Frutti* para despertar a sua experiência personalizada

Tabela 1 : Tiras referentes ao protestos dos coletes amarelos

“Revolta” [3 de Dezembro]; Fig. 3	“Coletes” [8 de Dezembro]	“Campos Elíseos” [10 de Dezembro]; Fig. 4
Vemos aqui os Campos Elíseos a arder e os protestadores em frente do Arco Triunfal contrastados com a imagem de Macron pensativo.	O Marco-protagonista diz na conversa de bar com um amigo: “Os coletes amarelos, de tão feios tornam-se imediatamente um grito contra as elites bem vestidas. Para não falar da alusão mais óbvia... / ...a de que a classe trabalhadora tem o carro avariado, parado na berma da estrada”.	Parece que o lema no muro a dizer “Macron Démission” dos protestadores é o lema que Mendes partilha a solidarizar-se com os protestadores.

da leitura. Parece que essas possíveis ligações antes de serem o fruto da estrutura pensada por Marco Mendes originam da transposição que o autor faz directamente da vida à estrutura do trabalho em questão.

Para a mini-narrativa «francesa» existente em pelo menos três possibilidades da leitura podíamos acrescentar ainda mais tiras. As possibilidades da leitura que vejo são as seguintes: apenas as três tiras “francesas” seguindo o desenvolvimento dos protestos; as três tiras “francesas” incluídas na linha geral “politizada” que retrata os políticos decisivos como Macron; a leitura inteira a sublinhar a mistura dos temas grandes e pequenos nas nossas vidas. Tudo depende de como iremos criando as ligações translineares na estrutura “paged multiframe”¹⁰ de *Tutti Frutti*.

Podemos até experimentar ver como se lê as oito tiras supreferidas se lhes ainda acrescentarmos como a abertura a tira “Bonecos” [2 de Dezembro] na qual Marco fala com a sua namorada turca, Esra. Colocá-lhe a seguinte questão: “Já pensaste que podemos ser apenas uns bonecos desenhados num papel por uma criança? Ou um artista, com todas as suas limitações... / E o que aconteceria se um dia esse artista, ou essa criança deixasse de desenhar e de contar histórias?”. Esra responde a isso que “Nunca saberemos...”. Mas vejamos que esta tira que antecede a tira “Revolta” pode perfeitamente dialogar com a mini-narrativa que Marco Mendes desenvolve a seguir até à última tira “francesa”, “Campos Elíseos”. Nós sabemos (ao contrário dos protagonistas que simplesmente deixariam de existir e ter a consciência qualquer) o que aconteceria se um dia Mendes-autor deixasse de desenhar e contar histórias. Se assim acontecesse, não existiria nem o traço pessoal de Mendes no comentário social sobre os assuntos importantes, nem talvez o traço qualquer para se lembrar do que é preciso recordar para tirar lições dos erros cometidos pela humanidade. Podemos ainda tentar incluir na dita mini-narrativa (a contar já 9 tiras junto com “Bonecos”) a tira “Distopia” [11 de Dezembro] que segue a “Campos Elíseos”, já que nela Mendes usa o mesmo monocromatismo (“violeta”). A ligação pode ser sugerida neste caso pela opção estê-

tica parecida a que existe na mini-narrativa francesa entre quatro tiras de 6 de Dezembro a 9 de Dezembro, todas elas «vermelhas». Na estrutura da colectânea de tiras fortemente aberta ao empenho estruturante do leitor não podemos descartar nenhuma opção, mas lembremo-nos de que na lógica da abertura existem limites (traçados pelos parênteses da obra em si) para não cair na armadilha de sobreinterpretação.

Antes de falar sobre ditos limites vejamos ainda que na sequência da mini-narrativa (em total 10 tiras) que acabo de propor criar mostra-se-nos tudo o que existe em Mendes e que partilha ou desenvolve as características do novo jornalismo/reportagem literária: o subjectivismo das observações pessoais revela-se com a presença directa do autor (quando viaja de carro na “sem título” de 9 de dezembro preocupa-se com a precariedade em Portugal; quando vemos a aula com os estudantes na “História”, podemos perceber quais impicantes são as gerações novas dos estudantes) ou indirecta (metaforização nas tiras da linha “politizada” nas quais Mendes comenta visualmente, mas não aparece ele próprio); temos também a preocupação com o papel do artista na “Bonecos” que é um comentário delicioso ao papel importante dos que contam histórias, mas neste caso Mendes ironiza o assunto ao dar o título que pode funcionar como o sinónimo de banda desenhada – revela-se que a BD vista por muitos como algo pouco sério cumpre enfim um papel importantíssimo; esta tira inscreve-se também na linha autoreflexiva presente em *Tutti Frutti* onde Mendes reflecte sobre o processo criativo em geral ou em particular neste projecto. O único elemento que em Mendes visivelmente contraria a reportagem originada no novo jornalismo é quiçá a estrutura fragmentária (que rompe a fluidez da leitura típica aos *page-turners*) dentro da qual a ideia de fragmentariedade é reforçada visualmente, mas também pelos títulos (na maioria das tiras) e pelas datas (em todas as tiras). Como já referido, a fragmentariedade impossibilita a leitura linear do tipo *page-turning*. A estrutura pede quebrar a sensação contínua de simplesmente virar as páginas uma após outra e fazer sair desta esfera confortante do escapismo fácil da leitura. Fazê-lo, ou fazer o leitor fazê-lo, é ir buscar

interligações novas abrindo os textos dentro de várias interpretações potenciais neles contidas.

A possibilidade interpretativa e estruturante em Mendes pode ser activada de várias formas para «abrir» as mensagens enviadas por Mendes: pelos títulos (se existem; o título condiciona a leitura do conteúdo de uma dada tira), pelas datas (cada data colocada em baixo da tira oferece a possibilidade de ligar algo que aconteceu num dado dia – ou num outro dia perto da publicação da tira em questão - com o que Mendes neste mesmo dia retratou), mas também pela procura de ligações interlineares entre as tiras em todo o livro o que ajuda a criar mini-narrativas. As mini-narrativas podem ser criadas a partir das mesmas cores sugestivas, a partir dos assuntos políticos, tendo em conta os mesmos protagonistas etc., ou pela combinação desses elementos. A narrativa proposta por Mendes é abertíssima às interpretações graças à forma de publicação e os géneros escolhidos pelo artista, e activada pelos traços estéticos, conteudísticos e contextuais. Mendes recorre a todo o leque de aberturas possíveis ultrapassando os requisitos formais de uma só forma jornalística.

A interpretação instantânea no caso do «título da tira vs o conteúdo da tira» funciona em Mendes das formas irónicas, directas, indirectas, absurdas, explicativas, metaforizantes, etc., mas às vezes não é suficiente estabelecer apenas esta ligação para perceber o conteúdo da tira.

Na tira “Biba” [25 de Junho] vemos o Marco-protagonista bêbado a dormir no balcão de um bar. Na última vinheta ele acorda para gritar “E biibó Cristiano Uónaudo!!”. De que é que se trata? O “Biba” no título é obviamente o “Viva” pronunciado a maneira da pronúncia portuense (onde vive e trabalha o Marco) e o “biibó” da fala do Marcos é a contração de “viva” com o artigo definido masculino “o” que origina a forma “vivó” pronunciada outra vez à maneira portuense. A deformação do nome de Cristiano Ronaldo segue a fala de um bêbado. Entendemos então que Mendes festeja o jogador português, que está bêbado e que a ortografia do texto segue a mistura do português falado e “bêbado”. A tira lida desta forma funciona como uma piadinha mais ou menos engraçada. Mas para perceber cabalmente a mensagem é preciso pelo menos ter em conta ainda a data: 25 de Junho. É o dia quando a selecção portuguesa jogou o último jogo da fase dos grupos no Mundial da Rússia em 2018 empatando contra o Irão (1:1) e passando para a fase dos *play-offs*. Naquele jogo contra o Irão Ronaldo não marcou nenhum golo (antes marcou três no dia 15 de Junho contra a Espanha – este jogo faz o fundo da tira “Extra-terrestres” [15 de Junho] – e um contra Marrocos no dia 20 de Junho). Porque então Mendes celebra o nome dele? Como o herói da selecção? Ou é Mendes um simples participante das

festas da Noite de São João do dia anterior (retratadas na tira “sem título” [24 de Junho]), que perdeu a noção do tempo e do espaço devido a duas festas (do santo e do futebol)? Não pretendo fornecer aqui uma interpretação decisiva, mas mostrar apenas como as informações extra-diegéticas contribuem para estruturar as possíveis leituras. Para perceber o título precisamos de o relacionar não somente com os desenhos da tira, mas também com as peculiaridades da fala portuense. Para perceber porque é que a fala portuense aparece precisamos de saber que as tiras autobiográficas de Mendes se desenvolvem na maioria no Porto e frequentemente num bar qualquer. Para perceber porque é que o Marco-protagonista saúda Cristiano Ronaldo precisamos de saber que a tira foi desenhada na data do último jogo da selecção no mundial russo. Para explicar “o belo estado após a bebedeira” precisamos de colocar a tira na vizinhança cronológica dos festejos populares da Noite de São João no Porto ou no festejo do sucesso da selecção portuguesa no Mundial da Rússia. Podemos ainda procurar outras tiras referentes ao Mundial da Rússia (mini-narrativa translinear 1), ao futebol em geral (mini-narrativa translinear 2) ou às bebedeiras do Marco (mini-narrativa translinear 3).

“Biba” é um caso paradigmático de como as interpretações irão depender da curiosidade cognitiva e dos conhecimentos do leitor o que por si responde à característica interpretativa de abertura vista como “interactive process between reader and text” (Ahmed, 2016, p. 4). Vejamos que já a forma elíptica da BD, isto é, a forma de como as vinhetas são separadas pelos espaços brancos, ou seja, pelo intervalo (*gutter*, literalmente “sarjeta”), mostra-se como uma estrutura aberta que convida o leitor a um activo preenchimento desses espaços vazios. Se ainda pensarmos sobre as tiras de *Tutti Frutti* como elementos interligados e que criam sequências maiores nas mini-narrativas, o espaço branco do intervalo aparecerá também entre elas próprias e também será para preencher. Esta abertura formal envolve o leitor ainda mais no processo interpretativo dos conteúdos. Acrescentemos que em *Tutti Frutti* é a estrutura fragmentária que reforça a abertura formal e daí tal envolvimento do leitor. Porém, vale a pena lembrar que “openness is not to be confused with a complete freedom of interpretation but implies the presence of multiple, interlinked interpretations that remain unique to the work” (Ahmed, 2016, p. 5-6). Dar um título às tiras que compõem *Tutti Frutti*, o livro que pode ser visto como reportagem sobre o ano 2018, unifica a experiência e possibilita-nos interpretar os conteúdos do livro como pertencentes a uma totalidade com várias linhas narrativas. Mas há elementos em Mendes que internamente limitam esta liberdade interpretativa: são títulos e datas. A liberdade das leituras de *Tutti Frutti* brota da forma das tiras separa-

das organizadas num livro-objecto. As experiências assim materializadas e fechadas num livro provocam a procura das ligações internas por parte do leitor. Este processo é dificultado na forma diária e original da publicação das tiras em questão. É dificultado pelo facto de que um leitor pode não ler o dito jornal todos os dias e daí seja possível que perca algumas tiras. Ou que fica empobrecido pelo facto de algumas tiras terem sido apenas publicadas na versão em livro.

Em “Conclusion: Generating Openness in Comics” Ahmed confirma que a abertura da BD baseia-se em 3 categorias, “ambiguity, suggestiveness and subversion” (Ahmed, 2016, p. 150) que, entre outros, implicam fenómenos como:

- *disjointedness (fragmentation)* (“between and amongst words and images, as well as between and amongst the panels”; Ahmed, 2016, p. 151);
- *media references (mixed techniques)* (“[...] range from formal incorporation or imitation to their interweaving into the content of the story itself.”; Ahmed, 2016, p. 157);
- *subversion (rebelliousness)*;
- *autofiction (self-reflexive identity)*;
- *metafiction (deconstructing the subject)* (Ahmed, 2016, p. 159).

Em *Tutti Frutti* a fragmentariedade está presente na estrutura das tiras compiladas num álbum, a subversividade tem a ver com a atitude *anti-establishment*, a autoficção origina no autobiografismo peculiar de Mendes e a metaficção tem a ver com os casos quando vemos Mendes a trabalhar nas tiras que lemos. Quanto às técnicas mistas e ao seu aspecto estético, a colectânea das tiras é quase 100% uniforme (obviamente há excepções como “sem título” [30 de Novembro] ou “sem título” [1 de Dezembro]). Podemos ver sobretudo as técnicas mistas de narração em vários subgéneros da não-ficção às quais a reportagem heterogénea de Mendes recorre. Percebemos que as regras da abertura supramencionadas fundem-se com os pressupostos da heterogeneidade da reportagem literária.

As possibilidades do abrir as tiras, separadamente ou em conjunto, nas relações interlineares, estão à disposição do leitor:

To sum up, the characteristics contributing to openness in comics, within the given of a structured story, include significant visual styles and layouts, suggestive word-image relationships, intermedial references, figuration, and self-reflexivity. (Ahmed, 2016, p. 165)

Porém, ao meu ver no caso de *Tutti Frutti* é a estrutura da tira (entitulada e datada), bem como a organização das tiras sob um título da colectânea, que em primeiro grau desencadeiam as restantes possibilidades de aberturas e leituras. Funciona aqui perfeitamente a ideia da BD vista como uma rede (“réseau” / “network”) que se baseia no processo de entrelaçamento (“tressage” / “braiding”) assim como definido em artrologia geral (“arthrologie générale” / “general arthrology”) de Groensteen:

It has been often repeated in these pages that within the paged multiframe that constitutes a complete comic, every panel exists, potentially if not actually, in relation with each of the others [*sublinhado meu*]. This totality, where the physical form is generally, according to French editorial norms, that of an album, responds to a model of organization that is not that of the strip nor that of a chain, but that of the network. Jan Beatens and Pascal Lefèvre have justly noted that ‘far from presenting itself as a chain of panels, the comic demands a reading capable of searching, beyond linear relations, to the aspects or fragments of panels susceptible to being networked with certain aspects or fragments of other panels’. Braiding is precisely the operation that, from the point of creation, programs and carries out this sort of bridging. It consists of an additional and remarkable structuration that, taking account of the breakdown and the page layout, defines a series within a sequential framework. (Groensteen, 2007, p. 146)

Se considerarmos a fragmentariedade estrutural de *Tutti Frutti* como propícia à procura das interrelações entre as tiras¹¹ percebemos que a forma do álbum justifica a criação de mini-narrativas no exercício da leitura. A abertura é formal, mas o fechamento (*closure* mcCloudeano) é possível pelas temáticas das tiras ou algumas vezes também pela estética, isto é, pelas cores. Sem a ligação lógica originada no conteúdo de várias tiras seria difícil estabelecer os pontos de contacto. Parece um exagero tentar procurar em *Tutti Frutti* as ligações conteudísticas ou estéticas entre todas as tiras (que responderia ao conceito de “every panel [tira] exists, potentially if not actually, in relation with each of the others” groensteeneano), mas existe na estrutura deste livro uma forte resposta à BD vista como uma rede de relações. São justamente essas relações que se procuram na lógica de abertura e que fazem de *Tutti Frutti* uma reportagem coesa sobre a primeira metade do ano 2018.

Acrescentemos ainda quanto à estrutura de *Tutti Frutti* que a forma dominante de 4 vinhetas para cada tira (este padrão raras vezes muda para “duas imagens panorâmicas” ou para “uma imagem panorâmica com

duas vinhetas pequenas”) exige de Mendes planejar tudo minuciosamente, ou seja, de eliminar da sequência tudo que podia ser supérfluo. Com o formato escolhido ele tem de ser conciso, mas ao mesmo tempo legível, o que exige dele criar com o fim de garantir a transparência elíptica. Mendes realiza neste exercício de eliptismo e legibilidade aquilo que o Scott McCloud evidenciou em *Understanding Comics. The Invisible Art* mostrando quão eficientemente se pode contar uma história em BD. “Here’s a story” conta o caso de um homem a morrer num acidente de carro depois de ter bebido álcool. A primeira versão tem 53 vinhetas, a segunda 10 e a terceira tem 4 (McCloud, 1994, pp. 84-85; compara ainda com Fig. 6 e Fig. 7). Todas as versões contam a mesma história¹² e embora o façam com graus de condensação e pormenorização diferentes, todas elas são legíveis. McCloud conclui que “the art of comics is as subtractive an art as it is additive. And finding the balance between too much and too little is crucial to comics creators the world over” (McCloud, 1994, p. 85). Marco Mendes escolhe trabalhar o formato económico da tira e consegue um eliptismo legível.

Mendes cada vez que fecha os casos particulares numa estrutura limitada da tira, faz um exercício visualizado por McCloud. É como se tirasse tudo o supérfluo, todas as imagens que não são numa dada tira necessárias para transmitir a mensagem diária. Obviamente todas as tiras têm o potencial de se tornarem em narrativas longas (do tipo da primeira versão da história em McCloud que tem 53 vinhetas), mas Mendes opta por recorrer à forma da tira (equivalente à última versão da história de McCloud que tem 4 vinhetas). A forma final (aqui no sentido de algo conceituado e consequentemente publicado nesta forma e não numa forma diferente) da tira de Mendes desafia as capacidades cognitivas dos leitores no exercício regido por abertura. Obviamente todas as tiras existem na rede de *Tutti Frutti* e é graças a isso que a interpretação de uma tira pode ser apoiada na leitura de uma outra tira que existe na mesma estrutura da obra.

Sendo assim, a subtração/adição McCloudeana funciona em Mendes em dois níveis. Primeiro, na subtração do supérfluo (no sentido dos elementos narrativos que o Autor não precisa mostrar para alcançar o efeito narrativo pretendido) dentro de uma única tira. Segundo, nas subtrações existentes entre as imagens (tiras) todas do ano 2018 que Mendes decide mostrar. Entendemos que ele escolhe os temas para as tiras, não documenta tudo. A segunda subtração é na verdade tanto uma eliminação (do que não foi por Mendes finalmente desenhado), como uma adição, pois no contexto global de *Tutti Frutti* pode-se sempre criar as mininarrativas acumulando várias tiras. Estas tiras combinadas por nós em sequências maiores ajudam a acrescentar mais pormenores a uma dada linha temática (como p.ex. no caso de “coletes amarelos”).

No exercício de subtração/adição, nas duas perspectivas suprarreferidas, Mendes parece seguir a lição de Josh Neufeld:

[...] I reserve the right to compress scenes, eliminate minor characters, and even (in rare cases) invent dialogue – as long as these techniques serve to convey the *emotional* truth of the story. This type of process is at heart of the kind of journalism I practice. And I believe the reader accepts certain creative liberties, because comics appeal to a larger ‘emotional set’ – and possibly a smaller ‘fact set’, than, say, a newspaper’s dry recap of yesterday’s news. But this trust can be broken if the comic becomes too fanciful. (Neufeld em: Duncan, Ray Taylor & Stoddard, 2016, p. xi)

É interessante ver que Neufeld permite a si próprio inventar algo (subjectivizar) no género que em muitas abordagens criativas pesa para objectividade. Existe aqui um ponto em comum com a técnica de Marco Mendes que ficcionaliza o mundo diegético deixando apenas pistas para o leitor poder eventualmente discernir entre o que é retratado de uma forma fiel e o que é criativamente subjectivizado. Marco Mendes pega fortemente no lado emocional dos acontecimentos que desenha. Neufeld e Mendes são diferentes nas suas produções publicadas, mas os métodos deles parecem partilhar abordagens criativas parecidas.

PREENCHER AS VINHETAS: QUAIS SÃO AS FRUTAS QUE COMPÕEM O TUTTI FRUTTI?

Das partes anteriores do presente texto sabemos quais são algumas das temáticas que Mendes relatou na sua narrativa em tiras sobre o ano 2018. Se olharmos *Tutti Frutti* como a totalidade, poderemos identificar as linhas temáticas que respondem aos casos mais visíveis do ano 2018 segundo Mendes. O trabalho dele foi o de desenhar-comentar diariamente o que acabou por criar um registo variado.

O título do livro responde à variedade de temas e se não influencia as leituras, pelo menos explica a grande variedade de linhas temáticas. *Tutti Frutti* é “constituído por ou aromatizado com diversos frutos; do italiano, a partir de tutti, “todos” + frutti, “frutos” (Infopedia, n.d.). A variedade de frutas reflecte metaforicamente a variedade temática que, por sua vez, num projecto da natureza reportagística empreendido por Mendes (ou lhe encomendado) tem de ser considerável. É neste contexto interessante que o livro foi editado com capas de cores diferentes (vermelho, amarelo e verde; Pereira de Sousa, 2019) e as tiras dentro são na maioria monocromatizadas em tons variados de uma tira para outra (porém, da forma igual em todas as versões de capas; há também tiras em todas as cores). O projecto

do álbum (monocramatismos variados das tiras e cores das capas diferentes) e o título respondem esteticamente e significativamente ao conteúdo. No conteúdo podemos identificar as seguintes linhas temáticas cujo funcionamento na lógica da rede (*network*) groenstee-neana possibilita abrir o mundo diegético do ano 2018 criando mini-narrativas através do exercício cognitivo concluído no processo regido por *openness*:

- vida caseira, social e profissional de Marco Mendes e o trabalho dele como professor; todas as tiras desta linha são marcadas pelo autobiografismo que compreende as amizades, os namoros e as conversas de Mendes; Marco Mendes aparece nestas histórias como autor-narrador visível; um dos aspectos mais importantes que encontramos nestas histórias, para além dos elementos autobiográficos já identificados, é a reflexão sobre o trabalho cujo fruto temos nas mãos sob a forma do livro (seguem exemplos escolhidos): “sem título” [22 de junho] mostra Marco a desenhar a tira em frente dos nossos olhos e a confundir o copo com água para tintas com o copo com café duplo que era suposto ajudá-lo a acabar a tarefa dura; “Pausa” (6 de julho) na qual Esra, namorada dele, aparece nua em frente dele a sugerir uma pausa no trabalho realizado para o *Jornal de Notícias*; “Algarve” [14 de agosto] na qual Marco e Esra vão de férias ao Algarve e Marco leva o trabalho de criar as tiras diárias com ele – na última vinheta Esra abre a carrinha e dentro vemos Marco sentado à mesa e a desenhar;

- vida «alheia»; compreende observações de fora, Marco Mendes não aparece desenhado como protagonista como p.ex. na tira “Passeio” [6 de agosto] na qual vemos dois velhinhos dos quais um que anda apoiado de balcão quer ir ver os turistas; o conteúdo desta tira responde ao facto de que Portugal se tornou um destino turístico muito procurado, bem como toca no tema da velhice que oferece poucos divertimentos e exclui da vida social;

- política portuguesa (p.ex. “Tancos” [5 de outubro] sobre o roubo enigmático das armas do quartel em que foram envolvidos funcionários da Polícia Judiciária Militar (PJM)¹³, Guarda Nacional Republicana (GNR)¹⁴ e do exército) e mundial (tiras concentradas sobretudo na contestação de grandes líderes como Trump, Bolsonaro, Macron, Merkel etc.);

- temas «quentes»; p.ex. os problemas agravados das mudanças climáticas como em “sem título” [5 de agosto] e “sem título” [7 de agosto] que mostram incêndios provocados pelos períodos prolongados das secas; “Arrifana (Aljezur)” [20 de agosto] e “Algarve – não à exploração de petróleo em Aljezur!” [23 de agosto] que junto com outras tiras “algarvias” compõem uma linha temática; “Desumanização” [8 de outubro], “Os que sofrem” [28 de setembro], “Tormenta” [6 de

setembro], “Ódio (Chemnitz, Alemanha) [3 de setembro], “A grande humanidade” [16 de julho], “N’America” [4 de julho] – todas estas dedicadas a variados aspectos da questão dos imigrantes;

- literários/artísticos (tiras baseadas em adaptações ou reformulações de autores como Brecht, Kapuściński, Camões, Shakespeare ou Drummond de Andrade).

Ao ler *Tutti Frutti* e a procurar as interligações para criar mini-narrativas é ainda preciso ter em conta que as linhas temáticas que acabo de identificar podem cruzar-se entre si. É difícil neste aspecto falar de conteúdos simples pois Mendes dentro da estrutura heterogénea das tiras mistura os temas e as abordagens criativas seguindo os pressupostos da reportagem vista como um «género turvo», ou seja, um tipo de escrita que mistura linhas narrativas de várias ordens genéricas: das mais objectivas aos trechos fortemente poetizados e metafóricos. A liberdade na procura pelas interligações entre elas que é oferecida ao leitor cria a experiência da leitura peculiar e em cada caso diferente. Mas o desenho final é aquele que revela como foi na verdade (subjectiva) o ano 2018: dominado pelos absurdos proferidos pelos mais poderosos (Trump), pelo agravamento das consequências do efeito estufa e pela questão (de algo que leva o nome absurdo) de «imigração ilegal». Por entre estes elementos que ocuparam as nossas mentes aparecem assuntos da vida quotidiana e as preocupações pelos salários baixos ou pela exclusão social. Todos eles pertencem à linha autobiográfica já desenvolvida em Mendes em trabalhos anteriores.

CONCLUSÕES: O TUTTI FRUTTI COMO PRATO VARIADO EM CONSTRUÇÃO

“[...] we are not in the presence of a story which is beginning but a life which is continuing”.

Fresnault-Deruelle *apud* Ahmed, 2016, p. 17

Tutti Frutti de Marco Mendes abre com a tira “Espelho” [3 de Junho] na qual o Marco-protagonista está a pintar auto-retrato e diz: “É óbvio que estou a pintar o meu reflexo no espelho, mas tento não pensar nisso... / Pelo contrário, pretendo esquecer-me de mim próprio no processo. Introduzir distância e objectividade no modo de ver. Representar-me da forma que o faria com qualquer objeto inanimado, como uma pedra ou um sapato...”. Este truque da suposta objectividade funcionaria, se não tivéssemos o conhecimento da obra de Marco Mendes em geral. Mas independentemente disso funcionaria apenas parcialmente porque é impossível fugir da subjectividade intrínseca imposta pela visualidade da BD. Acrescentemos a isso a frag-

mentariedade do mosaico das tiras e as linhas temáticas que unem esses fragmentos, bem como as informações paratextuais como o título e a data da publicação de cada tira, e ainda o título que fecha tudo num objecto. A materialidade de um livro com essas características por um lado implica uma activa e constante interpretação dos conteúdos, por outro exige romper a leitura linear e acaba por fornecer aos leitores uma oportunidade de reviver o ano 2018. Mendes relembra – pela sua atitude subversiva, pela eliminação da autocensura, pela fragmentariedade que acaba por pintar um retrato completo, pela presença autoral (frequentemente visualizada) – o estilo que podemos ver em autores como Charlie LeDuff. Em *Sh*tshow! The Country's Collapsing... and the Ratings Are Great* LeDuff pintou o retrato dos EUA nos anos 2013-2017 nas crónicas curtas de vários cantos do país. Marco Mendes fez algo parecido, mas com um fortíssimo *striptease* emocional que o mostra como o poeta do quotidiano. Este quotidiano não é fácil: nas páginas vizinhas desdobradas coabitam a “Tormenta” [6 de Setembro] que apanha os imigrantes no pleno mar e “O mundo” [7 de Setembro; poema de Carlos Drummond de Andrade] que “é grande e cabe nesta janela sobre o mar. / O mar é grande e cabe na cama e no colchão de amar. / O amor é grande e cabe no breve espaço de beijar”. Justamente desta forma o *Tutti Frutti* possibilita reviver tensões escolhidas do ano 2018 como uma bela heterogénea reportagem visual onde de braço dado desfilam a poesia e a realidade.

Tutti Frutti lê-se na sua forma variada como se estivesse a repetir os traços da reportagem literária. A cornucópia de métodos criativos e abordagens que este subgénero da reportagem oferece manifesta-se em Mendes em tiras que explicitamente realizam um dos subgéneros da não-ficção (suprereferenciados ao longo do texto). Mas em Mendes percebemos também a fusão do estilo e dos conteúdos (nos dois níveis podemos também ver a fusão através dos moldes genéricos) dentro duma tira qualquer o que ainda revela o modus operandi do autor como um repórter: em “Vale dos caídos (memorial franquista a 40 km de Madrid)” [15 de setembro] Marco Mendes acrescenta às imagens “texto extraído dos discursos de Franco” colocado sobre o fundo vermelho para reflectir “a repressão [sangrenta] franquista [que] terá assassinado mais de 100 000.”; Mendes consegue casar a fotografia com o desenho como em “Comboios de Portugal” [1 de ou-

tubro] na qual usa as fotografias de si próprio referentes às viagens de comboio na adolescência dele – nesta tira Mendes relembra «como era?» criando um pedaço de memórias que lhe serve para dizer «como já não é em 2018»; em “Efemérides” [3 de outubro] centra-se nos acontecimentos importantes que tiveram lugar nesse dia fazendo referências visuais (ou seja, desenha a vinheta da BD, a pintura e a fotografia, não faz colagem dos originais): à BD *Astérix* quando fala sobre o rendição de Vercingetórix aos romanos; à pintura de S. Francisco de Assis por Francisco Zurbarán quando menciona a morte do santo e à fotografia da queda do muro de Berlim; a última vinheta neste tira mostra “o autor desta BD [que] celebra o seu quadragésimo aniversário”; e *last but not least*, em “Fome” Mendes “adapta” do livro *Hébano* de Ryszard Kapuściński para metofrizar o obstáculo em distribuição igual e justa da comida – o obstáculo é a política retratada na forma de um porco. Mendes como um bom jornalista recorre às citações (uma da fonte histórica, uma da fonte literária, uma autocitação visual e três citações visuais) e como um artista casa-as estilística e creativamente com o desenho.

Sabemos que para Ahmed a abertura da BD baseada em *ambiguity*, *suggestiveness* e *subversion* implica o fenómeno de fragmentação que em *Tutti Frutti* funciona sobretudo ao nível formal, mas também interfere com a materialidade conferida às tiras diárias pela sua compilação num livro. A segunda fragmentariedade implica a participação activa do leitor à procura das mini-narrativas. Sabemos também que a abertura tal como vista por Ahmed aponta para técnicas mistas que em *Tutti Frutti* respondem aos modos de reflectir factos (desde uma simples captação das conversas até à metoforização subversiva dos cartunes) o que até pode produzir momentos da auto- e meta-ficção. Os pressupostos da abertura e as suas implicações fundem-se em *Tutti Frutti* com as idiosincrasias da reportagem vista como um género turvo da não-ficção. A obra está abertíssima aos leitores que procuram reviver o ano 2018.

Artigo submetido em: 16 de Maio de 2022, 17hrs09min
Artigo aceite em: 28 de Julho de 2023, 15hrs51min

NOTES

^{1.} Artigo pós-editado com o apoio da ferramenta em linha Language Tool (<https://languagetool.org/pt>). Os resumos em inglês e em espanhol traduzidos com a assistência de Google Translator ().

^{2.} Tiras, esboços, desenhos à vista publicados em linha (<http://diariorasgado.blogspot.com/>) e compilados de várias maneiras em vários livros.

^{3.} Há ainda *Zombie* (2014) ou a BD mais recente *Juventude* (2022) que contam histórias completas num único volume sendo *Juventude* um livro que claramente aponta para uma narrativa do tipo memórias, ou seja, do mesmo campo da não-ficção que a reportagem.

^{4.} A meu ver é com cuidado que se deve recorrer aos termos que menciono neste trecho nas suas versões traduzidas; por exemplo o termo *closure* na tradução brasileira por Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro (Makron Books) funciona na forma problemática de «conclusão»; os problemas com a tradução adequada dos termos em McCloud foram evidenciados por mim à base da tradução polaca do livro *Understanding Comics. The Invisible Art* em dois artigos publicados na revista polaca dos estudos de banda desenhada *Zeszyty Komiksowe* (Jankowski, 2017; Jankowski, 2018); mesmo no caso do termo *openness* que tem uma tradução simples em português valia a pena reflectir se na aceção de Ahmed dentro dos estudos de banda desenhada este termo não ganha implicações extras frente à forma como o tinha contornado Umberto Eco; porém, por agora essas considerações estão fora do campo de considerações propostas para o presente artigo.

^{5.} Quanto a todo o projecto, existe ainda o terceiro grau de abertura referente ao material que está fora da presente análise: as tiras materializadas no jornal e o modo de as ler que são diferentes no dito jornal.

^{6.} Publicada em livro no ano 2022 pela Leuven University Press sob o título *Visualising Small Traumas: Contemporary Portuguese Comics at the Intersection of Everyday Trauma*. Não recorro à versão em livro apenas por ser-me inacessível devido ao preço de venda elevado.

^{7.} Estudar esta perspectiva está fora do meu alcance – não tenho acesso às edições do *Jornal de Notícias* com os trabalhos de Mendes – porém podia ser elucidativo fazer as leituras interpretativas deste tipo.

^{8.} Este fragmento sintetiza o que Pedro Moura desenvolve no ensaio mencionado no início desta parte do texto: “Tempo roído, olhares para dentro, limbos da narrativa”.

^{9.} Mendes identifica abertamente os protagonistas das suas obras

p.ex. na parte dos “Agradecimentos” no livro *Diário Rasgado*. Marco Mendes 2007/12.

^{10.} A ideia desta estrutura vem do raciocínio de Groensteen: “The notions of the hyperframe and the multiframe must not be confused. The notion of the hyperframe applies itself to a single unit, which is that of the page. The forms of the multiframe, on the other hand, are multiple. The strip, the page, the double page, and the book are multistage multiframe, systems of panel proliferation that are increasingly inclusive. If one wishes, it is possible to speak of the simple multiframe that is the page, or of every unit of lesser rank that joins several panels (the half page or the strip). Piling up the printed pages on the recto and the verso, the book itself constitutes a paged multiframe. It cannot be comprehended in the totality of its printed surfaces; at any place where it is opened it can only be contemplated as a double-page spread. [...] In distinction to the hyperframe, the multiframe does not have stable borders, assigned a priori. Its borders are those of the entire work, whether it is an isolated strip or a story of two hundred pages. The multiframe is the sum of the frames that compose a given comic – that is, also, the sum of the hyperframes” (Groensteen 2007: 30-31).

^{11.} Frente à lógica de Groensteen no caso de Mendes precisamos de substituir as vinhetas pelas tiras, mas isto não exclui a possibilidade de procurar ligações entre as vinhetas; simplesmente parece neste caso mais lógico relacionar as unidades maiores tendo em conta as tiras inteiras.

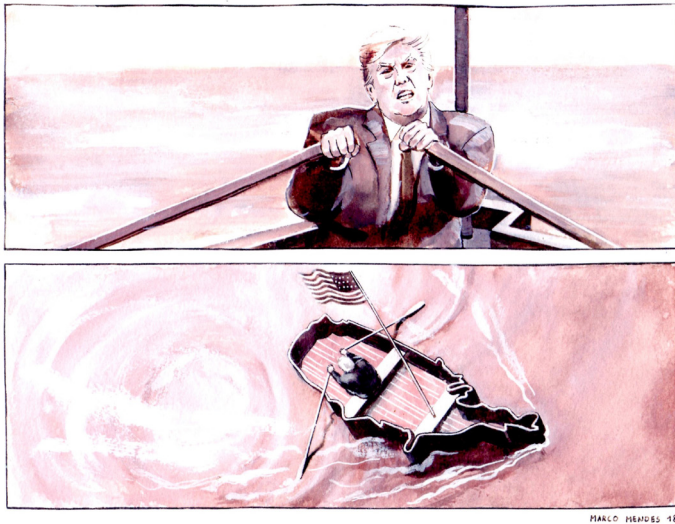
^{12.} No sentido de a história ter sempre iguais o ponto de partida, o acontecimento central e o desfecho. Outros factores (psicológicos, estéticos, contextualizadores, sociais, políticos, etc.) e acontecimentos não centrais para a história (ou seja, tudo o que desaparece no exercício de eliminação) irão necessariamente influenciar a leitura e produzir experiências diferentes, mas presumo que cada leitor poderia, independentemente da versão que ler, dizer sobre o que é a história. E acrescentar pormenores diferentes conforme a versão por cada um lida.

^{13.} “A Polícia Judiciária Militar (PJM) é um corpo superior de polícia criminal auxiliar da administração da justiça, organizado hierarquicamente na dependência do Ministro da Defesa Nacional e funcionalmente na dependência das Autoridades Judiciárias” (Polícia Judiciária Militar, n.d.).

^{14.} “A Guarda Nacional Republicana é uma força de segurança de natureza militar, constituída por militares organizados num corpo especial de tropas e dotada de autonomia administrativa, com jurisdição em todo o território nacional e no mar territorial” (Guarda Nacional Republicana, n.d.).

LISTA DE IMAGENS

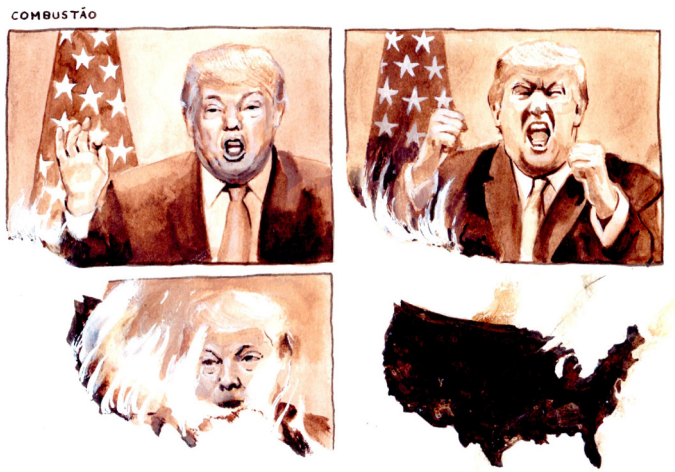
Fig. 1: Trump a remar;



MARCO MENDES 18

Fig. 2: Trump a incendiar;

11 de novembro de 2018



COMBUSTÃO

MARCO MENDES 18

Fig. 3: “Revolta”;

23 de Junho de 2018



REVOLTA

MARCO MENDES 18

3 de dezembro de 2018

Fig. 4: “Campos Elíseos”;

CAMPOS ELÍSIOS



MARCO MENDES 18

10 de dezembro de 2018

Fig. 5: “Mohamed & Vladimir”.

MOHAMED & VLADIMIR



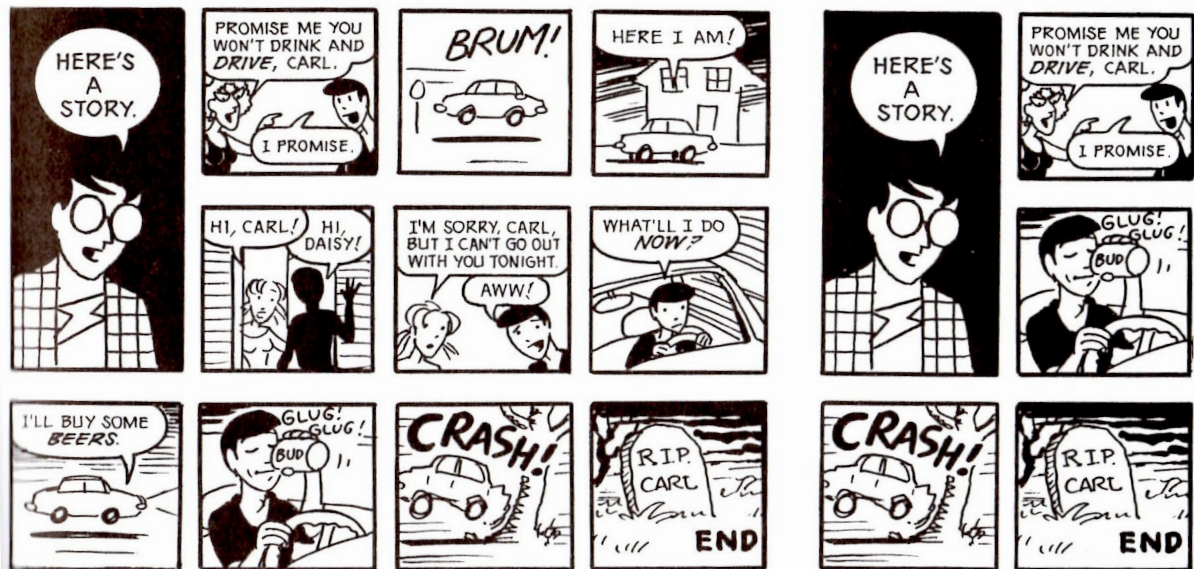
MARCO MENDES 18

7 de dezembro de 2018



Fig. 6: "Here's a story 1" de S. McCloud.

Fig. 7: "Here's a story 2&3" de S. McCloud.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, M. (2016). *Openness of Comics. Generating Meaning within Flexible Structures*. University Press of Mississippi.
- Diário Rasgado. (n.d.). Blogue Diário Rasgado <http://diariorasgado.blogspot.com/>
- Duncan, R., Ray Taylor, M. Stoddard, D. (2016). *Creating Comics as Journalism, Memoir & Nonfiction*. Routledge.
- Eme, J. (2022). De como o silêncio tem muitos sons. In M. Mendes (autor), *Juventude*. Porto / Prior Velho: Turbina / A Seita.
- Geertz, C. (1990). O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej [Blurred Genres]. (Z. Łapiński, Trans.). *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* (2) (original publicado em 1980) https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n2/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n2-s113-130/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n2-s113-130.pdf
- Guarda Nacional Republicana. (n.d.). Site oficial da Guarda Nacional Republicana. Extraído em 25 de Julho de 2023 de <https://www.gnr.pt/default.aspx>
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics [Système de la bande dessinée]*. (B. Beaty e N. Nguyen, Trans.). University Press of Mississippi. (original publicado em 1999)
- History Teaching Institute. (n.d.). Site oficial da Ohio State University. Extraído em 4 de Outubro de 2022 de <https://hti.osu.edu/opper/editorial-cartoons-introduction>
- Infopedia. (n.d.). Infopedia.pt dicionário. Extraído em 16 de Maio de 2022 de <https://www.infopedia.pt/>
- Jagielski, W. (2012). *The Night Wanderers. Uganda's Children and the Lord's Resistance Army [Nocni Wędrowcy]*. (A. Lloyd-Jones, Trans.). Seven Stories Press. (original publicado em 2009)
- Jankowski, J. (2017). Rozumiejąc przekład – czy *Zrozumieć Komiks* Scotta McClouda i *Understanding Comics. The Invisible Art* Scotta McClouda to ten sam komiks? (pp. 62-78) [Entendendo a tradução – será que «Zrozumieć Komiks» de Scott McCloud e «Understanding Comics. The Invisible Art» de Scott McCloud é o mesmo livro?]. *Zeszyty Komiksowe*, 23.
- Jankowski, J. (2018). Diabeł tkwi w szczególe, rynn timer między kadrami? Czyli o polskim przekładzie McClouda raz jeszcze (pp. 90-101) [Aqui há gato - o gato está na sarjeta ou entre as vinhetas? Mais uma vez sobre a tradução polaca de McCloud]. *Zeszyty Komiksowe*, 25.
- Jankowski, J. (2021b, February 11). Why Do We Need Reading Patterns When Reading Comic Books?. <http://www.internationalcomicartsforum.org/icaf-2020-virtual-conference-blog-posts/why-do-we-need-reading-patterns-when-reading-comic-books>
- Jankowski, J. (2021a, gravado). Why Do We Need Reading Patterns When Reading Comic Books?. In *New Perspectives on Reading Comics. Live Roundtable Recording* <http://www.internationalcomicartsforum.org/new-perspectives-on-reading-comics.html>
- Kapuściński, R. (2013). *Mais um dia de vida. Angola 1975* (A. Saldanha, Trans.). tinta-da-china. (original publicado em 1976)
- Kashtan, A. (2018). *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*. Ohio State University Press.
- LeDuff, Ch. (2019). *Shitshow! Ameryka się sypie, a oglądalność szybuje [Sh*tshow! The Country's Collapsing... and the Ratings Are Great]* (K. Gucio, Trans.). Czarne. (original publicado em 2018)
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. HarperPerennial.
- McCloud, S. (1994/1995). *Desvendando os quadrinhos [Understanding Comics. The Invisible Art]* (H. de Carvalho e M. do Nascimento Paro, Trans.). Makron Books.
- Mendes, M. (2012). *Diário Rasgado. Marco Mendes 2007/12*. Turbina / Mundo Fantasma.
- Mendes, M. (2013). *Anos Dourados. Turbina / Mundo Fantasma / Colégio das Artes da Universidade de Coimbra*.
- Mendes, M. (2019). *Tutti Frutti*. Turbina / Mundo Fantasma.
- Mendes, M. (2022). *Juventude*. Turbina / A Seita.
- Moura, P. (2017). *Small panels for lower ranges. An Interdisciplinary Approach to Contemporary Portuguese Comics and Trauma. [Dissertação de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / Faculteit Letteren, KUL]*. Repositório da Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29139/1/ulfl236724_td.pdf
- Pereira de Sousa, N. (2019). *Tutti Frutti, de Marco Mendes*. Extraído em 4 de Outubro de 2022 de <https://bandasdesenhadas.com/2019/07/05/tutti-frutti-de-marco-mendes/>
- Polícia Judiciária Militar. (n.d.). Site oficial do Governo de Portugal. Extraído em 25 de Julho de 2023 de <https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/sc/pjm>
- Sacco, J. (2012). *Journalism*. Jonathan Cape.
- The Web's Largest Resource for Definitions & Translations. (n.d.). *Definitions.net* dicionário. Extraído em 4 de Outubro de 2022 de <https://www.definitions.net/definition/REPORTAGE>
- Wolny-Zamorzyński, K. (2019). *Sztuka reportażu wojennego według Melchiora Wańkowicza [Arte de reportagem bélica segundo Melchior Wańkowicz]*. In P. Płaneta e R. Filas (eds.), *Dyskursologiczne tezy i syntezy. Język – kultura – media* (pp. 337-349). Uniwersytet Jagielloński.
- Versaci, R. (2007). *This Book Contains Graphic Language. Comics as literature*. Continuum.

Lista de imagens

- Fig. 1: Trump a remar;
- Fig. 2: Trump a incendiar;
- Fig. 3: “Revolta”;
- Fig. 4: “Campos Elíseos”;
- Fig. 5: “Mohamed & Vladimir”.
- Fig. 6: “Here’s a story 1” de S. McCloud.
- Fig. 7: “Here’s a story 2&3” de S. McCloud.



A estrutura abertíssima às interpretações: Tutti Frutti, de Marco Mendes

Une structure ouverte à toutes sortes d'interprétations : Tutti Frutti, de Marco Mendes

La estructura totalmente abierta a la interpretación. Tutti Frutti de Marco Mendes

A structure open to all kinds of interpretations: "Tutti Frutti", by Marco Mendes

Pt. No presente artigo, pretendo reler o álbum de tiras « Tutti Frutti », de Marco Mendes, como uma reportagem visual fragmentária. O livro é composto de tiras de BD publicadas diariamente entre Junho e Dezembro de 2018, no *Jornal de Notícias*. Uma vez reunidas as tiras, em 2019, no formato do livro, mudam a sua contextualização e abrem-se as possíveis leituras translineares. Tutti Frutti faz parte do projeto « Diário Rasgado » e pode ser visto como a consequência do desenvolvimento da atividade artística de Mendes que, entre as obras dele, mais se aproxima de uma reportagem completa, estruturada cronologicamente e organizada num único livro. A própria forma materializada de « Tutti Frutti » em um álbum implica a leitura de tiras soltas como peças de uma totalidade e o título logo sugere uma variedade de temas. O objeto da minha análise primária é o padrão de como as tiras separadas funcionam no espaço narrativizante do álbum « Tutti Frutti ». Considerar estas tiras como as peças de um projeto maior possibilita ver nelas os padrões de uma reportagem. Possibilita também percebê-las como se estivessem a cronicar o ano 2018 em que foram sendo criadas no regime diário para refletir sobre a realidade sociopolítica e sobre o papel que nela desempenham pessoas-protagonistas. Criou-se, assim, um retrato de acontecimentos e questões mais marcantes para aquele ano no qual a perspectiva subjectivizante do Autor evidencia pontos de encontro com as experiências dos leitores. Ao longo da análise de Tutti Frutti, vou recorrendo aos conceitos teóricos como *openness*, *tressage* ou *closure* sempre quando for oportuno introduzi-los como ferramentas analíticas e / ou interpretativas. Tutti Frutti torna-se numa obra aberta que aproveita o estruturalismo significativo da banda desenhada para despertar as experiências da leitura únicas para este meio artístico.

Palavras-chave: Marco Mendes, Diário Rasgado, autobiografismo, ano 2018, tira de BD

Fr. Dans cet article, je me propose de procéder à une relecture de l'album de strips « *Tutti Frutti* », de Marco Mendes, en tant que reportage visuel fragmentaire. Ce livre présente des strips de BD publiés entre juin et décembre 2018 dans le quotidien *Jornal de Notícias*. Leur regroupement au sein d'un même ouvrage, en 2019, change leur contextualisation et ouvre la voie à de possibles lectures translinéaires. *Tutti Frutti* fait partie du projet « *Diário Rasgado* » [Journal déchiré] et peut être considéré, au sein du développement de l'activité artistique de Mendes, comme l'une de ses œuvres la plus proche d'un reportage complet, structurée chronologiquement et réunie en un seul livre. Le format même de « *Tutti Frutti* », organisé en un album, implique de lire les différents strips comme autant d'éléments d'un tout, le titre suggérant d'emblée une variété de thèmes. Ma première analyse porte sur le mode de fonctionnement des strips individuels au sein de l'espace narratif de l'album « *Tutti Frutti* ». En considérant ces strips comme les pièces d'un projet plus vaste, il est possible d'y observer les caractéristiques d'un reportage. Il est aussi possible d'y voir une chronique de l'année 2018, au cours de laquelle ils ont été créés à un rythme quotidien, poussant à la réflexion sur la situation sociopolitique et sur le rôle qu'y tiennent leurs personnages principaux. Un portrait des événements et des enjeux les plus marquants de cette année-là est ainsi dressé, dans lequel la perspective subjectivante de l'auteur fait apparaître des points de rencontre avec les expériences des lecteurs. Au cours de l'analyse de *Tutti Frutti*, j'utiliserai des concepts théoriques tels que ceux d'*openness*, de *tressage* ou de *closure*, chaque fois qu'il sera opportun de les introduire en tant qu'outils analytiques et/ ou interprétatifs.

Tutti Frutti se présente comme une œuvre ouverte qui tire parti du structuralisme significatif de la bande dessinée pour susciter des expériences de lecture uniques, propres à ce support artistique.

Mots clés : Marco Mendes, *Diário Rasgado*, autobiographisme, année 2018, strip de BD

Es. En este artículo pretendo releer el álbum de cómics Tutti Frutti de Marco Mendes como un reportaje visual fragmentario. El libro se compone de tiras cómicas publicadas diariamente entre junio y diciembre de 2018 en *Jornal de Notícias*. Una vez reunidas las tiras en 2019 en formato libro, su contextualización cambia y se abren posibles lecturas translineales. Tutti Frutti forma parte del proyecto *Diário Rasgado* [Diario rasgado] y puede ser visto como la consecuencia del desarrollo de la actividad artística de Mendes que, entre sus obras, se acerca más a un reportaje completo, estructurado cronológicamente y organizado en un solo libro. La forma de Tutti Frutti en sí misma, materializada en un álbum, implica la lectura de las tiras sueltas como piezas de un todo, y el título sugiere inmediatamente una variedad de temas. El objeto de mi análisis principal es el patrón de funcionamiento de las tiras separadas en el espacio narrativizante del álbum Tutti Frutti. Considerar estas tiras como las piezas de un proyecto mayor permite ver en ellas las pautas de un reportaje. También permite percibir las como si fueran crónicas de 2018, año en el que fueron creadas diariamente para reflexionar sobre la realidad sociopolítica y el papel que las personas-protagonistas desempeñan en ella. De esta forma se creó un retrato de los acontecimientos y temas quizá más significativos de aquel año, en el que la perspectiva subjetivadora del autor pone de relieve puntos de encuentro con las experiencias de los lectores. A lo largo del análisis de Tutti Frutti recorro a conceptos teóricos como *openness*, *tressage* o *closure*, siempre que sea oportuno introducirlos como herramientas analíticas y/o interpretativas. Tutti Frutti se convierte en una obra abierta que aprovecha el estructuralismo significativo del cómic para despertar las experiencias de lectura propias de este medio artístico.

Palabras-claves : Marco Mendes, *Diário Rasgado*, autobiografía, año 2018, cómic

En. In this article, I propose to re-examine the strip album “Tutti Frutti”, by Marco Mendes, as fragmentary visual reportage. This book presents comic strips published between June and December 2018 in the daily newspaper *Jornal de Notícias*. Bringing them together in a single volume in 2019 changes their contextualization and opens the way to possible translinear readings. “Tutti Frutti” is part of the *Diário Rasgado* [Torn Diary] project and can be considered, within the development of Mendes’ artistic activity, as one of his works which draws closest to a full reportage, structured chronologically and brought together in a single work. The very format of “Tutti Frutti”, organized as an album, implies reading the various strips as elements of a whole, the title immediately suggesting a variety of themes. My first analysis focuses on the way individual strips function within the narrative space of the “Tutti Frutti” album. Considering these strips as parts of a larger project, it’s possible to observe the characteristics of a reportage. It’s also possible to see them as a chronicle of the year 2018, during which they were created at a daily pace, prompting reflection on the socio-political situation and the role played by their main characters. The result is a portrait of the most significant events and issues of that year, in which the author’s subjective perspective points to connections with readers’ experiences. In my analysis of “Tutti Frutti”, I will use theoretical concepts such as *openness*, *interweaving* and *closure* whenever appropriate, as analytical and/or interpretative tools. “Tutti Frutti” is presented as an open work that draws on the significant structuralism of comics to create unique reading experiences specific to this artistic medium.

Keywords : Marco Mendes, *Diário Rasgado*, autobiographism, 2018, comics trip

Traços de memórias da ditadura em quadrinhos

uma análise da reportagem ‘Notas de um tempo silenciado’

VINÍCIUS PEDREIRA BARBOSA DA SILVA

Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (LAN – UFF)
Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP)
pedreirabarbosa.vinicius@gmail.com
/orcid.org/0000-0002-7438-0961

LEYLIANNE ALVES VIEIRA

Grupo de Pesquisa Comunicação, Política e Cidadania (Ciclo)
Universidade Federal de Mato Grosso
leylianne.av@gmail.com
/orcid.org/0000-0002-2010-1429

1. O JORNALISMO EM QUADRINHOS E AS DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS



É frequente escutarmos que o jornalismo pode ser considerado como o ‘primeiro rascunho da história’. Tal concepção diz respeito ao fato de que o fazer jornalístico seleciona os acontecimentos do tempo presente que poderão se tornar eventos históricos com o passar dos anos, tornando-se, também, fonte de pesquisa para historiadores. Sua credibilidade para tanto se baseia nos métodos de apuração que, como princípio, os jornalistas devem realizar.

Dessa forma, a partir das narrativas fragmentadas do dia a dia, em uma temporalidade cada vez mais próxima da ilusão do que se quer ter como tempo real com as novas tecnologias, os jornalistas acabam construindo quadros da contemporaneidade¹ para tentar entender os acontecimentos dos nossos tempos. Com isso, faz-se uso da seleção de relatos por meio de fontes oficiais e oficiosas, pesquisas em documentos, entrevistas com testemunhas, entre outras formas de checagem dos fatos a serem narrados.

É importante enfatizar, entretanto, que as narrativas jornalísticas não apenas ajudam a compilar os fragmentos de memórias e lembranças de uma época, mas também contribuem nos esquecimentos, mesmo

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

Vinicius Pedreira Barbosa da Silva, Leylianne Alves Vieira, « Traços de memórias da ditadura em quadrinhos: uma análise da reportagem ‘Notas de um tempo silenciado’ », *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.n2.2023.571>



em uma “temporalidade de superabundância de informações” (Barbosa; Gerk, 2018, p. 160), visto que, ao mesmo tempo que retém o que não podemos esquecer, outras facetas das realidades podem ser relegadas ao esquecimento ou apenas veladas no silenciamento durante anos.

A memória, nesse sentido, é sempre um lugar de disputa e isso implica o seu uso, também, na construção da realidade e experiências de vida (recuperando-as, resgatando-as ou reconstruindo-as com outros fatos e acontecimentos que podem emergir no presente). Ela possui características intrinsecamente dinâmicas e plurais a cada lembrança. É fragmentada e escorregadia, assim como as narrativas, sendo permeadas por subjetividades – com deslizamentos de significados acerca das vivências impostas a cada sujeito-testemunho e sua relação temporal e pessoal com as próprias recordações.

São tais lembranças ou reminiscências que ajudam a mediar as referências de personagens e lugares, isto é, na formação da memória social de um país, de uma comunidade, e suas histórias – tal como no caso do acontecimento da ditadura militar brasileira. Somadas aos textos, as imagens – sempre polissêmicas –, portanto, abrem os significados e viajam no tempo e espaço (Ladeira Mota, 2020).

Aqui nos referimos não apenas às imagens técnicas e mecânicas da fotografia e dos vídeos, mas, também, dos desenhos à mão, em especial no caso dos quadrinhos, em uma retomada do ‘desenhar para contar’. Esta expressão é nossa tradução do conceito desenvolvido por Hillary Chute (2016), ‘*drawing to tell*’, e engloba os desenhos e narrativas visuais como formas de documentação de acontecimentos, ao trazerem a característica de materialização de testemunhos e traumas², por exemplo. Tal como outras formas de narrativas, de não-ficção ou ficcionais, os quadrinhos também podem se tornar fontes de pesquisas e serem considerados como documentos com o passar dos anos.

Segundo Chute (2016), pode-se dizer que existe uma tradição no uso de desenhos como formas de documentação. Isso porque, em uma época pré-fotográfica e pré-audiovisual, a arte do desenho compartilhava essa função, assim como os textos escritos, em especial nas formas visuais-verbais das coberturas de guerras e representações da dor, sofrimentos³ e trauma. Chute (2016) aponta a característica do “arriscar a representação”⁴, configurando-se, no âmbito de apresentação dos acontecimentos e performatividade testemunhal, também, a potencialidade dos quadrinhos para tal.

Nesse sentido, podemos dizer que a (re)apresentação do trauma por meio de narrativas visuais vai de

encontro com a ideia de que os traumas são irrepresentáveis, invisíveis, indizíveis. Os quadrinhos de não ficção (em especial o jornalístico no nosso caso) conseguem questionar esses limites e alargar as fronteiras da representação, tornando visíveis temas que se diziam não palatáveis ou apenas eram silenciados de alguma forma na abordagem da grande mídia.

Inclusive, na época áurea das revistas ilustradas no século XIX, quando as câmeras fotográficas ainda estavam sendo desenvolvidas, existia uma categoria profissional denominada artistas-repórteres⁵ e os *special-artists*, estes últimos geralmente empregados como jornalistas (Barbosa da Silva, 2020; Chute, 2016).

Longe da tradição de pesquisa anglo-saxônica das revistas ilustradas e de pesquisas mais internacionais do desenvolvimento daquilo que hoje entendemos como quadrinhos modernos, sejam quadrinhos de não-ficção e jornalismo em quadrinhos, é importante enfatizar as diferentes experiências da relação intermitente entre imagens, quadrinhos e jornalismo ao longo das décadas em diferentes contextos (Duncan, Taylor e Stoddard, 2016; García, 2012; Goida e Kleiner, 2014, entre outros), inclusive o brasileiro. Neste espectro podemos citar o caso do ítalo-brasileiro Ângelo Agostini⁶ (Barbosa da Silva, 2020; Ramos, 2016; Dutra, 2003).

No Brasil, Agostini fundou a *Revista Ilustrada* (1876-1898), publicação satírica, política, republicana e abolicionista. Entre as ilustrações, encontravam-se os chamados ‘comentários ilustrados’ de Agostini. Estes, se tivessem tido maior continuidade, talvez pudéssemos relacionar sua produção como parte de uma tradição de influências para produções de jornalismo em quadrinhos modernos⁷.

Em especial, pode-se citar também o exemplo dos desenhos feitos por ele para o jornal paulista *O Cabrião*. Nele foi publicada uma sequência em 17 de setembro de 1865, na qual Agostini reporta acerca de um acidente de trem de 11 dias antes com dinâmica narrativa independente e complementar entre legendas e desenhos (Ramos, 2016).

A característica da materialização dos acontecimentos, por sua vez, sobre memórias e experiências, leva à discussão de que as narrativas visuais e, em específico, dos quadrinhos, não inibe o fato de que a verossimilhança da representação não seja oposta à invenção criativa. Falar em materialização, assim, diz respeito à ideia de que, a partir da coleta de testemunhos e perguntas visuais sobre temporalidades que não vivenciamos e acontecimentos distantes da nossa experiência vivida, é possível construir os climas narrativos de determinados contextos com suas particularidades subjetivas, concretas e fáticas construídas com as memórias orais.

Assim como as fotografias também tem seu grau de subjetividade na escolha dos enquadramentos, os desenhos tem sua parcela subjetiva. Sempre algo é selecionado na construção imagética e narrativa. Isso não descredibiliza o fazer ético dos desenhos e sua produção, seja para o jornalismo em geral, ou para o jornalismo em quadrinhos, em específico⁸.

Ao comparar o uso dos desenhos com a fotografia, o pesquisador Augusto Paim (2020) percebe, ao menos, três vantagens dos primeiros como “ferramenta possível para registrar determinada realidade” (2020, p. 83). São eles: 1) quando não se tem autorização para fotografar (países com regimes fechados, por exemplo) – a exemplo da obra do canadense Guy Deslile, principalmente nos livros *Shenzen e Pyongyang*; 2) quando fotografar não é possível – como reconstituições de eventos, épocas, reconstrução de memórias, materialização narrativa de testemunhos e suas impressões subjetivas de acontecimentos; 3) quando fotografar não é desejável – pautas nas quais seja preciso disfarçar a identidade das personagens, por exemplo, no caso de proteção das fontes (medida que ele chama de ‘semianonimizar’).

2. A DITADURA MILITAR E A LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Os anos 1960 fazem parte do que somos hoje, do nosso momento histórico, do nosso tempo presente. Na atualidade, inclusive, tem-se tornado cada vez mais comuns os pedidos por intervenção militar e mesmo pela edição de um novo Ato Institucional Nº 5, aquele responsável pela institucionalização da censura e pelo recrudescimento do governo militar. Especialmente desde o início dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2012, e a efeméride de 50 anos do golpe militar, em 2014, que coincide com a entrega do relatório final da CNV, tornou-se cada vez mais frequente se deparar com a publicação de narrativas, testemunhos e mesmo a utilização das novas mídias para a construção de narrativas interativas ou com apelo visual.

Se no contexto anterior ao golpe militar os veículos de imprensa, em sua maioria, apoiaram os militares, na última década tem tido espaço nos veículos de referência – com circulação e tradição nacional – a publicação de produções que testemunhem contra o governo repressivo. Em 2014, por exemplo, diversos meios de comunicação publicaram edições especiais sobre o golpe de 1964. Como afirma Sarlo, “Jornais, televisão, vídeo, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança da experiência vivida, e muitas vezes se confundem com ela” (2007, p. 92-93). As mídias são, assim, espaços de disputas pela memória.

Além dos materiais de cunho tradicional, como as grandes reportagens e edições especiais, também foram elaborados produtos que se utilizam do caráter digital e do potencial da interação para a discussão do golpe e da ditadura militar. Podemos encontrar desde aplicativos que geolocalizam os acontecimentos (Vieira, 2020) até jogos digitais que refazem os passos das comissões da verdade em busca dos vestígios das memórias dos lugares da ditadura. Tal fator também inclui o fazer jornalístico em quadrinhos e suas potencialidades, como pretendemos demonstrar neste artigo.

Como afirmam os pesquisadores do campo, não existe memória espontânea (Nora, 1993; Sarlo, 2007). Elas são acionadas pelas disputas que as envolvem, pelos interesses que o presente evoca. Neste cenário, as mídias são um lugar de especial importância para tornar público o acontecimento e permitir a discussão acerca dele. Por outro lado, se as efemérides e os relatórios das comissões da verdade acionam as memórias da ditadura no país, é porque essas memórias ainda estão vivas, em constante tensionamentos narrativos entre si; não há consenso em torno delas.

Sarlo afirma que “Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado” (2007, p. 45). No contexto brasileiro, no entanto, as características da Lei de Anistia (1979), ‘ampla, geral e irrestrita’, e mesmo a transição ‘lenta, gradual e segura’ orquestrada pelos militares (1974-1985) contribuíram para o silenciamento, já nas primeiras décadas, sobre os crimes cometidos durante o regime militar. Jelin (2017) também afirma que, após a redemocratização, o Brasil foi o país da América Latina que promoveu, por anos, o silêncio – justamente por tais características contextuais.

Afinal, como aponta Joe Sacco sobre o conflito Palestina-Israel, mas que dialoga com nossas reflexões nesse artigo, “o passado e o presente não podem ser desassociados com tanta facilidade; eles são parte da mesma sucessão implacável de eventos, uma distorção histórica” (2010, p. IX).

Nos termos de Sarlo, “[...] o tempo próprio da lembrança é o presente: isto é, o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o próprio” (2007, p. 10). É nesse contexto que se inserem as publicações que vêm buscando narrar os acontecimentos da ditadura, descortinar determinados personagens e eventos ou mesmo traçar paralelos entre o tempo presente e a ditadura militar. Além disso, “[...] o passado recordado está perto demais e, por isso, ainda desempenha funções políticas fortes no presente” (Sarlo, 2007, p. 60). No

caso brasileiro, esta aproximação tem se dado de forma cada vez mais explícita ao longo dos últimos anos, conforme citado anteriormente.

Quando falamos de um momento posterior aos relatórios das comissões da verdade, entre outros fatores, tratamos de um tempo permeado por uma disputa ativa pela memória: “[...] testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários. A dimensão intensamente subjetiva [...] caracteriza o presente” (Sarlo, 2007, p. 38).

Nesse sentido, Todorov (2000) discerne dois tipos de retomada da memória: literal e exemplar. De acordo com o autor, o primeiro não contribui para que acontecimentos como aquele não se repitam, dando-se única e exclusivamente a narrativa do acontecimento. O segundo tipo, no entanto, permite utilizar o passado para olhar o presente, aproveitar as lições deixadas pelos acontecimentos anteriores e, sobretudo, alertar para situações semelhantes. A narrativa que aqui analisamos mescla acontecimentos da ditadura com elementos da CNV, além de se propor a demonstrar de que modo grupos inteiros foram silenciados ou esquecidos. Vejamos, assim, como se dá a construção desta narrativa jornalística em quadrinhos e quais elementos são destacados neste processo.

3. A DITADURA MILITAR EM QUADRINHOS: NOTAS DE UM TEMPO SILENCIADO

Já a partir do título da reportagem em quadrinhos em análise, percebemos uma importante característica da obra: seu caráter fragmentário⁹ e não-linear na apresentação dos acontecimentos e memórias da ditadura militar. A palavra *notas* nos remete a um mosaico histórico de acontecimento por serem apresentados em capítulos curtos, tecendo os fios narrativos em um vai e vem temporal baseado em histórias orais, entrevistas, testemunhos e documentos.

Para fortalecer o pacto de leitura com o leitor de que a produção é jornalística, Robson Vilalba se vale de algumas decisões. Na abertura da produção, nos deparamos com prefácio de Fernando Martins, então editor de política da Gazeta do Povo, jornal no qual a ideia do livro ganhou corpo. Isso porque, dos treze (13) mini-capítulos, oito (08) fizeram parte da série ‘*Pátria Armada, Brasil*’, da Gazeta, publicados entre março e abril de 2014 – em razão dos 50 anos do golpe militar brasileiro.

Foi com essa série que o autor foi vencedor do Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos de 2014¹⁰ – fato que aponta já na capa da edição analisada, como forma de reforço do seu caráter jornalístico. Somado a isso, ele deixa claro determinadas metodo-

logias, práticas e decisões que utilizou, destrinchando os caminhos de pesquisa e apuração percorridos como forma de legitimar e consolidar a verossimilhança e credibilidade jornalística junto aos leitores. Principalmente na parte final do livro-reportagem, é dedicado um capítulo à parte, denominado, sugestivamente, ‘*Revelando Notas*’.

Nele, são apresentados textos do jornalista Milton Ivan Heller, da psicanalista e escritora Maria Rita Kehl (integrante da Comissão Nacional da Verdade entre 2012 e 2014), entre outros, além de citar alguns dos livros e documentos consultados para a ampliação da série publicada no jornal para o formato de livro. Somado a isso, são apresentadas fotos utilizadas como algumas das referências visuais para os desenhos e esquetes da elaboração do layout de algumas das páginas em quadrinhos.

O estilo da narrativa deixa clara a relação entre memória e a linguagem dos quadrinhos e do jornalismo, principalmente devido a uma característica singular das histórias em quadrinhos: elas são compostas de fragmentos – representados pelos (re)quadros¹¹. Contudo, quando colocados lado a lado, cria-se a sensação de uma narrativa mais contínua. Pode-se fazer um paralelo disso com as narrativas jornalísticas, pois elas também são feitas de muitas lacunas que serão preenchidas quando mais dados e fatos vão aparecendo acerca dos acontecimentos.

No caso dos quadrinhos, tais lacunas são visíveis esteticamente por meio das sarjetas¹², que serão interpretadas e complementadas por um processo ativo do leitor. Dessa forma, as sarjetas “podem substituir ações e funções narrativas, tais como a troca de cenas ou, meramente, a passagem do tempo” (Postema, 2018, p. 16).

Em *Notas*, portanto, os elementos narrativos e estéticos escolhidos contribuem para enfatizar essas situações. A depender da escolha narrativa, o preto e branco no layout produz em cada capítulo um efeito de sentido diferente para contar a história em questão e suas disputas por memórias. Como exemplo, podemos citar cenas de ação, travessias de espaços e temporalidades na mesma página, sentidos poéticos ou de dor e sofrimento dos personagens. A tensão narrativa, então, pode ser trabalhada a partir dessa estética, em conjunto com o layout dos requadros e posicionamento dos personagens. O próprio uso dos recordatórios e balões – que variam entre narrador-jornalista, trechos de documentos, representação de trechos de programas radiofônicos e falas de entrevistados – também contribuem para isso.

Os pesquisadores Wibke Weber e Hans-Martin Rall (2017) apontam a presença do autor como uma característica estratégica importante para construir auten-

ticidade jornalística junto a leitores para o jornalismo em quadrinhos. Somado a isso, os autores trazem as seguintes escolhas para somar a essa característica: semelhança física próxima do real com os protagonistas e personagens; escolhas estilísticas visuais de layout; evidência de documentos (como mapas, gráficos etc.); meta-história do caminho de apuração e impressões do jornalista sobre o que está descobrindo.

Contudo, apontamos que tais questões não devam limitar ou prescrever o fazer do jornalismo em quadrinhos que, de forma alguma, tem uma única possibilidade de ser produzido, como demonstram várias narrativas jornalísticas em quadrinhos disponíveis atualmente.

Diferentemente de trabalhos como o do jornalista-quadrinista Joe Sacco, por exemplo, Vilalba opta por não se colocar visualmente nas cenas que (re)constrói, como um narrador-personagem – característica comum nos quadrinhos, referindo-nos aqui, em especial, nos de tradição da não-ficção (autobiografias, biografias, diários, relatos de viagem etc.). Dessa forma, ele sai desse tipo de narrador para um narrador em terceira pessoa, o que não diminui a autenticidade da sua reportagem em quadrinhos – e é mais comum na narrativa jornalística convencional, que se pretende objetiva e imparcial, com todas as discussões que isso suscita frente aos níveis de subjetividade das produções no jornalismo.

A participação de Vilalba como narrador é tradicional, no sentido de ficar, na maior parte da obra, mais restrita às legendas narrativas para informar o leitor e conduzir o caminho de leitura nas páginas – distanciando-se dos eventos como um narrador-jornalista convencional, embora haja trechos nos quais coloque suas próprias reflexões sobre o período nas legendas. Seu maior objetivo, afinal, é dar espaço a personagens, relatórios e eventos históricos sobre a ditadura militar.

Para as considerações a seguir, utilizaremos a análise crítica da narrativa (Motta, 2013) e suas instâncias de análise: 1) plano de expressão (linguagem) – corresponde a como o enunciado narrativo é construído pelo narrador, com suas intencionalidades e estratégias narrativas; 2) plano da estória (conteúdo) – diz respeito ao plano da *diegese*, constituída pelo enredo e personagens; e 3) plano da metanarrativa (tema de fundo) – estrutura cultural pré-textual, podendo evocar imaginários sociais e culturais.

4. OS PERSONAGENS E ACONTECIMENTOS DE NOTAS

Notas de um tempo silenciado nasce com a proposta de trazer às páginas do jornal personagens e aconte-

cimentos que foram esquecidos, ou silenciados, pelas narrativas hegemônicas e/ou oficiais do regime militar. Como veremos, não são apenas personagens isolados, mas sim grupos inteiros, cujas narrativas não cabem na história da resistência à ditadura, ou da repressão por ela imposta. Destacamos, de partida, a ressalva que faz Jelin (2002): toda narrativa do passado implica em seleções, de modo que a memória é, naturalmente, seletiva. Aqui, miramos a sequência de recortes e enquadramentos realizados por uma determinada narrativa e buscamos entender os significados por trás dessa seleção.

A fim de que possamos avaliar os recursos narrativos utilizados por Vilalba, dividimos os acionamentos de personagens e acontecimentos em três grandes grupos: 1) mulheres; 2) negros; e 3) indígenas. Além desses, também são acionados elementos que estão presentes na narrativa hegemônica, ainda que seja para contextualização ou mesmo para atribuir-lhes um papel que não possuem normalmente.

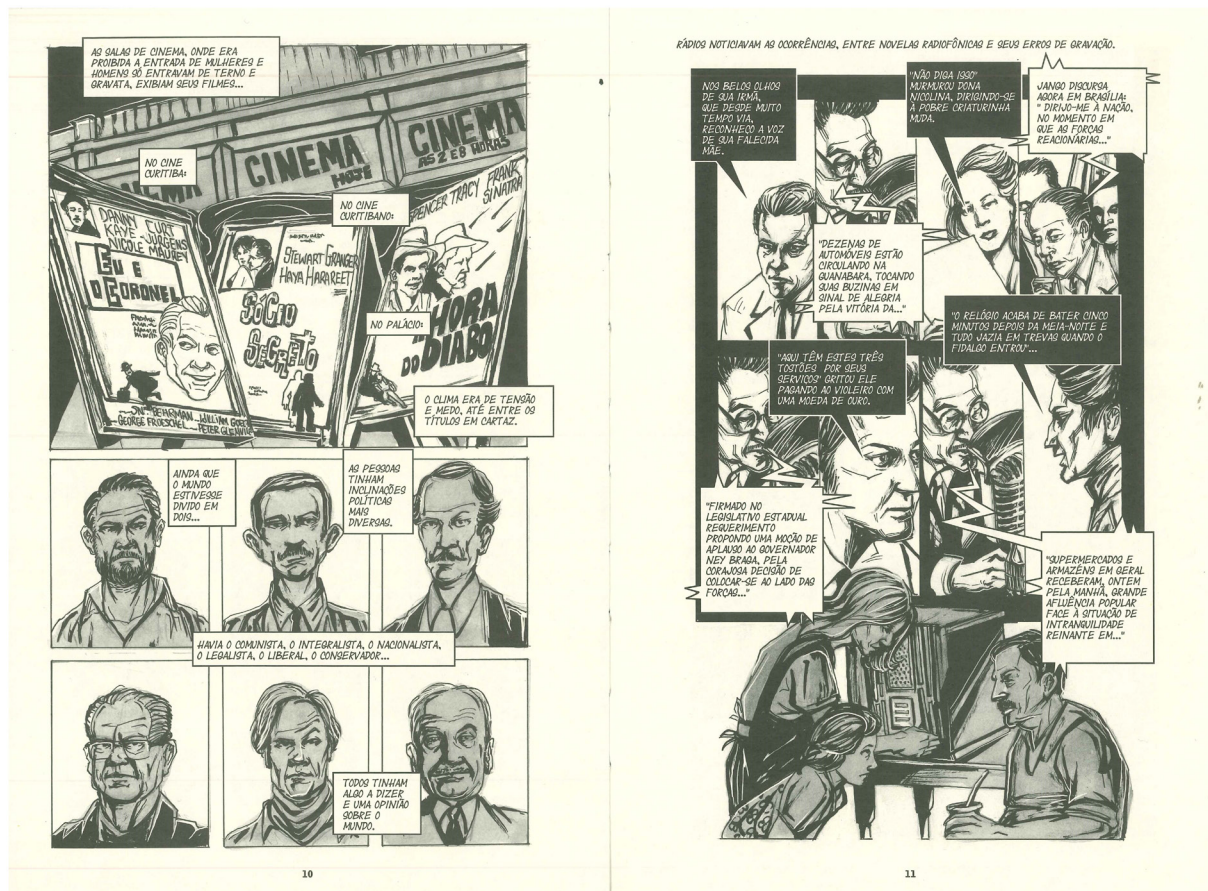
Começamos nossa análise pelas personagens femininas. Conforme concluído em trabalho anterior, as narrativas de momentos chave da ditadura militar, historicamente, pouco evocam a figura das mulheres que participaram da resistência (Vieira, 2020). Se, como afirma Jelin (2002), os meios de comunicação estruturam e organizam a presença do passado no presente, a narrativa pode contribuir, em alguma medida, para mudar o cenário hegemônico.

Os primeiros capítulos desta narrativa, quando organizada no formato de livro, tratam especificamente do dia do golpe militar, 1º de abril de 1964, e dos eventos anteriores que culminaram naquele acontecimento. No capítulo ‘I – No princípio, as trevas’, a figura feminina está presente no plano da estória exclusivamente quando da apresentação das notícias, via rádio, sobre os acontecimentos recentes (Figura 1). As mulheres são representadas nas radionovelas, uma vez que, segundo a narrativa, “Rádios noticiavam as ocorrências, entre novelas radiofônicas e seus erros de gravação” (Vilalba, 2015, p. 11), ou escutam o rádio juntamente à família. Já entre os retratos de representantes das “[...] pessoas [que] tinham inclinações políticas mais diversas” (Vilalba, 2015, p. 10), não há personagens femininas.

O capítulo ‘III – Fogo contra fogo’ apresenta a figura feminina como as ‘garotas convidadas’ por jornalistas para estarem nos carros dos jornais e em suas casas, no período anterior ao golpe. Elas fazem parte da narrativa que apresenta o catarinense Valmor Weiss, jornalista que, à época, trabalhava no jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro.

Seguindo linha em que a figura da mulher é ainda mais apagada, o capítulo ‘IV – O Duplo’, que apresenta

Figura 1



Fonte: Vilalba, 2015, p.10-11

a história de Alberi Vieira dos Santos, é um exemplo de trecho que não apresenta nenhuma personagem feminina. Alberi, figura menos conhecida, é Sargento da Brigada Militar do Rio Grande do Sul, sendo retratado como um agente infiltrado que entrega companheiros da esquerda que estavam na Argentina¹³.

Já no capítulo 'II – As vozes da rua', temos um cenário diferente. Nele são enfatizados dois acontecimentos que são tratados na narrativa hegemônica como fundamentais para o contexto do golpe militar: o comício de João Goulart na Central do Brasil, em 13 de março, e a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 19 do mesmo mês. A narrativa apresenta a organização e execução dos dois eventos.

Quanto ao primeiro, a atriz Vera Gertel – representante do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes – acompanha a manifestação, apresenta a primeira dama, a 'jovem' e 'bela' Maria Thereza, e encerra sua participação narrando os acontecimentos, na casa de Tom Jobim, a Carlos Lyra, seu marido, e a João Gilberto, conhecidos representantes da Bossa Nova. Já o segundo evento é organizado por jovens estudantes e integrantes do Instituto de Pes-

quisas e Estudos Sociais (IPES), além de ter o aval do governador Ademar de Barros. As mulheres representadas nas imagens da marcha são as "Mães de família carregando faixas e seus terços" (Vilalba, 2015, p. 17), como apresentado no plano da expressão. A imagem, inclusive, faz coro às principais representações iconográficas da época¹⁴.

Ainda no que tange aos acontecimentos hegemônicos, há um capítulo dedicado ao ano 1968: 'V – O mais longo dos anos'. Seu título faz referência à obra de Zuenir Ventura: *1968: o ano que não terminou* (1989). Assim como a maior parte das produções sobre o tema, Vilalba relaciona a memória de 1968 aos movimentos estudantis fora do país e à morte do estudante Edson Luís no Rio de Janeiro, em março (Gurgel, 2002; Zap-pa; Soto, 2008). O quarto quadro da primeira página apresenta a imagem do estudante estendido sobre uma mesa na então Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro e rodeado por outros estudantes que tinham como objetivo não deixar que o corpo fosse levado pelos militares¹⁵.

Mesmo havendo capítulos em que mulheres não são nem ao menos citadas, ou outros em que são obje-

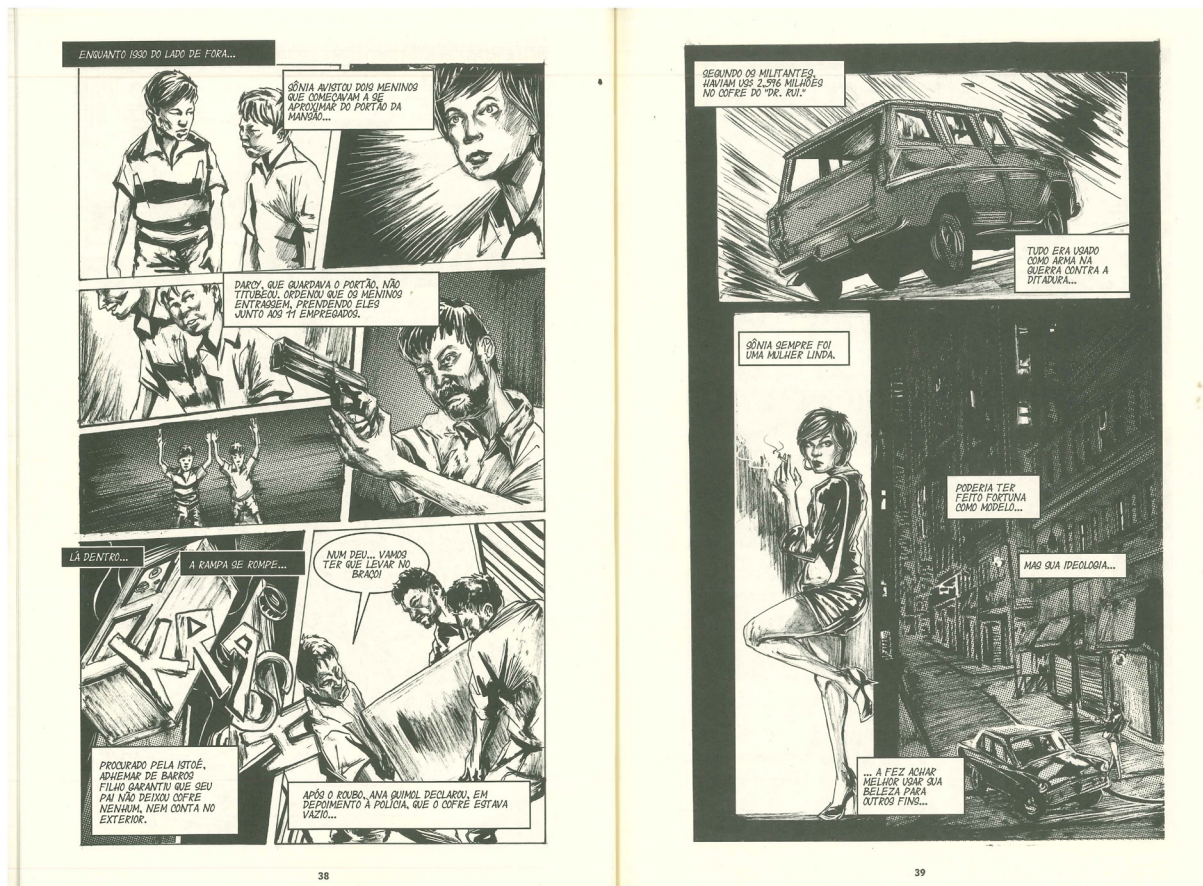
tificadas a partir de sua beleza, o cenário muda quando, no capítulo ‘VI – A Guerrilheira’, o fio narrativo promove uma aproximação entre o movimento estudantil e a guerrilha urbana, no plano da estória, por meio de uma personagem feminina: Sônia Lafoz. Ela é, ao mesmo tempo, representante dos ‘excedentes’, jovens que buscavam uma vaga nas universidades e, mesmo tendo sido aprovados no vestibular, não conseguiam entrar; e da expropriação de fortunas, com o objetivo de financiar a guerrilha.

No capítulo ‘VI – A Guerrilheira’, portanto, são acionados, no plano da estória, personagens da narrativa hegemônica em torno do movimento estudantil: José Dirceu de Oliveira e Silva e Fernando Ruivo¹⁶. Eles representam as discussões sobre cultura e política que eram encabeçadas no entorno da Universidade de São Paulo (USP) naquele momento. O arco narrativo parte de Sônia enquanto uma jovem inexperiente, acompanhada pelo pai ao acampar em frente à Maria Antônia, então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Após o contato com os líderes estudantis, sendo Fernando Ruivo apontado como seu namorado, ela passa a integrar os quadros da guerrilha.

É importante perceber que, conforme defende Amato (2017), existem as vozes legitimadas a falarem em nome do movimento estudantil e os militantes de esquerda, como é o caso de José Dirceu. Entre os demais estudantes há, inclusive, certo receio de não estarem aptos a lembrarem do que aconteceu ou não representarem a contento o movimento estudantil. Sônia não está entre os principais personagens tradicionalmente autorizados a falarem: é mulher e faz referência a mais de um tipo de resistência à ditadura. Ainda que ela não estivesse apartada do movimento estudantil de esquerda, pode-se considerar que sua participação nos acontecimentos é silenciada, dada sua condição de personagem feminina.

Descreve a narrativa que “Com o fim do acampamento, Sônia, a convite de Fernando Ruivo, passou a fazer parte da Dissidência Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VRP)” (Vilalba, 2015, p. 36). Na luta armada, ela participou de diversas ações, chegando ao clímax na que é classificada, no plano da expressão, como a “[...] maior ação da guerrilha brasileira” (Vilalba, 2015, p. 37): o assalto ao cofre do Dr. Rui.

Figura 2



Fonte: Vilalba, 2015, p.38-39

Ela faz parte da ação, é a única personagem feminina relacionada, empunha armas e granadas e usa sua beleza para roubar carros. Segundo a narrativa, “Sônia sempre foi uma mulher *linda*. Poderia ter feito *fortuna* como *modelo*... Mas sua *ideologia*... ... a fez achar melhor usar sua *beleza* para outros fins” (Vilalba, 2015, p. 39, grifos nosso). Como podemos perceber no plano da expressão, termos como ‘linda’ e ‘beleza’ qualificam a personagem, o que poderia lhe render inclusive uma ‘fortuna’, ou seja, algo material (Figura 2). No entanto, é a ‘ideologia’, termo tão discutido na atualidade em expressões como ‘ideologia de gênero’ e ‘doutrinação ideológica’, que a leva a participar da guerrilha. No plano da metanarrativa, o narrador promove uma aproximação entre o uso do termo com uma diferença de 50 anos, correndo riscos de anacronismos. A ideologia continua sendo algo mais relacionado à esquerda, embora isso simplifique sua complexidade e as disputas de poderes na sociedade.

Apesar de narrar um acontecimento amplamente conhecido, o narrador utiliza uma personagem menos conhecida para conduzir a narrativa. Além disso, Sônia mora em Curitiba, cidade onde a reportagem foi publicada originalmente em jornal. É interessante perceber, no campo da metanarrativa, a escolha realizada pelo narrador: a VAR-Palmares, e mesmo esta ação específica, são comumente relacionados com a ex-presidenta Dilma Rousseff⁷. A narrativa aqui analisada, no entanto, opta por acompanhar uma figura que aciona dois campos da contestação e, além disso, alguém cuja história é menos conhecida, mesmo sendo uma das personagens centrais da ação.

Além disso, Sônia ainda participa de outra das principais ações da guerrilha urbana no país: o sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben⁸. Após roubar o carro que seria utilizado na ação e “fingir estar namorando em uma pequena escadaria” (Vilalba, 2015, p. 41), a narrativa aponta que a guerrilheira não teve mais notícias de ninguém, assim como o número de mortos e desaparecidos só crescia e as pessoas começaram a abandonar a guerrilha. Sônia então passa um tempo escondida nos aparelhos⁹ e, ao descobrir estar grávida, deixa a dissidência e se exila no Chile. A narrativa exclui, por exemplo, dois fatos que podemos destacar como relevantes: Sônia levou três tiros durante a ação de sequestro do embaixador e nunca foi presa ou torturada²⁰.

Para além das questões indígena e do movimento negro, que trataremos mais à frente, há apenas mais uma referência importante do papel das mulheres: Alceri Maria Gomes da Silva²¹, jovem morta pela Operação Bandeirantes (OBAN) na mesma ocasião em que Antônio dos Três Reis Oliveira²², citada no capítulo ‘XI – História de Caça às Bruxas’. Ela, natural de Cachoeira do Sul (RS), e ele, estudante de Apucarana (PR), re-

presentam jovens com passagem pelo Sul do país que foram mortos no Sudeste, em São Paulo, pelas operações de renome nacional. Destaca-se, no entanto, que Alceri é citada como uma personagem secundária em relação a Antônio.

No que tange à representação dos negros nos movimentos de contestação ou enfrentamento ao regime, são duas as abordagens da reportagem em quadrinhos: guerrilha rural e *black music*. Em ambos os casos, a narrativa acompanha um personagem, representativo do movimento e participante de diferentes acontecimentos. Segundo afirma Jelin (2002), é impossível encontrar uma visão e uma interpretação única do passado. Percebemos que, quando se tratam das figuras do movimento negro, essa constatação é ainda mais difícil, uma vez que as memórias da ditadura são, predominantemente, de personagens masculinos, brancos e de classe média.

No capítulo ‘VII – Herói de Guerra’, Osvaldo Orlando da Costa é apresentado como aquele cuja história “[...] tem todos os elementos de um romance de Gabriel Garcia Marquez” (Vilalba, 2015, p. 45). Osvaldão, um de seus apelidos, é apresentado como uma figura de realismo fantástico, como apontam os planos da história e da metanarrativa. Segundo o que está posto no plano da expressão, ele tem quase dois metros de altura, é terno, sorridente, e um campeão de boxe que estudou Engenharia de Minas na Universidade de Praga. Mesmo assim, “Temia o inimigo invisível: o racismo” (Vilalba, 2015, p. 46).

Logo na sequência desta afirmativa, o narrador-jornalista apresenta uma reflexão precisa sobre a narrativa hegemônica acerca da repressão durante a ditadura: “Como se somente estudantes e intelectuais brancos de classe média tivessem sofrido repressões no Brasil...” (Vilalba, 2015, p. 46). Utilizar um personagem negro como condutor da narrativa da guerrilha rural contribui, assim, para retirar do silenciamento e do esquecimento estes personagens e seus papéis. O próprio Edson Luís, estudante que virou um símbolo de resistência durante a ditadura com seu assassinato durante manifestação no Rio de Janeiro, era negro. Contudo, esta informação é pouco destacada quando ele é apresentado nos textos sobre o período (Vieira, 2020).

No que tange aos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, Osvaldo Orlando da Costa²³ é apontado como desaparecido durante a repressão à Guerrilha do Araguaia (Brasil, 2014b). Destaca-se, no entanto, que o relatório o relaciona com a guerrilheira Dinalva Conceição Oliveira Teixeira, igualmente negra e referência na guerrilha (Brasil, 2014b), personagem que não é registrada na narrativa jornalística em quadrinhos em análise (2015). Este capítulo apresenta apenas três personagens mulheres: mãe e filha em situação de vulne-

rabilidade na zona rural e uma namorada 'loirinha' que ele não aceitou trazer da Tchecoslováquia para o Brasil por temer o racismo que enfrentariam.

A narrativa dá um desfecho poético ao desaparecimento de Osvaldão – “ou teria ele se transformado em pássaro, fugido...para onde jamais seria encontrado” – trazendo uma simbologia dos pássaros revoados na imagem com o texto narrado. Foi este, também, o fim da ‘Guerra’ do Araguaia²⁴ (Figura 3). As cenas são atravessadas por perguntas sobre a incerteza que existe, mesmo após a publicação dos relatórios das comissões da verdade, sobre a localização dos corpos ou mesmo sobre o número de mortos: “Quem denunciou a guerrilha? Quantos militares morreram? Quantos guerrilheiros morreram? Quem teria matado Osvaldão, amarrado o seu corpo em um helicóptero, pendurado como um troféu, voado sobre os vilarejos e cortado sua cabeça?” (Vilalba, 2015, p. 48, grifos nossos).

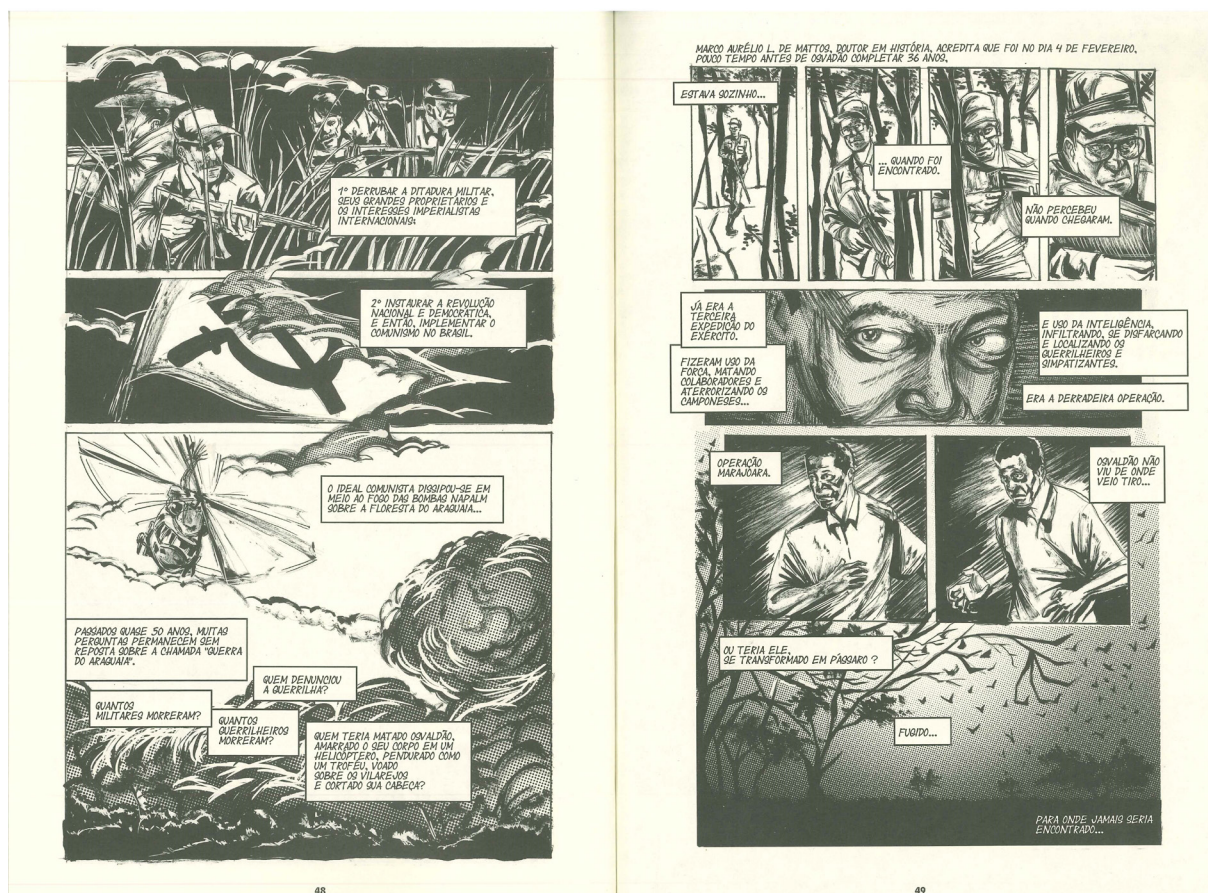
Os questionamentos, no plano da expressão, destacam termos que indicam os mortos de ambos os lados, mas, sobretudo, que a guerrilha passou por uma

traição e os guerrilheiros foram executados com crueldade, consequência da tortura que havia se agravado consideravelmente após a edição do Ato Institucional Nº 5.

Tais questões reforçam os tensionamentos e disputas das memórias. Sousa e Adão (2017) defendem que, grosso modo, três foram as ocasiões em que o silêncio sobre a Guerrilha do Araguaia foi quebrado: 1) o envio de cartas dos militantes aos pais; 2) as buscas empreendidas pelos familiares aos desaparecidos; e 3) os testemunhos realizados nas audiências públicas da CNV. Ao todo, foram realizadas 51 entrevistas em quatro audiências, envolvendo vítimas, familiares e militares. Como sabemos, a narrativa de Vilalba (2015) foi publicada na mesma época do relatório final da CNV, material de pesquisa utilizado pelo autor. A narrativa que analisamos surge de um dos momentos em que o silêncio sobre a guerrilha era quebrado.

O segundo personagem negro em torno do qual gira a narrativa de um dos capítulos é Asfilóbio de Oliveira Filho. No capítulo ‘XII – Desarmados e Perigo-

Figura 3



Fonte: Vilalba, 2015, p.48-49

sos', Dom Filó – como é conhecido – é morador das comunidades do Rio de Janeiro e o responsável por juntar a *black music* com informações de saúde pública, além de contribuir para a luta contra o racismo. Na estética da reportagem em quadrinhos também são utilizadas fotografias estilizadas com técnica do pontilhismo para um maior realismo do desenho ao referenciar os filmes que eram exibidos no 'Renascença Clube' por Dom Filó e recriar as imagens com símbolos internacionais do movimento negro, em especial estadunidense, tais como os *black panthers*²⁵ e Richard Roundtree em cena do filme *Shaft* (1971)²⁶, grandes influências para o contexto brasileiro também.

Dom Filó foi perseguido “[...] pela valorização dos negros” (Vilalba, 2015, p. 76), segundo a narrativa. O desfecho do capítulo utiliza trechos de uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* para descrever as características daquela população dentro da cidade do Rio de Janeiro: se intitulam *blacks*²⁷ ou *browns*²⁸, não bebem ou usam drogas, evitam conflitos e se reúnem em bailes. Mais uma vez, a narrativa afirma, no plano da expressão, que havia ‘ideologia’ nos bailes da década de 1970: “O movimento era subversivo por exibir orgulho da cor e da cultura negra, algo sempre reprimido no Brasil” (Vilalba, 2015, p. 77).

De acordo com Pereira e Santos Neto (2017), os movimentos negros foram, inclusive, acusados de serem propagadores do racismo negro na década de 1970. Paralelo a isso, o governo militar excluiu do Censo populacional de 1970 a pergunta sobre ‘raça/cor’, numa tentativa de criar uma imagem de harmonia entre os grupos populacionais no país. Segundo os autores, no entanto, as ações relacionadas com o movimento *soul* tiveram repercussão nos centros urbanos, com diversos personagens de expressão, os quais, assim como Dom Filó, precisavam criar modos de enfrentar o racismo e a repressão:

[...] a década de 1970 foi um período de bastante efervescência e de muitas e diferentes ações. Pode-se perceber [...] que o improvisado era algo constante em muitas dessas ações. Não se tinha certeza sobre até onde o movimento poderia chegar, seja do ponto de vista da atuação política nas ruas, em função da repressão da ditadura militar, seja do ponto de vista da própria luta contra o racismo no Brasil (Pereira & Santos Neto, 2017, p. 77).

O capítulo ainda apresenta um acontecimento expressivo envolvendo personagens negros na década de 1970: a prisão e tortura de Erlon Chaves após apresentação musical em que beijava duas mulheres brancas e loiras no Festival Internacional da Canção (FIC). No plano da história, o acontecimento é comparado com a interpretação de Elis Regina para a canção *Black is Be-*

autiful, ocorrida no mesmo festival e na mesma noite. Elis, branca, não foi presa ou torturada.

No que tange às violações contra povos indígenas, a narrativa aborda uma questão delicada da memória da ditadura no país: não há consenso, mesmo após os trabalhos das comissões da verdade, acerca da extensão dos crimes cometidos contra os povos originários. Não se sabe ao certo quantos foram mortos, por exemplo, ou se suas terras foram tomadas ilegalmente. No entanto, mesmo entre essas imprecisões e apagamentos, a narrativa apresenta três capítulos sobre as violências contra indígenas: ‘VIII – Nem tudo foi milagre’, ‘IX – A domesticação dos selvagens’ e ‘X – Os Passos da Integração’.

O primeiro está ambientado na região do Salto das Sete Quedas, no Paraná, atualmente encoberta pela Usina Hidrelétrica de Itaipu. A região foi alvo de conflitos pelas terras indígenas e símbolo das grandes obras relacionadas com o chamado Milagre Econômico²⁹, na ditadura militar. Como bem definem Souza e Cordeiro (2017), aquelas construções foram utilizadas pelas propagandas oficiais como símbolo da condução do país, pelos militares, à imagem de prosperidade e desenvolvimento econômico. O aspecto colossal das obras contrasta com as disputas com os indígenas para a ‘colonização’ das terras.

O capítulo é baseado em informações e relatórios oficiais. Em laudo da Funai, por exemplo, Narcisa Tacua descreve as disputas pelo território Ocoy-Jacutinga, passando pelas mortes de indígenas e padres. A narrativa apresenta um mapa da região, localizando o narratário na porção oeste do território do Paraná. No plano da metanarrativa, trata-se de uma aproximação junto ao público leitor do jornal.

O território, que no início da narrativa é apresentado por meio de suas amplas paisagens naturais, no desfecho do capítulo é representado por meio dos grandes tubos da hidrelétrica, acompanhada da informação de que o território foi alagado e os 32 aldeamentos que o compunham “[...] *desapareceram* da região” (Vilalba, 2015, p. 54, grifo nosso). Os termos utilizados no plano da expressão relacionam o silenciamento às memórias indígenas com as ações de apagamento daquelas populações desempenhadas pelo governo militar.

O capítulo IX, por sua vez, é marcado por toda uma gama de violências contra os indígenas, desde violência física a cárcere privado, por exemplo. Assim como no caso anterior, esta narrativa é balizada por informações oficiais: principalmente o Relatório Figueiredo, redescoberto em 2012. Com 30 tomos, o documento descreve violências ocorridas no Posto Indígena Cacique Doble (RS) e algumas das técnicas de tortura utilizadas no local.

A narrativa também cita o Reformatório Agrícola Indígena Krenak (MG). Por ele passaram, oficialmente, 94 indígenas, para ‘reeducação’. Alguns personagens são apresentados, porém suas falas são recortadas de relatórios ou notícias de jornais da época, como é o caso de Gero Maxacali e José Alfredo de Oliveira. A discussão sobre esse tipo de espaço, ‘campos de concentração’, como aponta a narrativa, é recente. Para a construção dos cenários, portanto, são utilizadas referências visuais de edifícios, como é o caso das instalações do reformatório³⁰.

O Capítulo X continua a se utilizar de dados de documentos para tratar da situação dos indígenas. Os primeiros quadros abordam a relação com a Funai e os militares que ficaram à frente da instituição, passando em seguida para a descrição do curso de formação da Guarda Rural Indígena, realizado em Minas Gerais, imortalizado por meio das gravações da formatura da primeira turma realizadas por Jesco von Puttkamer. O principal símbolo deste filme é o clímax do desfile realizado pelos formandos do curso: a exibição da técnica de tortura intitulada ‘pau de arara’³¹. Nos termos de Fernandes, a Guarda

[...] tinha como principal propósito a constituição de uma milícia destinada ao policiamento das áreas reservadas aos indígenas. Estavam também entre seus objetivos a manutenção da ordem nas aldeias, a repressão aos deslocamentos de indígenas, a imposição de trabalhos e a denúncia de indígenas considerados infratores [...] (2017, p. 178).

O filme e a história da Guarda Rural não são acontecimentos esquecidos, posto que as imagens, gravadas, tenham ganhado repercussão. Após a descrição das violências cometidas pela Guarda Rural, a narrativa se desloca a outro personagem ligado a Funai: Tiuré Potiguara. Ele encontrou documentos que provavam o favorecimento de latifundiários em disputas por terras indígenas. De acordo com Fernandes (2017), em Minas Gerais, por exemplo, a grilagem de terras se dava por meio da violência explícita ou pela compra irregular de terrenos. Tiuré, então, abandonou a Funai, onde era concursado, e se juntou ao povo originário Gaviões-Parkatejês, no Pará. Após ser preso e torturado por suas decobertas, o personagem foi para o Canadá como refugiado político.

As informações sobre ele são originadas por textos jornalísticos. Como encerramento, há mais uma referência aos trabalhos da CNV. Diz que ela não foi capaz de abranger as violações contra indígenas, posto que eles não se encaixavam no padrão de perseguidos políticos, ou seja, estudantes e operários. É do personagem Tiuré que vem a afirmação sobre o total de mortes de indígenas: “Eles reclamam 179 pessoas desaparecidas

até hoje, que não encontraram os corpos. Na questão indígena, eu falo que são mais de cinco mil. Eu falo que é genocídio, com contaminação biológica, varíola... As coisas mais absurdas foram praticadas contra os índios” (Vilalba, 2015, p. 67).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Todorov (2000), a exigência de recuperar o passado não é capaz de nos afirmar qual o uso que será feito das memórias. Mesmo quando o objetivo é tirar do esquecimento personagens e acontecimentos, escolhas precisam ser realizadas. Aqui, analisamos os recursos da narrativa de Vilalba (2015) para apresentar uma nova versão para a resistência ao golpe de 1964.

Com sua dinâmica fragmentária na (re)apresentação de acontecimentos históricos e jornalísticos do período, tem-se a dimensão dos modos de uso das memórias na narrativa, de modo a fazer parte do movimento recente de retomada das memórias da ditadura e na busca à premissa de trazer novos personagens às disputas pelas memórias.

A reportagem em quadrinhos analisada, portanto, contribui no entendimento do cenário ideológico e de tensionamentos da sociedade, reconstruindo climas narrativos e trazendo características tanto culturais como políticas nos enquadramentos escolhidos no livro-reportagem. A potencialidade dos quadrinhos e do jornalismo atuando em conjunto podem contribuir para a materialização de testemunhos e recriação de contextos negligenciados pelas narrativas oficiais ou hegemônicas, contribuindo para diversificar os narrares e saberes sobre acontecimentos históricos.

Isso não significa um rol exaustivo do que é dito ou daquilo que foi silenciado, mas traz uma contribuição das lembranças de um tempo para que não repitamos o erro de cairmos em novas searas autoritárias. Como discorremos anteriormente, o mosaico apresentado é mais uma forma de dar visibilidade ao que precisamos construir e apreender com nosso passado.

Artigo submetido em: 15 de maio de 2022

Artigo aceito em: 27 de fevereiro de 2023

NOTAS

^{1.} Inclusive, há vários estudos e pesquisadores que relacionam o Jornalismo com a História. Nessas pesquisas é possível partir de questões desde concepções teóricas sobre temporalidades até discussões acerca de memórias e testemunhos dentro da chamada história do tempo presente.

^{2.} Há o crescimento da seara de estudos sobre traumas, História, representações, narrativas e memórias que têm espaço em diferentes campos do saber. Grosso modo, os períodos de massacres, genocídios, guerras e, inclusive, de tempos de exceção – tal como ditaduras militares – podem gerar o que chamamos de memórias traumáticas. Estas movimentam a experiência do passado para o presente e futuro ao reviver os acontecimentos e relembrá-los. Segundo o historiador Dominick LaCapra, na memória traumática, “o passado não é história passada e superada. Continua viva no nível experiencial e atormenta ou possui o eu ou a comunidade (no caso de acontecimentos traumáticos compartilhados)” (LACAPRA, 2006, p. 83-84, tradução nossa). Isso ocorre seja em nível pessoal, familiar ou coletivo. Nesse sentido, quando os desenhos contribuem na materialização de testemunhos e experiências, ajudam a impedir o desaparecimento de questões e fatos e, ao mesmo tempo, podem questionar a autoridade dos documentos ao constituírem espaço para as histórias orais também, ao reconstituir e materializar eventos e testemunhos.

^{3.} Por exemplo, o trabalho de Jacques Callot (1592-1635), em *As misérias e os infortúnios da guerra, de 1633*, e Francisco Goya (1746-1828), em *Os desastres da guerra* (Chute, 2016; Barbosa da Silva, 2020; Sontag, 2003).

^{4.} No original: “risk of representation” (Chute, 2016, p. 6; Chute, 2010, p. 3)

^{5.} Enviados como correspondentes para cobrir acontecimentos ao redor do mundo. No intuito de evitar atrasos nas publicações, era comum que os despachos dos artistas-repórteres fossem feitos por meio de sketches com indicações e anotações, os quais seriam complementados por artistas contratados pelas revistas antes de serem publicados. Com dinâmica mais rápida de produção, os sketches (ou esquetes), portanto, davam conta de documentar e testemunhar os acontecimentos naqueles contextos sem a fotografia.

^{6.} Considerado como precursor dos primeiros quadrinhos brasileiros. Em homenagem a sua produção *As aventuras de Nhô-Quim*, na revista *Vida Fluminense*, comemora-se do Dia do Quadrinho Nacional, no Brasil (30 de janeiro de 1869).

^{7.} Visto que o desenvolvimento dos quadrinhos podem ser entendidos como fenômeno de âmbito global e transcultural (Prorokova e Tal, 2018). A nomenclatura jornalismo em quadrinhos surge apenas na década de 1990, com o jornalista-quadrinista Joe Sacco, sem muita reflexão sobre seus sentidos e práticas (quando cunha o *comics journalism*). Contudo, as experiências vinham acontecendo em diferentes países e publicações anteriormente (Barbosa da Silva, 2020; Duncan, Taylor e Stoddard, 2016).

^{8.} O termo, assim, abarca os diferentes fazeres e gêneros jornalísticos, a partir do suporte das linguagens quadrinísticas para a composição narrativa e estética. Em outras palavras, o jornalismo em quadrinhos é uma área de pesquisa e de produção, assim como o rádiojornalismo, webjornalismo e telejornalismo, por exemplo (Barbosa da Silva, 2020; Paim, 2020).

^{9.} Robson Vilalba (2015) aponta que a decisão foi baseada nas influências do jornalista-quadrinista Joe Sacco, expoente do jornalismo em quadrinhos, e na obra de Art Spiegelman, em especial com *Maus* (1992). Ambos costumam fragmentar suas histórias em capítulos mais curtos (podemos chamar de mini-capítulos). Além deles, Vilalba comenta que os quadrinhos históricos do francês Jacques Tardi, e dos argentinos Héctor e Alberto Breccia foram outros importantes nomes que o influenciaram.

^{10.} Cf. Artista gráfico da Gazeta do Povo vence o Prêmio Vladimir Herzog. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/artista-grafico-da-gazeta-do-povo-vence-o-premio-vladimir-herzog-eeaxuqfzag69d5rf9e28t2r7y/> Acesso em: 02 abril 2022.

^{11.} São as molduras dos quadrinhos. Em outras palavras, a linha demarcatória, o contorno dos quadrinhos. A estética utilizada nos requadros podem trazer diferentes sentidos, a depender do uso e intencionalidades dentro das narrativas.

^{12.} Também pode ser chamada de calha, hiato ou não espaço, entre outras denominações. Significa o espaço entre-quadros das histórias em quadrinhos. Ela tem seus sentidos abertos, a depender do uso dado pelos autores nas narrativas. Em outras palavras, é um elemento tensionado simbolicamente entre ausência e presença narrativa.

^{13.} De acordo com o relatório final da CNV (Volume I), ele esteve envolvido no chamado Massacre do Parque Nacional do Iguaçu, cujas vítimas foram Onofre Pinto, Daniel José de Carvalho, Joel José de Carvalho, José Lavecchia, Victor Carlos Ramos e Enrique Ernesto Ruggia (Brasil, 2014a).

^{14.} Algumas imagens da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* podem ser visualizadas na página do jornal *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/20963-marcha-da-familia-com-deus-pela-liberdade>. Acesso em: 2 abr. 2022.

^{15.} São vários os registros fotográficos do acontecimento que estão disponíveis. A fotografia presente na capa do jornal *Correio da Manhã* é um dos exemplos da memória hegemônica que pode ser tomado como uma das referências visuais para o desenho de Vilalba. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1968_22999.pdf. Acesso em: 02 abr. 2022.

^{16.} De acordo com a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo (Rubens Paiva), Fernando Borges de Paula Ferreira foi Líder Estudantil e Militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), tendo desaparecido em 29 de julho de 1969, em

São Paulo, após uma emboscada. O verbete sobre ele na página da Comissão, no entanto, não cita Sônia Lafoz. Disponível em: <http://comissao-daverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/fernando-borges-de-paula-ferreira>. Acesso em: 03 abr. 2022.

¹⁷ Prova disso é o livro 'O cofre do Dr. Rui: Como a Var-palmas de Dilma Rousseff realizou o maior assalto da Luta Armada brasileira', lançado em 2016 por Tom Cardoso, entre tantos outros exemplos. Já Robson Vilalba lançou recentemente o livro-reportagem 'Um grande acordo nacional (2021)', reportagem em quadrinhos sobre os movimentos políticos e da sociedade que levaram ao impeachment da ex-presidenta Dilma. O título da nova produção faz referência à conversa entre o empresário Sérgio Machado e o então senador Romero Jucá.

¹⁸ Na narrativa, o nome do embaixador está grafado incorretamente como 'Helleben'.

¹⁹ Casas que abrigavam os militantes.

²⁰ Mais informações disponíveis em: <https://documentosrevelados.com.br/sonia-lafoz-foi-monitorada-pelos-servicos-de-espionagem-do-chile-brasil-e-da-europa/>. Acesso em: 3 ago. 2021.

²¹ Circunstâncias da morte disponíveis em: <http://memoriasdavidaditadura.org.br/memorial/alceri-maria-gomes-da-silva/>. Acesso em: 3 ago. 2021.

²² Circunstâncias na morte disponíveis em: <http://memoriasdavidaditadura.org.br/memorial/antonio-dos-tres-reis-oliveira/>. Acesso em: 3 ago. 2021.

²³ No documento, ele é nomeado Oswaldo Orlando da Costa (Brasil, 2014b).

²⁴ O narrador utiliza o termo guerra, porém a narrativa hegemô-

nica se refere ao acontecimento como Guerrilha do Araguaia. Nos relatórios da CNV é utilizado exclusivamente o termo 'Guerrilha do Araguaia'.

²⁵ A fotografia utilizada como referência para um dos quadros do capítulo pode ser encontrada no seguinte endereço: <https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Observer/Pix/pictures/2009/10/24/1256411002479/Kathleen-Cleaver-and-Bobb-001.jpg?width=620&quality=45&auto=format&fit=max&dpr=2&cs=5d8d50e2f8dd94bafab0cd983960a589>. Acesso em: 04 jul. 2021.

²⁶ Fotografia disponível em: https://www.hollywoodreporter.com/wp-content/uploads/2018/06/shaft_-_h_-_1971.jpg?w=681&h=383&crop=1. Acesso em: 04 jul. 2021.

²⁷ Segundo a narrativa, influenciados também pela banda norte-americana Blackbyrds (na obra há um erro de grafia do nome original, tendo ficado 'Blackbirds')

²⁸ Referência ao músico e dançarino James Brown.

²⁹ O título do episódio em questão é uma crítica irônica a essa expressão 'desenvolvimentista', de 'progresso', cunhada pelo regime autoritário, desvelando sentidos e memórias silenciadas por muitas das narrativas oficiais da época (ou hegemônicas). Dá-se, portanto, espaço para outras vozes e experiências traumáticas, como no caso dos povos originários.

³⁰ Fotografia disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-reformatorio-agricola-krenak-ditadura-militar.phtml>. Acesso em: 04 ago. 2021.

³¹ Imagens disponíveis em: <https://jornalistaslivres.org/como-a-ditadura-ensinou-tortura-guarda-rural-indigena/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amato, G., 2017, "Memórias do rondonismo: Lembrando outras maneiras de ser estudante durante a ditadura militar", in Dellamore, C.; Amato, G.; Batistata, N. (Org.), 2017, *A ditadura aconteceu aqui: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. Letra e Voz, pp. 151-169.
- Brasil, 2014a, *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, v. 1.
- _____, 2014b, *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, v. 3.
- Barbosa, R. C. G.; Vieira, L. A., 2018, *NÃO HÁ NADA A FAZER, AINDA RESTA ALGO A SER FEITO: Ditadura, jogos digitais e memória da tortura no país*", in Mariano, L.; Câmara, M.; Bretas, N. (Org.). (2018) *Comunicação, Política e Diversidades: diálogos e reflexões interdisciplinares*. Belo Horizonte: CEFET-MG, v. 1, pp. 355-370.
- Barbosa, M.; Gerk, C., 2018, *Jornalismo, Memória e Testemunho: uma análise do tempo presente*, in: *Contracampo*, 37(01), pp.150-167.
- Barbosa da Silva, V. P.; Ladeira Mota, C. (Orgs.), 2020, *Jornalismo em quadrinhos: contextos, pesquisas e práticas*. Florianópolis, SC: Insular.
- Chute, H. L., 2016, *Disaster drawn: visual witness, comics, and documentary form*. London: Harvard University Press.
- Chute, H. L., 2010, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Duncan, R.; Taylor, M.; Stoddard, D., 2016, *Creating comics as Journalism, Memoir & Nonfiction*. London: Routledge.
- Dutra, A. A. C., 2003, *Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros*. 233p. Dissertação. Escola de Comunicação da ECO/UFRJ.
- Fernandes, J. V. de S., 2017, "As relações entre a política indígenista e a repressão a povos indígenas em Minas Gerais durante a ditadura: Notas sobre a experiência Xakriabá", in Dellamore, C.; Amato, G.; Batista, N. (org.), 2017, *A ditadura aconteceu aqui: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, pp. 171-192.
- García, S., 2012, *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Goida; Kleinert, A., 2014, *Enciclopédia dos quadrinhos*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- Jelin, E., 2017, *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____, 2002, *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Ladeira Mota, C., 2020, *Introdução*, in Barbosa da Silva, V. P.; Ladeira Mota, C. (Orgs.). *Jornalismo em quadrinhos: contextos, pesquisas e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, pp. 20-32.
- Motta, L. G., 2013, *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Nora, P., 1993, *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, in Projeto História (Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História/Departamento de História, PU-CSP), v. 10, pp. 7-28.
- Paim, A. (2020). *Apontamentos sobre a área do jornalismo em quadrinhos e o gênero da reportagem*, in Barbosa da Silva, V.P.; Ladeira Mota, C. (Orgs.), 2020, *Jornalismo em quadrinhos: contextos, pesquisas e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, pp. 63-93.
- Pereira, A. A.; Santos Neto, A. B., 2017, "Legítimos propagadores do racismo negro"? O movimento negro contemporâneo e a luta contra o racismo durante a ditadura civil-militar no Brasil, in Dellamore, C.; Amato, G.; Batista, N. (Org.), 2017, *A ditadura aconteceu aqui: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, pp. 65-84.
- Postema, B., 2018, *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis [Versão Kindle].
- Prorokova, T.; Tal, N. (Ed.), 2018, *Cultures of War in Graphic Novels: Violence, Trauma and Memory*. London: Rutgers University Press.
- Ramos, P., 2016, *Jornalismo em Quadrinhos ou Quadrinhos com Jornalismo?*, in Ramos, P; Vergueiro W; Chinen, N (Orgs.), 2016, *Enquadrando o real: ensaios sobre quadrinhos (auto)biográficos, históricos e jornalísticos*. São Paulo: Criativo.
- Sarlo, B., 2007, *Tempos Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. Companhia das Letras / Belo Horizonte: UFMG.
- Sontag, S., 2003, *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sousa, D. M. de.; Adão, M. C. de O, 2017, "Os familiares de desaparecidos políticos do Araguaia e a CNV: A luta por verdade e justiça", in Dellamore, C; Amato, G; Batista, N. (Org.), 2017, *A ditadura aconteceu aqui: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, pp. 261-276.
- Souza, C. M. & Cordeiro, J. M., 2017, "Vozes da Transamazônica: Memória e história dos anos Médici nos recônditos da Amazônia", in Dellamore, C.; Amato, G.; Batista, N. (Org.), 2017, *A ditadura aconteceu aqui: A história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. Letra e Voz, pp. 85-106.
- Vieira, L. A., 2020, "Batalhas pelas memórias de um ano: cartografias das memórias jornalísticas dos cinquenta anos de 1968". Belo Horizonte, MG: Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- Weber, W. & Rall, H., 2017, *Authenticity in comics journalism. Visual strategies for reporting facts*, in *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8(4), pp. 376-397.

Traços de memórias da ditadura em quadrinhos: uma análise da reportagem 'Notas de um tempo silenciado'

Traces de mémoire de la dictature en BD: un analyse du reportage 'Notas de um tempo silenciado'

Trazos de memorias de la dictadura en cómics: una análisis del reportaje 'Notas de um tempo silenciado'

Traces of memory of dictatorship in comics: an analysis of the report 'Notas de um tempo silenciado'

Pt. A memória da ditadura militar no Brasil está em um constante processo de retomada e disputa. Neste artigo, propomos a análise crítica da narrativa (MOTTA, 2013) do livro *'Notas de um tempo silenciado'* (2015), reportagem em quadrinhos de Robson Vilalba que se propõe a abordar 'o que não foi contado' acerca da resistência ao golpe. O trabalho, originalmente, foi publicado no jornal *Gazeta do Povo* (sendo ganhador do Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos de 2014) e, posteriormente, compilado na versão em livro analisada neste artigo. Discorreremos sobre os personagens e alguns dos recursos narrativos empregados na (re)apresentação das disputas pelas memórias evidenciadas na narrativa jornalística em quadrinhos, discutindo a importância de tais escolhas nas lutas pelas memórias da ditadura no país. Para tanto, utilizamos as instâncias do discurso narrativo sugeridas pela análise crítica da narrativa em conjunto. A saber: plano de expressão – diz respeito à linguagem, correspondendo como o enunciado narrativo é construído pelo narrador, com suas intencionalidades e efeitos de sentido para ambientar leitor ao clima da história e contexto histórico; plano da história – aborda o conteúdo e constitui-se pelo universo de significação da intriga, com a sequência das ações, seus encadeamentos e conflitos; plano da metanarrativa – engloba os temas de fundo pré-textuais do enredo, com elementos e contextos culturais que podem evocar imaginários sociais. Nesse sentido, os personagens e histórias (re)apresentadas na narrativa – com base em pesquisa documental e entrevistas – vão ter espaço para suas vozes esquecidas ou silenciadas da maioria das explicações oficiais sobre a ditadura militar. Então, mulheres com influência na resistência ao regime opressivo, o papel dos negros e violações contra os povos originários ganham destaque. Somado a isso, discutimos a importância desses acontecimentos junto com o desempenho da Comissão da Verdade, imprescindível para lançar novos olhares para o regime militar brasileiro.

Palavras-chave: jornalismo em quadrinhos; ditadura militar; narrativa; memória; testemunho.

Fr. La mémoire de la dictature militaire au Brésil est soumise à un processus constant de reprise et de conflit. Nous présentons dans cet article une analyse critique du dispositif narratif (MOTTA, 2013) du livre « *Notas de um tempo silenciado* » [Notes d'un temps passé sous silence] (2015), un reportage en bande dessinée de Robson Vilalba qui se propose d'aborder « ce qui n'a pas été raconté » à propos de la résistance au coup d'État. Son travail (lauréat en 2014 du prix Vladimir Herzog d'amnistie et de droits de l'homme) a été publié à l'origine dans le journal *Gazeta do Povo*, puis en version compilée dans l'ouvrage qui fait l'objet de cet article. Notre analyse porte sur les personnages et sur certains des procédés narratifs employés dans la (re)présentation des conflits de mémoire exposés dans le récit journalistique en bande dessinée, en discutant de l'importance de ces choix pour les luttes autour de la mémoire de la

dictature au Brésil. Pour ce faire, nous utilisons les instances du discours narratif suggérées par l'analyse critique du récit dans son ensemble, à savoir : le plan d'expression – qui a trait au langage et correspond à la manière dont l'énoncé narratif est construit par le narrateur, avec ses intentionnalités et ses effets de sens pour mettre le lecteur dans l'ambiance de l'histoire et du contexte historique ; le plan de l'histoire – qui concerne le contenu et qui est constitué par l'univers de signification de l'intrigue, avec la séquence des actions, leurs enchaînements et leurs conflits ; et le plan de la métanarration – qui recouvre les thèmes de fond pré-textuels du scénario, avec des éléments et des contextes culturels susceptibles d'évoquer des imaginaires sociaux. En ce sens, les personnages et les histoires (re)présentés dans le récit – basé sur des recherches documentaires et des entretiens – vont disposer d'un espace pour faire entendre leurs voix, le plus souvent oubliées ou réduites au silence dans les explications officielles relatives à la dictature militaire. L'influence des femmes dans la résistance au régime oppresseur, le rôle des Noirs et les violations commises à l'encontre des peuples autochtones sont alors mis en exergue. Nous discutons enfin de l'importance de ces événements en lien avec l'action de la Commission de la vérité, essentielle pour porter un regard neuf sur le régime militaire brésilien.

Mots-clés : journalisme en bande dessinée ; dictature militaire ; narration ; mémoire ; témoignage.

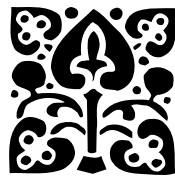
Es. La memoria de la dictadura militar en Brasil está en un proceso constante de reanudación y disputa. En este artículo, proponemos un análisis crítico de la narrativa (MOTTA, 2013) del libro *Notas de um tempo silenciado* [Apuntes de un tiempo silenciado] (2015), un reportaje en cómic de Robson Vilalba que se propone abordar “lo que no se ha contado” sobre la resistencia al golpe. La obra fue publicada originalmente en el periódico *Gazeta do Povo* (resultando ganadora del Premio Vladimir Herzog de Amnistía y Derechos Humanos 2014) y recopilada posteriormente en la versión en libro que se analiza en este artículo. Debati-mos sobre los personajes y algunos de los recursos narrativos utilizados en la (re)presentación de las disputas sobre la memoria evidenciadas en la narrativa periodística en cómic, discutiendo la importancia de tales elecciones en las luchas sobre la memoria de la dictadura en el país. Para ello, utilizamos las instancias del discurso narrativo sugeridas por el análisis crítico de la narrativa en su conjunto. Es decir: plano de la expresión –se refiere al lenguaje, que corresponde a cómo el narra-dor construye el enunciado narrativo, con sus intenciones y efectos de sentido para situar al lector en el ambiente de la historia y el contexto histórico–, plano del contenido –aborda la historia y está constituido por el universo de sentido de la intriga, con la secuencia de acciones, sus conca-tenaciones y conflictos–, y plano de la metanarrativa –abarca los temas de fondo pretextuales de la trama, con elementos y contextos culturales que pueden evocar imaginarios sociales–. En este sentido, los personajes e historias (re)presentados en la narración –basándonos en investigación documental y entrevistas– tendrán espacio para sus voces, olvidadas o silenciadas en la mayoría de las explicaciones oficiales sobre la dictadura militar. Se destacan entonces las mujeres que influye-ron en la resistencia al régimen opresor, el papel de los negros y las violaciones perpetradas contra los pueblos indígenas. Además, discutimos la importancia de estos hechos junto con la actuación de la Comisión de la Verdad, esencial para generar nuevas perspectivas sobre el régimen militar brasileño.

Palabras clave: periodismo de cómics; dictadura militar; narrativa; memoria; testimonio.

En. The collective memory of Brazil's military dictatorship is subject to a constant process of revisiting and contestation. In this article, we present a critical analysis of the narrative device (MO, 2013) resorted to in “*Notas de um tempo silenciado*” [Notes of a Silenced Time] (2015), a graphic novel reportage by Robson Vilalba. Set out to address “what has not been told” about the resistance to the coup d'état, winner of the 2014 Vladimir Herzog Prize for Amnesty and Human Rights, this work was originally published in the newspaper *Gazeta do Povo*, then compiled into a book version, which the object discussed in this article. Our

analysis focuses on the characters and on some of the narrative devices employed in the (re)presentation of the conflicts within collective memory. Exposed in the journalistic narrative and in graphic novel form, we discuss the importance of these choices in relation to the conflicts within the collective memory of the dictatorship in Brazil. To do this, we use the instances of narrative discourse suggested by the critical analysis of the narrative as a whole, namely : the dimension of expression - which relates to language and corresponds to the way in which the narrative statement is constructed by the narrator, with its intentionalities and signifying effects in order to put the reader in the atmosphere of the story and its historical context; the story dimension - which refers to the content and is comprised of the plot's universe of meaning, with the sequence of actions, their unfolding and their contradictions; and the metanarrative dimension - which covers the scenario's pre-textual background themes, with cultural and contextual elements likely to conjure up social imaginaries. In this respect, the characters and stories (re)presented in the story - based on documentary research and interviews - are given space to speak for themselves, hence staging voices that are more often than not forgotten or silenced in official accounts of the military dictatorship. The influence of women in resisting the oppressive regime, the role of black people and the violations committed against indigenous peoples are brought to light. Finally, we discuss the importance of these events in relation to the work of the Truth Commission, essential for taking a fresh look at Brazil's military regime.

Keywords: graphic novel journalism; military dictatorship; narrative; collective memory; testimony.



ENTRETIEN AVEC

Sylvain Ricard

Cofondateur de La Revue dessinée et de Topo (France)

PRÉSENTATION

En France, deux magazines dédiés au journalisme d’investigation dessiné ont vu le jour dans les années 2010. *La Revue dessinée* et *Topo* publient des reportages édités sur des supports papier volumineux et de qualité — des « mooks » —, distribués dans les kiosques et dans les librairies. Ces deux titres illustrent, dans les registres narratifs de la bande dessinée, une stratégie industrielle de revalorisation de l’information déjà mise en œuvre par d’autres mensuels ou trimestriels, comme la revue *XXI* ou *6 mois*. À rebours de la diffusion d’informations éphémères publiées sur des supports jetables, et produites dans l’urgence, ces éditeurs s’engagent à informer différemment, au moyen d’enquêtes longues portant sur des sujets d’intérêt général. Sylvain Ricard, l’un des cofondateurs de *La Revue dessinée* et de *Topo*, revient dans cet entretien sur les raisons qui ont présidées à leur création et sur les stratégies mises en œuvre pour pérenniser leur modèle économique.

Cofundador da La Revue dessinée e da Topo (França)

Sylvain Ricard

Apresentação

Duas revistas dedicadas ao jornalismo investigativo em quadrinhos surgiram na França na década de 2010. A *La Revue dessinée* e a *Topo* publicam reportagens em edições impressas de grande volume e alta qualidade – os “mooks” –, distribuídas em bancas de jornal e livrarias. Ambas ilustram, nos registros narrativos da história em quadrinhos, uma estratégia industrial de revalorização da informação já implementada por outras revistas mensais ou trimestrais, como a *XXI* ou a *6 mois*. Na contramão da divulgação de informações efêmeras publicadas em mídias descartáveis e produzidas às pressas, essas editoras empenham-se em informar de forma diferente, por meio de pesquisas extensas sobre assuntos de interesse geral. Sylvain Ricard, um dos cofundadores da *La Revue dessinée* e da *Topo*, comenta nesta entrevista sobre os motivos por trás de sua criação e as estratégias que estão sendo implementadas para garantir a sustentabilidade de seu modelo de negócios.

Co-founder of La Revue dessinée and Topo (France)

Sylvain Ricard

Presentation

In France, two magazines dedicated to investigative graphic journalism were launched in the 2010’s. *La Revue dessinée* and *Topo* publish reportages in sizeable, high-quality paper editions – also referred to as “mooks” – which are distributed in newsstands and bookshops. In the narrative registers specific to comics, these two titles illustrate the industrial strategy of revamping information, also employed by

other monthly or quarterly magazines such as *XXI* or *6 mois*. In contrast to the distribution of short-lived information, published in throwaway media and hastily produced, these publishers are committed to informing in a different way, through well-documented investigations on subjects of general interest. Sylvain Ricard, one of the co-founders of *La Revue dessinée* and *Topo*, reflects in this interview on the reasons behind their creation, and on the strategies implemented to build a sustainable business model.

Cofundador de La Revue Dessinée y Topo (Francia)

Sylvain Ricard

Presentación

En Francia se lanzaron en la década de 2010 dos revistas dedicadas al periodismo de investigación en cómics. *La Revue Dessinée* y *Topo* publican reportajes editados en papel de gran tamaño y alta calidad —o «mooks»— que se distribuyen en quioscos y librerías. Estos dos títulos ilustran, en los registros narrativos del cómic, una estrategia industrial de revalorización de la información ya puesta en práctica por otras publicaciones mensuales o trimestrales, como las revistas *XXI* o *6 mois*. A contramano de la difusión de noticias efímeras publicadas en soportes desechables y producidas en un contexto de urgencia, estos editores apuestan por informar de otra manera, mediante investigaciones largas sobre temas de interés general. Sylvain Ricard, uno de los cofundadores de *La Revue Dessinée* y de *Topo*, habla en esta entrevista de las razones de la creación de estas publicaciones y de las estrategias aplicadas para garantizar el futuro a largo plazo de su modelo de negocio.

Le « journalisme graphique » connaît un franc succès éditorial auprès des lecteurs et lectrices. Selon vous, il y a eu un moment pivot dans cette production qui soit comparable à celui de la publication de Persepolis dans le domaine de la bande dessinée autobiographique ?

Pour les récits autobiographiques, effectivement, toute l'aventure de[s éditions] L'Association¹ est à retenir. Pour le journalisme graphique, les albums de Joe Sacco marquent un tournant important avec des œuvres comme *Palestine* ou *Goražde*, par exemple. Doivent également être cités les albums d'Etienne Davodeau comme *Rural*, ou *Les mauvaises gens*, à mi-chemin entre les registres autobiographique et journalistique.

Plus largement, il existe toute une génération d'auteurs nés à la fin des années 1960 ou au début des années 1970, qui a grandi avec la bande dessinée et possédait une culture BD dans les années 1990, au moment de l'explosion de la bande dessinée adulte. C'est un peu comme s'ils attendaient de pouvoir s'exprimer différemment, ou d'exprimer des choses différentes, du fait qu'ils avaient perçu l'intérêt politique de la bande dessinée. Plutôt qu'un moment charnière, je dirais plus volontiers que les choses se sont mises en place progressivement.

Idem avec *La Revue dessinée*. Quand nous l'avons lancée en 2013, l'idée avait germé deux ans auparavant et, à cette époque, nous avions tous déjà publié, et étions tous déjà férus d'information. Franck Bourgeron et moi-même avions eu une autre carrière avant, dans d'autres domaines : lui était réalisateur d'animation et j'étais biologiste. Nous envisagions la bande dessinée comme une activité annexe et nous pouvions nous permettre de développer des concepts qui n'allaient pas forcément se vendre beaucoup. Nous voulions que la bande dessinée se prête à un travail sérieux d'information, et c'est ainsi que nous avons eu l'idée de créer *La Revue dessinée*.

Aviez-vous à l'époque une source d'inspiration ? Ou La Revue dessinée a-t-elle été créée de manière plus improvisée ?

En fait les deux à la fois. D'une part, cela a été complètement improvisé parce que nous sommes partis la fleur au fusil : sans argent et sans garantie de succès. Depuis quelques temps déjà, il n'y avait plus de nouvelles revues, tout particulièrement celles spécialisées en BD. La création de *XXI* a constitué une étape très importante en montrant qu'il était possible de bien vendre en librairie des revues d'information de qualité.

Nous tenons particulièrement à vendre *La Revue* en librairie, tout en défendant une autre façon de faire du journalisme. Franck Bourgeron et moi-même étions férus d'informations un peu poussées, comme des livres d'enquête

et des essais. Pour le dire autrement, nous étions moins le public de [la chaîne d'information en continue française] *BFM* que celui des films documentaires. Nous nous sommes dits que ça valait le coup d'essayer. Et quitte à voir nos livres retirés des librairies en trois semaines, autant qu'ils soient poussés par d'autres qui arrivaient derrière. Il a fallu réunir 200 000 euros pour se lancer. Mais, autant nous étions persuadés de savoir comment faire de la bande dessinée journalistique, autant nous n'avions aucune notion de gestion d'entreprise, de public-cible et de tout le marketing. Sans compter que nous n'avions pas de réseau chez les journalistes, uniquement dans la bande dessinée.

La Revue dessinée est une publication trimestrielle de reportages dessinés créée en 2013.

Site de la revue : <https://www.larevuedessinee.fr/>

Topo est une publication bimestrielle de reportages dessinés, créée en 1016, destinée au moins de 20 ans.

Site de la revue : <https://www.toporevue.fr/>

La revue *XXI* est une publication mensuelle de « journalisme de récit » créée en 2008.

Site de la revue : <https://www.revue21.fr/>

6 Mois est une revue de photojournalisme créée en 2011.

Site de la revue : <https://www.6mois.fr/>

Certains d'entre vous avaient déjà une expérience dans l'édition ?

Non, personne n'avait d'expérience dans l'édition. Le journaliste David Servenay, qui est toujours actionnaire aujourd'hui, collaborait avec nous et nous a ouvert son réseau dans la profession. Franck Bourgeron et moi-même avons de l'expérience dans l'édition, mais en tant qu'auteurs. En revanche, nous ne connaissions pas vraiment les règles du journalisme, n'avions pas de vision claire de notre ligne éditoriale, ni de ce que nous voulions faire. Nous avons pour nous le savoir-faire en bande dessinée et le réseau de journalistes de David Servenay. Petit à petit, les journalistes nous ont contactés. Nous avons développé l'activité, avec le souci de la perfectionner.

Aviez-vous des relations avec la rédaction de XXI ? Ou bien le goût pour cette lecture vous a encouragé à faire quelque-chose de semblable ?

Nous n'avons pas voulu faire comme *XXI*, mais nous nous sommes inspirés de son expérience, de son business plan, de sa pagination volumineuse et de son information un peu dense, bref toutes les clefs de la vente en librairie. L'idée était de faire un produit de même genre et de qualité comparable, mais avec une autre idée, avec une autre ligne éditoriale, intégralement basée dans le dessin. Au lancement de *La Revue dessinée*, nous avons rencontré Patrick de Saint-Exupéry [le cofondateur et rédacteur-en-chef de la revue *XXI*], puis il nous a rendus une visite de courtoisie au lancement du premier numéro, mais rien de plus avec eux. Du moins, jusqu'à la chute de Rollin Publications [éditrice de *XXI* et *6 mois*] et son rachat en 2018 par *La Revue dessinée*.

Aucune revue d'Outre-Atlantique ou d'ailleurs ne vous a servi de modèle pour *La Revue dessinée* ?

Non, *XXI* était dans le genre de revue que nous voulions faire. Mais nous avons beaucoup tâtonné au début, entre 2011 et 2012. Nous visions le numérique, puis nous nous sommes rendus compte que jamais ça n'allait marcher. Nous avons préféré faire une grosse revue bien épaisse, et ce n'est que par la suite en 2013 que nous avons opté pour la parution trimestrielle, pour nous laisser plus de temps. Et le format n'a pas changé depuis le début.

Comment *Topo* a-t-il vu le jour ?

Nous avons depuis longtemps le projet de faire quelque-chose pour la jeunesse, une déclinaison pour la jeunesse de *La Revue dessinée* en quelque sorte. Ça venait d'un constat de ce que les adolescents perdent un peu le sens politique et, finalement, perdent l'envie de s'impliquer. C'est un âge où cela arrive fréquemment, en tout cas. Par ailleurs, les attentats de *Charlie-Hebdo* [un journal satirique français] nous ont montré l'importance du dessin, et celle d'expliquer les choses partout où fleurissaient les théories du complot. Nous nous sommes dits qu'il fallait remettre un petit peu d'intelligence dans la vie ou, en tous les cas, d'essayer de le faire dans la vie des ados avec le support qui est le nôtre, la bande dessinée qui est très appréciée des adolescents. Nous avons voulu essayer de distraire et d'instruire en même temps. C'était un peu ça l'idée : recontextualiser systématiquement les informations, essayer de trouver des sujets qui leur parlent, etc. Nous présentons généralement *Topo* comme la petite sœur de *La Revue dessinée*, et pas seulement parce que c'est une initiative des créateurs de *La Revue*.

En 2018, la reprise de XXI et 6 mois avec le rachat de Rollin Publications, a-t-elle changé quelque-chose à votre activité ? De nouvelles synergies entre titres ont-elles vu le jour ?

Il n'y a pas eu de changements majeurs. L'administration, la mutualisation des services communs, ce genre de choses n'ont pas été particulièrement développés. Au contraire, cela a donné une charge de travail plus importante, même si nous nous sommes structurés pour cela. Nous avons pensé que cela pourrait susciter des synergies, mais cela n'a été le cas que ponctuellement, notamment pour le hors-série sur le marché de la viande pour lequel nous avons pris des publications issues de *Topo*, de la *Revue dessinée*, de *6 mois* et de *XXI*. Là, c'était une vraie force.

Sinon, les lignes éditoriales sont relativement différentes, et les rédactions et rédactions-en-chef sont très indépendantes. Elles suivent donc leur ligne éditoriale, leur propre mode de production. C'est d'ailleurs pour cela que les rédactrices-en-chef sont payées : pour faire le travail qu'elles sont censées faire en suivant la ligne directrice générale de leur propre revue. Mais il n'y a pas plus de synergie que cela. Tout juste pouvons-nous dire que, à présent, quand une rédaction reçoit un sujet et pense que ce n'est pas pour elle, elle peut le proposer à une autre rédaction. C'est donc plus sur le transfert d'informations que les synergies se font.

Existe-t-il d'autres formes de mutualisation ?

Dans la gestion, l'impression, et tout le travail de prépresse. Il y a deux journalistes qui travaillent à cheval entre plusieurs rédactions, à *La Revue dessinée* et à *XXI* ou *6 mois*, en fonction des besoins. Quant aux rédactions-en-chef, elles restent sur leur volet et elles ont suffisamment de travail comme ça.

Aujourd'hui, en 2020, le modèle économique de La Revue dessinée est-il stabilisé ?

La Revue dessinée s'en sort très bien [L'entretien a été réalisé en 2020²]. C'est même un peu le vaisseau amiral. *Topo*, c'est beaucoup plus difficile puisqu'on atteint difficilement l'équilibre d'année en année. Disons que c'est stable, mais à un niveau proche du zéro. Ce n'est pas pour autant que nous allons arrêter, car nous continuons de progresser sur les abonnements, nous interagissons de plus en plus avec le service culture de l'Éducation nationale, nous travaillons avec les écoles, les collèges, les lycées et les centres de documentation et d'orientation des établissements scolaires. On n'aurait tort de jeter l'éponge : si on ne gagne rien, on ne perd pas d'argent non plus, et *La Revue dessinée* aide à rentrer dans nos frais.

XXI et *6 mois* ont beaucoup souffert au moment de l'arrivée de *L'Hebdo* [journal lancé par *XXI* en 2018, arrêté trois mois après son lancement]. D'un point de vue financier, cela a été extrêmement difficile pendant un an et demi. Nous verrons ce que cela donnera à la sortie du confinement qui nous impacte directement, puisque toutes les librairies sont fermées. Mais en principe, au début de l'année, quand nous avons fait le plan pour 2020, et nous avons prévu d'atteindre l'équilibre. Ce ne sont pas des structures qui gagnent beaucoup d'argent, mais ce sont des structures à l'équilibre. Disons que, de temps en temps, on peut faire quelques bénéfices et, si nous faisons un livre qui rapporte de l'argent, cela finance les investissements de l'année suivante.

Comment expliquez-vous le succès de La Revue dessinée ?

Je crois qu'il y a un public qui est apte à lire de la bande dessinée et qui a compris que la bande dessinée n'est pas quelque-chose de seulement ludique. Depuis 30 ans, l'offre permet d'avoir des ouvrages de plus en plus sérieux. Donc, la bande dessinée a quelque peu gagné la légitimité de parler de tout. Notre public est un public d'amateurs de BD qui peuvent avoir 60, voire 70 ans. Je crois surtout qu'il apprécie son côté à la fois distrayant et sa grammaire propre qui permet de raconter absolument tout. C'est extraordinaire, car il y a une grande variété de graphismes. Après, c'est aussi le choix de ligne éditoriale que nous avons fait. À nouveau, disons qu'on se positionne comme l'anti-*BFM* ou l'anti-*CNews* [chaîne française d'information en continu classée à l'extrême-droite]. L'information chaude, brûlante, dans laquelle on ne va rien dire pendant des jours et des jours, ce n'est pas ce qui nous intéresse finalement. Ce qui nous intéresse, c'est de construire des reportages, des enquêtes et des documentaires qui vont donner matière à réfléchir aux gens et vont les aider à mieux comprendre le monde dans lequel ils vivent. C'est cela qui nous intéresse. D'une manière générale, on essaye de faire en sorte que les sujets que nous produisons soient relativement intemporels. Évidemment, ils ont forcément une temporalité, pour certains, mais d'une manière générale, ils ont une durée de vie très longue. Je pense que c'est quelque-chose que les gens recherchent. Ils en ont un petit peu marre de l'information vite faite, mal faite. Ils vont chercher chez *Zadig*, *America*, *Lei*, ou encore *Mediapart*. Bref, sur différents supports, ils vont chercher une information plus fiable, plus dense, plus sérieuse et qui ne prend pas le lecteur, le téléspectateur ou l'auditeur pour un étudiant.

Comment est-ce que vous expliquez le succès relatif de *Topo* ?

Parce qu'on s'adresse à la population des 15-20 ans, c'est-à-dire un lectorat plus restreint que celui des 18-80 ans. Nous avons affaire à un public beaucoup plus limité que celui de *La Revue dessinée*, un public très volatile, qui va s'y intéresser puis passer à autre chose sur son téléphone portable. Il y a aujourd'hui une culture de la rapidité que l'on essaie de combattre, mais elle existe, il ne faut pas se leurrer. Il suffit de prendre le métro et de regarder : tout le monde est sur son téléphone portable, d'une application à l'autre, en permanence. Il n'y a plus personne qui lit dans métro. Les gens lisent des livres chez eux, mais il y a cette culture chez les ados moins portés sur la lecture, pas intéressés à se poser dans un fauteuil pour lire une heure, qui préfèrent zapper sur des formats plus distrayants. C'est donc un public plus difficile à capter, et auquel on tente de s'arrimer par le biais de l'Éducation nationale, de la bibliothèque, ou encore de certains sujets, voire par les parents qui essaient aussi de combattre cette tendance qu'ont tous les ados, que nous avons eu nous-mêmes lorsque nous étions adolescents. Quand j'étais adolescent, je préférais regarder la télévision plutôt que de lire un livre. C'est seulement plus tard que j'ai retrouvé le plaisir de la lecture.

Cela dit, les ventes de *Topo* ne sont pas tellement inférieures à celles de *La Revue dessinée*. En combinant abonnements et ventes au numéro en librairie, nous devons vendre 10 000 ou 11 000 numéros de *Topo* tous les deux mois, et 20 000 numéros de *La Revue dessinée* tous les trois mois. C'est moins, mais ce n'est pas dramatique non plus. Pour *La Revue dessinée*, nous avons 8 000 abonnés et nous réalisons 12 000 ventes en librairie tous les deux mois. Pour *Topo*, nous avons à peu près 4 000 abonnés et 5 500 ventes au numéro tous les deux mois [Chiffres de 2020].

Quelles sont les principales plus-values du journalisme dessiné ?

Selon moi, l'atout principal est évidemment le dessin. La bande dessinée permet de tout raconter, en une case parfois, de résumer trois paragraphes de texte avec un dessin bien fait. Elle permet de décrypter des mécanismes, d'utiliser des infographies, des cartes. Bref, la bande dessinée rend possible absolument tout. Le dessin permet de reconstituer ce qu'il s'est passé, de restituer des ambiances. Avec trois traits, on peut expliquer des choses. Même en typographie, certaines choses peuvent être mises en avant par rapport à d'autres. Le dessin est un outil absolument formidable pour raconter. Il est d'ailleurs le premier outil utilisé dans l'histoire de l'humanité pour raconter, celui qui nous a été légué depuis l'époque des cavernes où l'on racontait des histoires de chasse avec le dessin.... Les « hommes des cavernes » racontaient leur vie en bande dessinée, d'une certaine façon. C'est un langage universel qui permet de s'adresser à absolument tout le monde. Vous donnez une bande dessinée muette à un enfant à un bout de la planète, et vous donnez la même bande dessinée à un autre enfant à l'autre bout de la planète, et ils comprennent la même chose. C'est un outil surpuissant pour raconter. C'est vraiment la qualité majeure de ce média.

Cela dit, l'écueil, selon moi, c'est principalement le temps très long de fabrication, et donc un coût de production. Vingt pages de BD correspondent au minimum à un mois de travail pour un dessinateur. Comparativement, un journaliste ne travaillant que sur le texte pourrait produire un reportage en, disons, une semaine. Il y a assurément un coût de production et un temps de production. Par exemple, si quelque-chose se produit aujourd'hui, et que l'on souhaite le couvrir dans *La Revue dessinée*, ça ne pourra pas paraître avant six ou neuf mois : le temps de trouver le bon équipage, la bonne manière de raconter, de fabriquer ensuite la bande dessinée, de la corriger, de la mettre en prépresse, puis de l'imprimer, etc. C'est sûr qu'un journaliste de *Mediapart* peut aller beaucoup plus vite, parce que ça n'est que de l'écrit avec mise en ligne instantanée. De ce fait, nous ne visons pas le scoop, par exemple. Du reste, nous ne travaillons pas sur l'actualité brûlante, mais sur des sujets de fond.

Que pensez-vous de l'idée de mettre sur pied des formations en journalisme dessiné ?

Il n'y a pas une grande offre : en termes de journalisme dessiné, *grosso modo*, il n'y a que *La Revue dessinée* et *Topo*. Il existe certes des déclinaisons à droite, à gauche, quelques pages dans *XXI*, ou encore en format livre, mais il n'y a pas une grande offre au-delà. Cela étant, il est indéniable que les journalistes avec lesquels nous travaillons, reviennent à la bande dessinée. Je veux dire par-là que quand ils produisent un premier sujet, ils nous proposent quelque-chose d'autre par la suite. Souvent, ils sont très satisfaits, parce qu'on leur laisse la place, et qu'il y a un vrai travail avec la rédactrice-en-chef de *La Revue dessinée* qui est journaliste. Il y a ainsi de vrais échanges journalistiques. De notre côté, nous produisons un certain nombre de déclinaisons en livres, notamment quand un sujet nous paraît intéressant. Nous avons fait *Les algues vertes*, par exemple, qui était initialement une enquête pour [l'émission radiophonique] *Les Pieds sur Terre* sur [la radio publique française] France Culture. Ensuite, Inès Léraud est venue nous voir, et nous avons fait un premier sujet d'une trentaine de pages à *La Revue dessinée*. Puis on s'est dits que ce serait bien d'en faire un livre. Et nous avons réalisé un livre de 120 pages qui s'est vendu à 50 000 exemplaires. Il y a quand même un vrai public pour cela. En ce moment, nous travaillons avec la cellule Investigation du [pôle public

radiophonique français] Radio France. Nous avons fait l'album *Sarkozy-Kadhafi* qui s'est également vendu à 50 000 exemplaires, et nous travaillons sur d'autres enquêtes de *Médiapart*. Donc il y a des synergies qui se mettent en place entre nous et certaines rédactions comme *Les Jours*, *Mediapart*, Radio France, France Culture, etc. Et on peut s'attendre à ce qu'il en paraisse d'autres.

Cela prouve en un sens que les journalistes sont friands de ce format, parce qu'ils atteignent avec lui un autre public. Or, lorsqu'un enquêteur a réalisé une enquête, il est souvent satisfait de la voir en format radio, mais aussi en format papier et, éventuellement, sous la forme d'un documentaire, audiovisuel ou de bande dessinée, parce qu'en fait les publics ne sont pas les mêmes selon les supports. Si l'enquête est vraiment intéressante, ça vaut le coup de toucher le public le plus large possible.

David Servonnet enseignait en partie à l'École du journalisme de Lille et nous nous sommes demandés si ce n'était pas intéressant de faire un module en journalisme graphique ; pas vraiment un module régulier, mais plutôt sous forme d'un petit séminaire destiné à sensibiliser les futurs journalistes au journalisme dessiné. Mais cela n'a pas pu se faire pour des raisons que j'ignore. J'ai une petite expérience en enseignement ; une douzaine d'heures au CELSA sur ce sujet.

Il ne s'agit pas de demander aux journalistes de devenir scénaristes - c'est important de le préciser - et n'importe quel journaliste de qualité peut venir nous voir, même s'il ne connaît absolument rien en bande dessinée. Nous, nous faisons de la bande dessinée, et nous mettrons les journalistes candidats en couple avec un dessinateur ou une dessinatrice qui connaît son métier. Ce sont tout de même des métiers un petit peu différents.

Au final, c'est difficile de répondre à votre question. Je pense pour ma part qu'un nombre croissant de jeunes journalistes perçoivent l'intérêt de la bande dessinée en journalisme. Il faut dire que cela explose un peu dans ce domaine en France en ce moment. Mais de là à dire que cela nécessite un enseignement, un séminaire, ou bien un cours ? Je ne saurais dire.

Propos recueillis par Olivier Koch (26 mars 2020)

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

Olivier Koch, « Entretien avec Sylvain Ricard, Cofondateur de La Revue dessinée et de Topo », *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.n2.2023.577>

NOTES

¹ Pour en savoir plus sur les Edition L'Association : <https://www.lassociation.fr/>

² En 2023, *La Revue dessinée* et *Topo* ont cessé leurs collaborations avec *6 mois* et *XXI* (rachetés par Indigo Publications). Elles sont confrontées à de nouvelles difficultés économiques. L'une et l'autre remboursent un prêt important octroyé par l'État français afin de les aider à supporter la baisse des ventes en librairie dans le contexte de l'épidémie de Covid. Elles doivent aussi faire face à la hausse du prix du papier (plus de 100%), sans répercuter celle-ci sur leurs prix de

vente au risque de perdre des lecteurs et lectrices. La stratégie mise en œuvre pour accroître les recettes, depuis 2022, consiste à publier davantage de livres d'enquêtes dessinées en misant sur des succès en librairie.

ENTRETIEN AVEC

Christophe Dabitch

Scénariste de bande dessinée et journaliste

PRÉSENTATION

Le BD reportage est un processus de production qui se déploie sur le temps long, temps pendant lequel journaliste, dessinatrice ou dessinateur, bien souvent, sont astreint.e.s à un travail exclusif de tout autre. Le nombre de productions annuelles étant moins important que dans d'autres secteurs du journalisme, la question des rémunérations se pose différemment. Comment, dès lors, vivre de sa plume et de son pinceau ? L'engagement dans ces marges de la profession, plus créatives et subjectives, condamne-t-il à la précarité économique ? Christophe Dabitch, diplômé en sciences politiques, scénariste de bande dessinée et journaliste, témoigne dans cet entretien des difficultés à vivre exclusivement de la bande dessinée et des stratégies déployées afin de financer ce travail créatif.

Roteirista de quadrinhos e jornalista Christophe Dabitch

Apresentação

A reportagem em quadrinhos é um processo de produção que se desenvolve por um tempo extenso, durante o qual jornalista, ilustradora ou ilustrador, muitas vezes, precisam se dedicar a um trabalho exclusivo. Já que o número de produções por ano é menor do que em outras áreas do jornalismo, a questão da remuneração assume um caráter diferente. Como, nessas condições, viver de sua caneta e seu pincel? Será que o engajamento nessas margens da profissão, mais criativas e subjetivas, condena à precariedade econômica? Christophe Dabitch, formado em Ciências Políticas, roteirista de quadrinhos e jornalista, relata nesta entrevista as dificuldades de viver exclusivamente de quadrinhos e as estratégias encontradas para financiar esse trabalho criativo.

Comic book author and journalist Christophe Dabitch

Presentation

Graphic reportage requires a long-term production process, often requiring journalists and artists to be exclusively dedicated to one work at a time. Since the number of works produced annually is lower than in other fields of journalism, the question of financial revenue is posed differently. How, then, to make a living from one's pen and brush? Does engaging in such creative and subjective work, which sit on the fringes of the profession, condemn one to economic insecurity? Christophe Dabitch, a political science graduate, a graphic reportage scriptwriter and a journalist, discusses the difficulties of making a living exclusively from graphic journalism and the strategies deployed to finance this creative work.

Guionista de cómics y periodista

Christophe Dabitch

Presentación

El reportaje en cómic es un proceso de producción que se desarrolla a lo largo de un periodo de tiempo prolongado, durante el cual periodistas e ilustradores a menudo se ven obligados a trabajar en régimen de exclusividad. Como el número de producciones anuales es menor que en otros sectores del periodismo, la cuestión de la remuneración se plantea de otra manera. Entonces, ¿cómo se vive de la pluma y el pincel? ¿La participación en estos márgenes más creativos y subjetivos de la profesión está condenada a la inseguridad económica? Christophe Dabitch, licenciado en Ciencias Políticas, guionista de cómics y periodista, comparte en esta entrevista su testimonio sobre las dificultades de vivir exclusivamente del cómic y las estrategias desplegadas para financiar esta labor creativa.

Quelle est la part de votre production, en bande dessinée, relevant de la « non-fiction » ?

En bande dessinée de non-fiction, j'ai écrit des reportages graphiques avec Amnesty International, *Être-là* [collectif d'auteurs], et *Immigrants*, qui, sur la base d'entretiens, mettaient en scène des personnes transformées en petits récits graphiques. J'ai aussi écrit un reportage graphique au Liban pour *La Revue dessinée*, à Beyrouth. Cela représente aux alentours de 15 à 20% de ma production. Après, je considère qu'il y a beaucoup de choses, dès lors que l'on fait de la fiction, qui sont inspirées par le documentaire et par la réalité de chacun. Mais disons que, si l'on catégorise les choses ainsi, cela représente ce pourcentage de 15-20 %.

Comment assurez-vous vos revenus en tant que bédéiste ?

Si on parle de manière plus générale, en littérature notamment, 5-6% des auteurs vivent de leur plume, uniquement de leur plume. Nombreux sont ceux qui font d'autres métiers (professeurs, journalistes, etc.). Ensuite, il y a des systèmes d'aide à l'écriture et à la création, du CNL [Centre National du Livre en France] notamment, et le système des résidences d'artistes. Il y a aussi les ateliers d'écriture où je suis amené à intervenir, à faire des conférences, des cours, qui complètent les revenus. Donc voilà. Il faut savoir que pour des raisons historiques et des raisons de temps de production, les auteurs en bande dessinée sont mieux payés qu'en littérature générale, mais ça dépend des éditeurs, bien sûr. Mieux payés parce que l'on considère qu'un dessinateur va travailler un an, un an et demi, sur un livre. Il faut donc que pendant cette période un revenu soit assuré. Il faut aussi savoir que certains éditeurs de bande dessinée achètent un livre pour 2 000 € ! Un livre sur lequel l'auteur a travaillé 2 ans... Ensuite, en général, la répartition de l'avance sur droit est d'un tiers, deux tiers : un tiers pour le scénariste, deux tiers pour le dessinateur. L'éditeur qui fait une avance : elle nous permet de vivre pendant qu'on écrit. Et, une fois qu'est dépassé cet à valoir, c'est-à-dire que l'éditeur est rentré dans ses frais en ce qui concerne l'avance, il y a des droits d'auteur qui, en général, se partagent à 50-50 entre le scénariste et le dessinateur. Je dirais que, globalement, pour ce qui me concerne, cela représente en gros la moitié de mes revenus sur une année (autour du livre), et de 30 à 50 % de mes revenus selon les années.

Donc, je fais d'autres choses à côté. Je donne des cours à la fac, je fais des ateliers d'écriture et d'autres interventions. Je pratique des formes de « journalisme culturel », disons, mais plutôt pour des institutions, des revues institutionnelles, autour du cinéma, du documentaire. J'anime des rencontres littéraires. Je participe à des projets collectifs.

Ce sont des choix. Je ne veux pas me retrouver à enchaîner des livres de manière contrainte par la nécessité [économique]. La nécessité est toujours pourvoyeuse de création, donc il faut toujours faire avec, évidemment. Mais je ne veux travailler que sur des livres qui sont importants pour moi, pour X raisons. Je fais le choix de faire d'autres choses à côté, ce n'est pas possible sinon.

Alors, justement, cette multiactivité qui vous permet d'avoir l'écriture comme activité principale, est-ce une forme de précarisation ? Diriez-vous que vous êtes un « auteur précaire », un « intellectuel précaire » ?

Oui, bien sûr. Avec le statut d'auteurs, on n'a pas l'intermittence, pas le chômage [en France, le statut d'intermittent est réservé aux métiers de la culture, il permet de toucher des indemnités dans les périodes d'inactivités]. C'est

sans filet. Donc, oui, c'est un choix. Il faut s'organiser avec ce choix qui a des conséquences. On ne peut pas se dire que l'on sera libre de faire ce qu'on veut.

Il faut assumer ces conséquences d'une manière ou d'une autre. Le gros problème, par exemple, arrive quand les revenus de la part de l'éditeur baissent, notamment pour les dessinateurs, mais aussi pour les scénaristes, et que ça ne devient plus du tout rentable. Quand un éditeur achète 3 000 euros un livre en avance à deux auteurs, ou à un auteur qui a travaillé un an, un an et demi, c'est déconnecté des réalités. Et, de la sorte, ça se rapproche du modèle de la littérature générale, où beaucoup d'écrivains touchent très peu, touchent des sommes dérisoires pour un roman qui prend autant de temps que pour un dessinateur. Il y a donc une dimension de précarité avec laquelle il faut se débrouiller.

Mais, après, je veux souligner que l'on est quand même dans un pays qui attire beaucoup de créateurs étrangers, notamment en bande dessinée, qui viennent d'Espagne, d'Italie, d'ailleurs, de tous les pays, etc. Notamment parce qu'il y a beaucoup de ressources, parce que le marché est important, et donc les rémunérations sont intéressantes. En France, la bande dessinée marche très bien. Cela se traduit par toute une économie du livre qui bénéficie aux auteurs. Il y a aussi des systèmes d'aide nationaux, régionaux, départementaux, municipaux, des systèmes de résidence, etc. Nous sommes à un niveau de soutien à la politique du livre qui n'a rien à voir avec beaucoup de pays à l'étranger. Cela attire beaucoup d'auteurs étrangers qui viennent travailler avec des éditeurs français, des auteurs français.

Par conséquent, vous êtes en concurrence avec eux ?

Pas vraiment. Je travaille avec des auteurs argentins ; là, un auteur brésilien ; là, italien. Moi, j'adore ça. Ce sont des échanges, on vient d'univers différents. Donc, non, ce n'est pas vraiment une mise en concurrence. Après, de manière plus générale, le nombre de sorties de livres, de bandes dessinées, est à six, sept, mille par an, je crois, comme pour les romans. C'est énorme. La grosse difficulté pour nous, pour moi en tant qu'auteur, est de rester un peu en librairie, de rester un peu visible. Il y a un turnover qui est hallucinant. Voilà ce qui a vraiment beaucoup changé en bande dessinée par rapport à il y a 25, 30 ans. Les auteurs sortaient beaucoup moins de livres. Maintenant, il y a une surproduction qui permet d'assurer une forme de rentabilité économique chez les éditeurs. Dans le lot, il y en a un qui va sortir, qui va cartonner et servir à financer tout le reste.

Parmi toutes ces activités annexes, laquelle vous assure le plus de rentrées ?

Cela dépend des périodes. Ce sont plutôt les ateliers d'écriture. Mais je ne veux pas en faire un système, en faire tout le temps. Selon les périodes, ça va être des ateliers d'écriture ou la fac ou des projets collectifs. Par exemple, j'ai travaillé sur un guide pour les réfugiés politiques. Il y avait toute une équipe, mais je faisais tous les éditos, l'écriture, puis la supervision du projet. Le projet a duré un an et demi, et a été une source de revenus. Après, j'ai participé à deux projets européens où, là aussi, pendant un an et demi, j'avais un revenu fixe pendant une période. Le premier portait sur un guide pour des réfugiés statutaires, après obtention du statut en Europe. L'autre portait sur les Roms en Bulgarie, Roumanie, Allemagne, France. Dans ce cadre, j'ai travaillé sur des romans-photos pour smartphone. C'est une forme que j'aime bien, et ça faisait longtemps que je voulais en faire. J'ai fait quatre romans-photos documentaires de 60 pages. Puis j'ai été contacté par un éditeur qui a une vraie politique de romans-photos, qui est à Angoulême [cette ville en France accueille chaque année un festival de bandes dessinées]. Mais il fallait que je reformule tout en un seul livre, reraconté différemment. L'éditeur nous a proposé 2000 euros pour faire tout ça ! C'était pourtant un travail énorme.

Est-ce que vous pourriez nous expliquer un peu comment se déroule le processus de travail avec un dessinateur, toujours dans le cadre d'activités dites de « non-fiction » ?

Je vais prendre un exemple. Le Liban, où j'avais été invité en résidence. C'était un échange avec la Marelle Éditions à Marseille. J'ai un lien avec l'ex-Yougoslavie où j'ai passé beaucoup de temps pendant la guerre. Donc, forcément, il y a des liens avec les guerres du Liban. Je me suis dit que j'aimerais travailler sur l'ancienne ligne de démarcation [entre Beyrouth Est et Beyrouth Ouest], sur cette ligne qui n'existe plus.

J'avais un préaccord avec *La Revue dessinée* sur un reportage. J'ai commencé par faire beaucoup d'entretiens. Initialement, je voulais travailler avec une dessinatrice libanaise, on a fait des repérages ensemble, mais elle n'était pas dans une narration de type bande dessinée. Du coup, ça a clashé avec *La Revue dessinée*. Alors, j'ai travaillé avec un dessinateur de bande dessinée très intéressant, Barrack Rima, qui est entre deux mondes, entre la Belgique et le

Liban. Il connaît très bien les codes, à la fois dans le monde arabe et dans le monde européen. On a donc travaillé ensemble, en décalé : moi, j'étais sur place et lui à Bruxelles. Lui connaît très bien, il a un regard libanais sur la situation. On a élaboré progressivement notre projet, en discutant. Faire de la bande dessinée revient à travailler sur quelque chose d'invisible, sur ce qui se passe dans la tête des gens. D'ailleurs, notre projet s'appelait « Beyrouth Frontières Invisibles ». On s'est demandé avec Barrack comment raconter tout ça. Il n'y a plus de services publics au Liban, les gens se déplacent en empruntant des mini bus qui traversent le pays de long en large. J'ai eu l'idée de voyager dans l'un de ces véhicules, qui appartient à une famille chiite de la plaine de la Bekaa, qui va de l'Université américaine à Dahieh [banlieue sud de Beyrouth], en passant par la rue de Damas [l'ancienne frontière physique entre Beyrouth Est et Beyrouth ouest] et de raconter l'histoire de ceux qui l'empruntaient. Nous avons emmené dans le bus toutes les personnes avec qui j'avais fait des entretiens. Et en jouant avec l'arrière-plan de ce bus, c'est-à-dire la fenêtre arrière, nous avons figuré la superposition du passé et du présent.

WAHIBA PORTE LE DEUIL. MUSULMANE CHITE, ELLE HABITE DEPUIS LONGTEMPS EN BANLIEUE SUD, À CHYAH, À L'OUEST DE L'ANCIENNE LIGNE DE DÉMARCATIION, UN DES ENDROITS OÙ LES COMBATS ONT ÉTÉ LES PLUS ACHARNÉS ENTRE MILICES CHRÉTIENNES ET MUSULMANES.



Extrait de « Beyrouth, frontières invisibles », Christophe Dabitch (scénariste) et Barrack Rima (dessinateur), *La Revue dessinée*, n°19, printemps 2018.

Là aussi, j'ai eu des discussions avec *La Revue dessinée*. Ils voulaient un regard d'expert sur le Liban. Certains apparentaient ma proposition à un reportage de type micro-trottoir. Or, j'ai fait de la télévision, je sais ce que c'est le micro-trottoir, là ce n'était pas du tout le cas puisque j'avais fait de longs entretiens, avec la contrainte de réduire les entretiens à un format de 28 pages. Moi, je voulais vraiment être parmi la population, parmi les gens, dans leur intimité. Finalement, la revue a accepté, et le reportage a été traduit en anglais et en espagnol.

Peut-on dire qu'il y a deux cultures qui s'affrontent lorsqu'un journaliste travaille avec quelqu'un qui vient de l'univers de la création ?

C'est une tendance forte, actuellement, d'avoir à la fois des experts, ou des journalistes, qui font le travail de terrain, le travail d'enquête, de réflexion, et qui travaillent avec un dessinateur qui, lui, en général, ne va pas aller sur place, mais qui va être chargé de mettre en forme dessinée le reportage du journaliste dans le langage de la bande.

Se retrouve dans cette veine la tension vers l'objectivité ou la tension vers la subjectivité. Il peut y avoir un travail qui se rapproche du travail de documentariste. Les auteurs de bande dessinée vont s'inscrire dans une approche de modestie par rapport au sujet, dans une approche de mise en scène de soi, pas au sens narcissique, mais au sens où ils placent un « je » dans la narration, dans la tension avec le sujet. Ils ne vont pas forcément être sur du show, du spectaculaire, mais plutôt en décalage, en utilisant le temps long. Finalement, c'est une manière de raconter très subjective en réaction aux mass-médias.

Alors, justement, cette montée en puissance de ces collaborations entre créatifs et journalistes, est-ce selon vous une réaction à des mass-médias ? C'est un travail de distinction ?

Oui, je pense. Il y a la remise en cause du travail journalistique des médias de masse. Tout d'un coup, sera attribué, de manière un petit peu superficielle d'ailleurs, le travail en bande dessinée de reportage a quelque chose de plus authentique. On va retrouver quelque chose d'une approche modeste, avec un auteur qui dit, qui s'identifie, et qui n'est pas soumis aux mêmes pressions que d'autres formes médiatiques ou journalistiques. Un auteur qui est un peu décalé, en marge. C'est un travail de la marge, en fait. Et l'approche artistique se distingue aussi du discours d'expertise. La journaliste de France Télévision, hier, arrive quelque part, à Jérusalem, qu'elle connaît bien. Mais elle arrive et, en trois heures, il faut qu'elle envoie un sujet à sa rédaction. C'est la principale contrainte des journalistes qui travaillent de la sorte : le temps, et la compréhension rapide des situations, de la culture locale. Il faut donc avoir des connaissances préalables pour analyser vite, savoir où on va, avoir des contacts sérieux sur place. Toutes ces contraintes concourent à produire un discours d'expertise. Quand tu vas faire un article, tu ne vas pas étaler tes doutes sans arrêt, tes questionnements, tes histoires personnelles. Je pense qu'en BD reportage nous sommes en réaction à ce discours d'expertise.

Propos recueillis par Olivier Koch et Nicolas Pélissier (17 novembre 2024)

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

Olivier Koch, Nicolas Pélissier, « Entretien avec Christophe Dabitch, Scénariste de bande dessinée et journaliste », *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.n2.2023.575>



Contester l'hégémonie médiatique locale

Entre engagement journalistique et repolitisation des territoires

VINCENT BULLICH

Professeur des Universités en sciences de l'information et de la communication,
Elico, Université Lumière Lyon 2
vincentbullich@hotmail.com

EMMANUEL MARTY

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication,
Gresec, Université Grenoble Alpes
emmanuel.marty@univ-grenoble-alpes.fr

CHLOË SALLES

Maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication,
Gresec, Université Grenoble Alpes
chloe.salles@univ-grenoble-alpes.fr



Le constat d'une crise de la presse écrite étroitement corrélée au développement d'internet est solidement établi et bien renseigné depuis près de deux décennies (Sonnac & Gabszewicz, 2006 ; Estienne, 2007 ; Poulet, 2008 ; Charon, 2010 ; Singer *et al.*, 2011 ; Le Cam & Ruellan, 2014 ; Smyrnaiois & Rebillard, 2019). Les médias d'information locale ne font pas exception : pâtissant de l'érosion de leurs publics et de leurs autres sources de financement (notamment publicitaires), ils subissent parfois des coupes budgétaires drastiques, notamment lors de rachats. Les titres de presse quotidienne régionale (PQR) ont ainsi connu ces dernières décennies un mouvement de concentration important ayant abouti à un découpage territorial en zones dominées par un unique acteur. En 2020, dix groupes seulement se partagent les 51 titres de PQR présents sur le territoire français (Bousquet & Amiel, 2021). En parallèle, on assiste depuis la fin des années 2000 à la création de « nouveaux » médias locaux issus de la volonté de journalistes, pour partie issus des médias traditionnels, de revitaliser un débat public local rendu atone, selon eux, par la PQR. Ce sont ces médias qui ont constitué l'objet de la recherche dont les principaux résultats seront exposés dans cet article. La question qui a été la nôtre a alors été celle de la capacité de ces nouveaux entrants de l'information locale¹ à renouveler le processus d'alimentation du débat démocratique dans leur territoire de diffusion, alors même qu'ils présentent des modèles économiques encore précaires.

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

Vincent Bullich, Emmanuel Marty, Chloë Salles
« IContester l'hégémonie médiatique locale. Entre engagement journalistique et repolitisation des territoires », *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.n2.2023.574>



**PQR ET NOUVEAUX ENTRANTS: RÔLES
ET POSITIONNEMENTS PLURIELS
AU SEIN DES TERRITOIRES**

Pour Nielsen (2015), la manière dont les journalistes prennent en charge les différents rôles qui leur sont assignés dans l'espace local peuvent être décomposés en trois éléments : « (1) *accountability and information*, (2) *civic and political engagement*, (3) *and community integration* ». Le premier relève du rapport aux différentes catégories de sources et à la capacité des médias locaux d'incarner un « *watchdog journalism* » vis-à-vis des affaires publiques locales, afin de réduire le « *knowledge gap* », c'est-à-dire les disparités d'accès à la connaissance des affaires publiques parmi les citoyens. Le deuxième élément est relatif à la capacité des médias locaux à favoriser l'engagement civique et politique des citoyens dans l'espace local, afin de réduire l'« *engagement gap* ». Le dernier élément se rapporte à la volonté de représenter, faire dialoguer et tenir ensemble les différentes communautés à travers des expériences partagées.

La situation de monopole qui caractérise la PQR conduit à un « renforcement des liens de ces titres avec toutes les autorités locales (économiques, politiques, associatives...) et entraîne la fabrication d'une information consensuelle, majoritairement construite autour des faits divers, du sport et de la célébration du local et de ses manifestations » (Bousquet *et al.*, 2015). Souvent critiquée en raison d'un traitement simplificateur et lénifiant des rapports sociaux (Ballarini, 2008), la PQR entretient généralement une proximité avec les acteurs politiques et économiques du territoire qui la rend peu encline à restituer la complexité des débats et enjeux propres à celui-ci (Marty 2015, Bénistant & Marty, 2018), *a fortiori* lorsque ces débats concernent directement des élus locaux (Kaciaf, 2018). Pour ces raisons, il semblerait qu'elle ne parvienne que très partiellement à remplir les missions qui relèvent de la réduction du « *knowledge gap* » et de l'« *engagement gap* », la PQR mettant l'accent sur le troisième point : la construction d'une communauté géoculturelle (Ringoot & Rochard, 2005). Partant de ces prémisses, nous avons cherché à déterminer dans quelle mesure les nouveaux entrants de l'information locale étaient à même de réduire ces deux « *gaps* » et selon quelles modalités ils s'efforcent de renouveler le « champ journalistique », en cherchant à acquérir reconnaissance ou légitimité contre ou à côté de l'acteur territorialement dominant (Benson & Neveu, 2005 ; Smyrnaïos & Thiong-Kay, 2023).

Nous faisons ainsi l'hypothèse qu'un journalisme local, construit contre ou à côté de l'acteur hégémonique, serait en mesure de catalyser les transformations à l'œuvre dans ce champ en proposant, sinon

une rupture, tout au moins l'introduction de voix dissidentes dans des territoires jusqu'ici marqués par la construction médiatique du consensus (de la Haye, 1984) : c'est ainsi moins l'idée d'un antagonisme que celle de « l'altérité » - voire « d'alternativité » (Feron, 2016) dans sa forme la plus radicale - qui est mise en avant par les nouveaux entrants. Dans les discours de présentation de soi, les acteurs s'incluent en effet dans un espace dominé médiatiquement par un titre de PQR et, dans une moindre mesure, par les antennes régionales des médias audiovisuels de service public. Sur le plan économique, cette domination est liée aux places occupées au sein des différents marchés qu'investissent les acteurs : celui des publics (ventes ou affichage et abonnements), celui des annonceurs, celui des annonces légales et, en certaines occurrences, celui des subventions publiques.

Deuxièmement, la contestation, ou la différenciation, se réalise également sur le plan du « terrain ». Ce terme désigne, de façon récurrente dans les paroles d'acteurs, le périmètre au sein duquel se déploient leurs activités journalistiques, celui où s'inscrivent leurs réseaux de coopération, où se pensent et se vivent les lieux. Il est le cadre géographique et social qu'arpente, physiquement ou médiatiquement, le journaliste, celui où s'actualise son travail quotidien et c'est donc au regard des pratiques effectives et des représentations sous-jacentes que se délimite ce « terrain ».

Enfin, des logiques de différenciation sinon d'affrontement sont aussi aisément perceptibles en termes de positionnement dans « l'espace public local » (Tétu, 1995). Une concurrence, plus ou moins aiguë selon les acteurs, s'observe en effet dans le choix des sujets et dans leur traitement. Dans le prolongement de ces critères éditoriaux, c'est aussi au regard des valeurs promues et des conceptions de la « fonction sociale » du journalisme que se déterminent les positions et les interrelations. La place occupée dans cet espace résulte donc de considérations d'ordres politique et symbolique que manifeste le projet éditorial.

C'est par la superposition de ces trois espaces - marché, terrain, espace public local - que nous envisageons le territoire. À partir de l'approche « multi-référentielle » avancée par Boure et Lefebvre (2000), nous envisageons en outre ce concept comme structuré par l'opposition entre, d'un côté, la relative fixité du découpage de l'espace, l'exercice d'un pouvoir institutionnel, les isotopies et la cristallisation d'un temps social partagé et, de l'autre, des rapports sociaux dissymétriques, des enjeux et stratégies de pouvoir, des hétérotopies et des mises en sens plurielles et concurrentes. Au final, c'est donc le « travail territorial » des médias (Noyer & Raoul 2011) que nous avons cherché à appréhender, en identifiant les lignes de force et de

fracture dans le rapport que les nouveaux entrants entretiennent à l'espace et aux acteurs locaux.

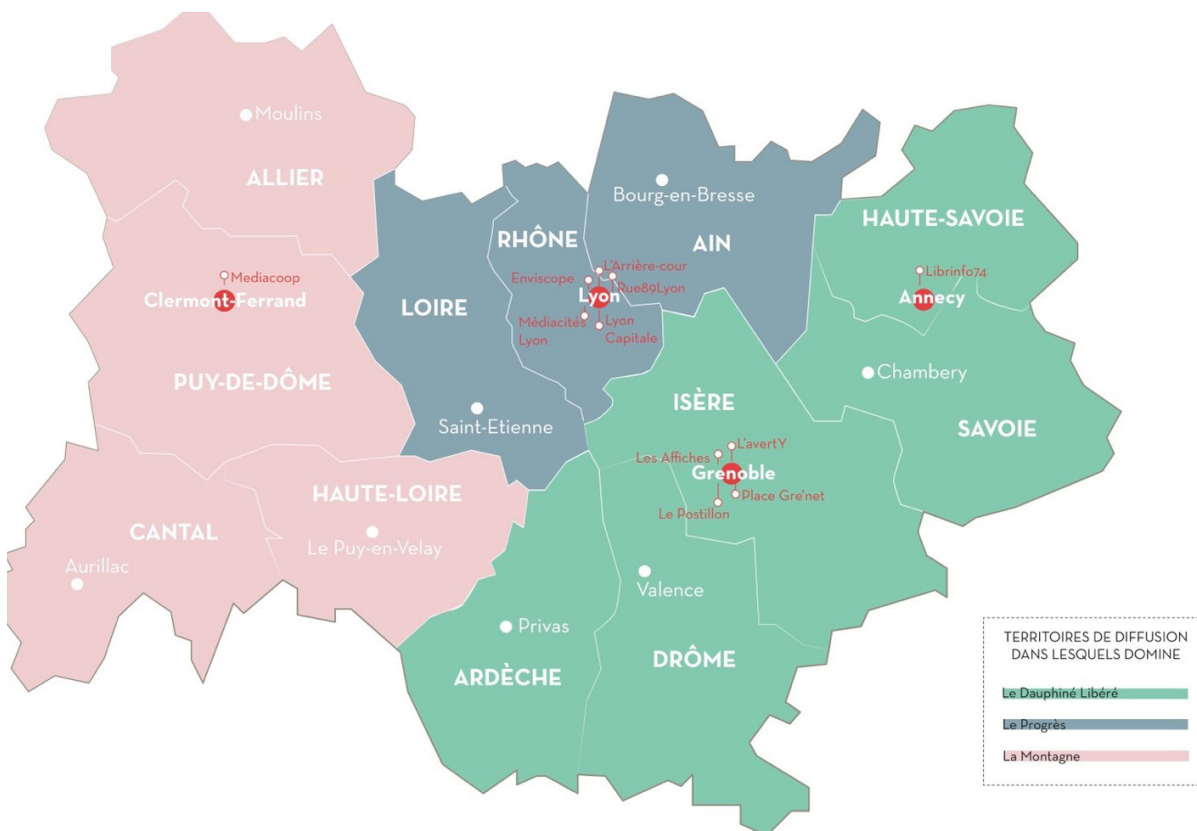
**PÉRIMÈTRE DE L'ÉTUDE,
MÉTHODES ET CORPUS**

Notre étude a porté sur 11 médias³ situés en région Auvergne Rhône-Alpes et comportant dans leur rédaction au moins un journaliste professionnel. Outre le découpage administratif régional, qui constitue un premier cadre délimitant géographiquement notre étude, la constitution du corpus a reposé sur l'identification des médias locaux nés après, et à côté, des titres de PQR dominant les différents départements de la région (voir carte ci-dessous⁴) : *Le Dauphiné Libéré*, *Le Progrès de Lyon* (appartenant tous deux au groupe EBRA) et *La Montagne* (appartenant au groupe Centre France). Parmi ces nouveaux entrants, ont été conservés ceux affichant une activité jugée significative, c'est-à-dire faisant montre d'une périodicité régulière et d'une audience ou d'une notoriété remarquables⁵. Tous les médias sollicités n'ont pas répondu, et notre corpus ne saurait prétendre à l'exhaustivité, mais il nous semble néanmoins approprié pour saisir la diversité des rapports que les nouveaux entrants

entretiennent avec ce territoire. Il comprend en effet une très grande diversité d'acteurs, au regard de la date de création, du statut légal, du chiffre et du modèle d'affaires, du support de diffusion ou de la taille des audiences⁶.

Des entretiens semi-directifs ont été menés entre juillet 2019 et juin 2021 auprès de responsables et journalistes de ces médias. Les entretiens ont été structurés en différentes thématiques comportant un ensemble d'indicateurs : le degré d'indépendance (apprécié *via* les modèles d'affaires et la dépendance aux outils et acteurs de la *tech*), les modalités de revendication du professionnalisme (à travers les valeurs déontologiques et les critères de sélection des sources), le lien au territoire (caractérisé par une vision des spécificités du local, une représentation particulière du territoire et de ses acteurs) et le rapport avec les publics. Ce corpus d'entretiens⁷ intégralement retranscrit a été complété par une étude des méta-discours des médias, extraits des rubriquages et des pages « qui sommes-nous ? » de leurs sites web ou de leurs comptes sur les réseaux socio-numériques. Nos matériaux empiriques relèvent ainsi principalement du déclaratif, auxquels se sont ajoutées des données factuelles issues de documents de seconde main. C'est ainsi à partir de la mise en récit des pratiques, de l'énonciation des représen-

Figure 1 : Situation géographique du corpus d'acteurs médiatiques locaux en région Auvergne Rhône-Alpes.



Crédits : Julia Gonnet.

tations et valeurs sous-jacentes, que nous avons analysé l'inscription des acteurs dans ces trois espaces que sont le marché, le terrain et l'espace public local et dont la superposition manifeste le « territoire vécu » : celui-ci ne se réduit nullement à l'aire de diffusion mais consiste bien plutôt en une circonscription analytique, une délimitation composite permettant d'appréhender la multivocité de l'hégémonie et la pluralité des formes de sa contestation au sein du champ journalistique.

L'INSCRIPTION DANS DES MARCHÉS LOCAUX

Le constat de domination économique d'un titre de PQR sur une zone géographique donnée relève du truisme : malgré de profonds bouleversements lors de la décennie dernière (Amiel & Bousquet, 2022), la structure des marchés de la presse locale relève invariablement de l'oligopole à frange concurrentielle.

L'euphémisation de concurrence et la revendication d'indépendance économique

Malgré ce fait premier, la relation de concurrence est souvent déniée par les acteurs de la frange. Le rédacteur en chef des *Affiches* affirme ainsi : « on ne s'inscrit pas en concurrence ou en tout cas en face à face par rapport à eux [*Le Dauphiné Libéré* et *Le Progrès*] ». De même, le fondateur de *L'avertY* considère que son journal « ne marche pas sur leurs fonds de commerce ou leurs plates-bandes ». L'accès aux ressources est néanmoins fortement restreint par la présence d'un acteur hégémonique et c'est sur le marché des annonceurs que la concurrence se fait la plus aiguë. Le cofondateur et directeur général de *Place Gre'net* explique que « les gros journaux [...] ont asséché les annonces [en faisant] des grosses pressions sur les annonceurs en disant en gros „si vous prenez de la pub là, on ne parle pas de vous“ ». C'est une des raisons pour lesquelles seuls deux acteurs présentent un modèle économique dont les revenus sont principalement liés à la publicité locale. La prédilection pour le modèle des abonnements (particuliers et institutions) est nette (sept acteurs sur 11) et, pour les acteurs de moindre envergure, ce sont les aides publiques et les dons qui constituent la majeure part des financements. À cet égard, le fonds de soutien aux médias d'information sociale de proximité se distingue puisqu'il intègre le modèle économique de 6 des acteurs considérés (à hauteur de 6000 à 20000 euros par an). En outre, la plupart des titres (huit d'entre eux) présentent une diversification de leurs activités et de leurs sources de revenus. Celle-ci se manifeste tout d'abord par une pluralité de prestations proposées : formations techniques ou rédactionnelles en direction de professionnels ou d'étudiants, ateliers d'éducation aux médias, organisation d'événements thématiques comme des

salons, des projections de films, des rencontres-débats, etc. Certains titres proposent également une activité de production médiatique complémentaire : contenus rédactionnels pour d'autres médias, édition d'ouvrages en lien avec le travail journalistique mené, production d'émissions audiovisuelles et de films documentaires. Enfin, trois des entreprises considérées se positionnent sur le marché des annonces légales, source qui représente jusqu'à un tiers de leurs revenus.

Le *topos* récurrent de l'indépendance éditoriale comme conditionnée avant toute chose par l'indépendance économique (Joux, 2022) passe ainsi par la mise en avant de la viabilité d'un modèle économique composite (bien qu'au moins trois des acteurs pâtissent d'une fragilité endémique). Elle passe également par la valorisation discursive de l'absence d'actionnariat et de la non-appartenance à un groupe. Hormis *Lyon Capitale* (possédé par le groupe Fiducial), les autres titres affichent leur autonomie financière : « moi je définis l'indépendance au sens où c'est les journalistes qui possèdent leur média » indique ainsi le fondateur de *Rue89Lyon*. Les critiques des groupes EBRA⁸ (*Le Dauphiné Libéré* et *Le Progrès*) et Centre France⁹ (*La Montagne*) sont d'ailleurs fréquemment mobilisées pour expliquer les défaillances attribuées aux titres qu'ils possèdent : « *Le Progrès*, c'est toujours : „Ouais. On est le plus gros. On est les plus forts. On est les plus...“ » [...] Et ça, c'est le problème du groupe EBRA » considère ainsi le fondateur d'un des titres.

La « communauté » des publics

Si la domination économique est peu contestée sur la plupart des marchés (les modèles économiques des acteurs interrogés s'adaptant aux barrières à l'entrée imposées par les groupes de PQR), il en est un qui reste le lieu d'un inévitable affrontement : celui des publics. Les abonnements participent au financement de 9 des titres étudiés (2 comme deuxième source de revenus, 7 comme source de revenus prépondérante) ; la vente à la pièce est rare mais concerne tout de même 2 titres. Néanmoins, ici aussi, la relation de concurrence est minimisée et c'est la segmentation du marché qui est mise en avant. Le public est alors présenté comme un critère de différenciation des offres éditoriales. Le rédacteur en chef de l'édition lyonnaise de *Médiacités Lyon* estime ainsi qu'il n'y « pas de concurrence avec la PQR, parce que je pense qu'on s'adresse pas du tout aux mêmes lecteurs » ; il en va de même pour les journalistes de *Place Gre'net*, qui se présentent comme positionnés « sur un créneau un peu particulier, notre lectorat ce n'est pas le lectorat de la PQR » ou le fondateur d'*Enviscope*, média « de la transition écologique », qui considère que « si *Le Progrès* fait des choses, [...] il le fait à sa manière pour son public. Nous, on a un public un peu décalé ».

On observe globalement une grande amplitude des chiffres relatifs aux publics : 180 000 visiteurs uniques mensuels sur le site de *Place Gre'net* et de 100 à 300 visiteurs quotidiens sur *Librinfo74* ; des tirages qui varient entre 4 000 exemplaires pour *Le Postillon* et 30 000 exemplaires pour *Lyon Capitale* et des abonnements qui rassemblent près de 4 000 personnes pour *Médiacités Lyon* (dont une large part d'institutionnels) et une petite centaine pour *L'avertY*. Les rapports aux publics sont également très variables. Un premier axe discriminant se rapporte au degré de connaissance du média à ses publics : élevé pour les uns, à l'instar de *Rue89Lyon* (« quand on prend la liste des abonnés : lui je le connais, lui c'est un politique, lui c'est un associatif, lui c'est ceci, lui c'est cela, lui c'est un service presse de machin... »), il est relativement faible pour d'autres ainsi que le déplore le fondateur d'*Enviscope* : « je pense qu'on a à faire là-dessus. [...] Et ça, c'est une question de moyens... ». En outre, certains mettent en avant le rapport de proximité voire une « intimité » qu'ils entretiennent avec leurs publics : « on a des interactions avec les lecteurs, on discute comme ça publiquement de sujets [...] On est disponible sur les réseaux sociaux et on échange, on répond aux questions et il y en a... » indique le créateur de *L'Arrière-Cour*. Le second axe permettant de distinguer les relations aux publics se rapporte à la nature de la proximité entretenue.

Celle-ci est ainsi perçue par certains comme avant tout « sociale » (Bousquet *et al.*, 2015) et relevant d'une homologie entre le champ de la production journalistique et celui de sa réception (Bourdieu, 1971) : « dans la rédaction, il y a une légère prédominance de femmes, moyenne d'âge, je dirais 35-40 ans peut-être... Grosso modo, comme notre lectorat en fait, c'est assez marrant » ainsi que le constatent les journalistes de *Place Gre'net*. À l'exception d'un interrogé, publics et journalistes sont présentés comme ayant un rapport de reconnaissance mutuelle, cimentant la relation : « pour nous, il y a un lien de confiance plus fort [que pour la PQR] entre les lecteurs et les journalistes » explique le fondateur de *L'avertY*. Le terme de « communauté » a d'ailleurs fréquemment été employé, de préférence à « lectorat » ou à « publics », dans les entretiens, notamment par les *pure players*, connotant à la fois la proximité et le positionnement différenciés : « on avait une approche totalement différente des lecteurs [qui étaient] exclusivement sur internet, comme nous quoi » (*Médiacités Lyon*).

La constitution des publics peut également s'expliquer par une communauté d'intérêt, la proximité se faisant alors politique : « nos lectorats sont essentiellement des personnes déjà sensibilisées aux questions de société, qui sont acteurs au niveau associatif, syndical, politique » indique ainsi le rédacteur en chef de *Librinfo74*. Elle peut enfin se comprendre comme

un acte d'adhésion et de soutien au projet éditorial, comme par exemple dans le cas de *Médiacités Lyon* : « on ne s'abonne pas seulement à *Médiacités* pour nous lire, on s'abonne aussi parce qu'on est convaincu que notre média doit exister, doit perdurer et donc il y a aussi une démarche un peu militante dans l'acte de s'abonner ». Plus qu'une militance politique, le moteur du soutien relève de la conviction du bien-fondé dans le positionnement du journal et de l'activité professionnelle. Les paroles du rédacteur en chef de *Lyon Capitale* illustrent également ce cas de figure, en rapportant la constitution d'un noyau de publics « fidèles » à la démarche journalistique : « je pense qu'il y a une fidélité des lecteurs „Capitale“, je pense qu'on a une base de lecteurs, on a une base qui est abonnée depuis longtemps et qui est fidèle au journal, [...] parce que l'investigation, c'est ce qu'[ils] demandent ». En outre, dans ces occurrences, l'hétérogénéité est parfois mise en avant afin de souligner le caractère « universel » de la « communauté de préoccupation(s) » (Noyer & Raoul, 2011 : 5), comme l'exemplifie le directeur de publication du *Postillon* : « il y a quand même pleins de lecteurs que je connais au moins de visu. [...] Au niveau de l'âge, au niveau des idées, au niveau des origines sociales, c'est assez varié ». Par conséquent, au-delà des considérations géographiques, de la proximité « territoriale » qui rassemble « les lecteurs comme sujets d'un territoire » (Dulong & Quéré, 1978 : 23), la production du « commun » – c'est-à-dire ce qui fédère les publics, entre eux et avec le titre – se réalise donc, pour les acteurs interrogés, à partir de déterminants sociaux¹⁰, d'idées politiques ou au regard d'un projet éditorial, c'est-à-dire par l'approbation de pratiques journalistiques, de valeurs qui les sous-tendent et d'une place occupée dans l'espace public local. Ce sont ces trois derniers éléments que nous allons désormais développer.

LE TERRITOIRE COMME TERRAIN, ESPACE GÉOGRAPHIQUE ET SOCIO-SYMBOLIQUE DES PRATIQUES JOURNALISTIQUES

La connaissance du terrain est régulièrement invoquée par les journalistes comme une compétence professionnelle, voire comme une forme de capital constitué au fil de la pratique dans un territoire donné. Ce terme usuel du champ professionnel recouvre des dimensions à la fois spatiales et socio-symboliques susceptibles d'éclairer les rapports qu'entretiennent les nouveaux entrants au territoire.

L'ancrage dans l'espace et dans des collectifs et réseaux locaux

Dans une acception à dominante géographique, le terrain est assimilé au territoire tel qu'arpenté par le

journaliste dans sa pratique, depuis une rédaction physiquement située dans l'espace couvert. De ce point de vue, les médias de notre corpus se répartissent en deux catégories. Trois quarts sont situés dans les métropoles de Lyon ou Grenoble, dessinant une zone de couverture avant tout urbaine. Les journalistes de ces médias sont certes mobiles mais leur centre de gravité demeure la ville, dans une stratégie tacite de distinction avec la PQR, considérée comme plus « rurale ». Le journaliste de *Médiacités Lyon* en témoigne : « le constat c'était de dire qu'il n'y avait pas de presse indépendante dans beaucoup de territoires et notamment dans des grandes métropoles alors même qu'il y a une concentration à la fois démographique, économique, et de pouvoir aussi ». À l'exception notable des *Affiches*, les rédactions ne sont pas représentées dans cet espace, que ce soit par un logo apposé sur la façade de l'immeuble ou par une quelconque signalétique. Cette absence de visibilité apparaît moins délibérée que contrainte, essentiellement par l'exiguïté ou la précarité des locaux (espaces de *co-working*, espace partagé avec le domicile, etc.) due à l'instabilité financière des titres. Les trois autres acteurs du corpus ont leur siège social dans des zones périphériques ou rurales (Mont d'Or pour *Enviscope*, banlieue d'Annecy pour *Librinfo74*, banlieue de Clermont-Ferrand pour *Mediacoop*), mais sans véritable rédaction physique, comme cela est revendiquée par *Mediacoop* : « nous, on a un autre avantage, c'est qu'on n'a pas de local [...] on s'est rendu compte que ce gain-là, il était assez important et du coup, on fait nos conférences de rédaction dans des bars ». Pour sa cofondatrice, c'est également un moyen d'être en prise directe avec le terrain et de s'y rendre visible.

Ce territoire « pratiqué » est en effet le lieu dans lequel se jouent certaines luttes symboliques, en termes de connaissance et d'interconnaissance des populations. Là encore, *Mediacoop* revendique sa proximité avec les quartiers populaires et affiche volontiers leur reconnaissance par les habitants comme un capital, un sésame lui garantissant un accès privilégié au terrain : « Quand il y a eu encore une course-poursuite, on est les seuls à pouvoir rentrer dans le quartier. Les journalistes de *La Montagne* ne peuvent pas rentrer dans le quartier. Et puis il y a des personnes stratégiques dans les quartiers. Donc, si ces gens-là te donnent leur confiance, c'est gagné ». Pour d'autres, c'est l'implication dans la démocratie locale qui leur confère une connaissance du terrain. C'est notamment le cas du fondateur d'*Enviscope* : « je suis, par ailleurs, conseiller municipal en charge de l'environnement, [...] je développe dans le Val de Saône une démarche globale de développement du photovoltaïque, une démarche territoriale. Donc, je connais bien la vie du terrain ». Ces exemples dessinent en filigrane une facette plus socio-symbolique de l'ancrage des journalistes dans le territoire, qui passe nécessairement par les liens

tissés avec certains acteurs de la vie sociale, politique et culturelle plutôt qu'avec d'autres. Ces proximités entre médias locaux et acteurs se construisent d'abord par la pratique journalistique, mais également dans la diversification des activités précédemment évoquées : participation à des documentaires, à des ouvrages édités, à des émissions télévisées, à des rencontres, expositions et événements annuels ou encore interventions d'éducation aux médias et à l'information dans des établissements scolaires. Si ces initiatives constituent des sources de financement complémentaires, elles contribuent également à nouer des relations avec d'autres acteurs locaux et participent ainsi à la définition de chaque média en tant que partie prenante du territoire.

Un autre trait saillant d'une partie des médias de notre corpus est leur enracinement dans des collectifs et réseaux associatifs ou syndicaux, qui leur donne une assise solide, en termes de sources et d'audience, et configure leur identité éditoriale. *Librinfo74* affiche ainsi volontiers ses relations avec ATTAC et La Ligue des droits de l'Homme, nouées dans son travail de terrain sur les questions d'immigration et de droit d'asile, et avec la CGT et Solidaire sur la défense des familles roms. Pour *Mediacoop*, syndicats et associations écologistes (« Vélorution », « Un guidon dans la tête », etc.) ou encore collectifs de critique des médias (« Les pieds dans le PAF ») sont présentés comme des partenaires, réunis dans un comité éditorial informel. Pour ces médias, il semble y avoir une dépendance informelle à des associations et collectifs incarnant des contre-pouvoirs, évoquant en miroir la dépendance de la PQR aux pouvoirs institués. D'autres médias affichent une inscription dans des réseaux moins explicitement politiques mais présentés comme centraux, à l'instar d'*Enviscope* dont le fondateur évoque un réseau d'ingénieurs, connus soit dans un cadre professionnel soit par le biais associatif, et aux côtés desquels il a organisé pendant des années des conférences sur des questions scientifiques et techniques. Ces réseaux peuvent également revêtir une dimension plus institutionnelle, notamment pour les quatre médias (*Mediacoop*, *L'avertY*, *Le Postillon*, *Librinfo74*) intervenant dans les établissements scolaires et reconnus à ce titre par les acteurs de l'Éducation nationale.

Les lieux de sociabilité professionnelle fréquentés par les journalistes constituent également des marqueurs importants de la position occupée par les différents médias. *L'avertY* et *L'Arrière-Cour* se sont ainsi installés dans des espaces de *co-working* dédiés à la création, l'innovation et aux médias, permettant de profiter d'un réseau socio-professionnel d'indépendants tournés vers les professions intellectuelles et créatives. Le fondateur de *L'Arrière-Cour* y adjoint une forte implication au sein du Club de la presse de Lyon, lieu stratégique des sociabilités professionnelles. Pour

d'autres médias, les lieux fréquentés participent de la construction d'une identité « alter » : « rencontres intergalactiques des médias libres¹¹ » ou « assises de la presse pas pareille » en 2021 et 2022, puis coordination en 2023 pour devenir un « syndicat de la presse pas pareille¹² », ces espaces-temps partagés sont destinés à fédérer à l'échelon national les médias locaux revendiquant une forme de radicalité politique. À ces événements vecteurs de sociabilités professionnelles, s'ajoutent des partenariats avec des médias nationaux (à l'instar du partenariat de *Mediacoop* avec *La Horde*, média antifasciste national), qui peuvent prendre la forme d'un parrainage ou d'une filiation instituée (tel *Mediapart* devenu actionnaire de *Médiacités Lyon* et publiant des enquêtes en commun, ou finançant *Le Postillon* par le biais du Fonds pour une presse libre). Ces partenariats impliquent souvent des rencontres et activités hors du seul espace territorial et contribuent en retour à renforcer la légitimité et la reconnaissance de ces titres locaux.

Rapport aux pairs et aux sources dans le newsmaking

Cet enjeu de légitimité ou de reconnaissance d'un titre se traduit de manière très concrète sur le terrain par les relations que ces journalistes entretiennent avec leurs pairs, d'une part, et avec les différentes sources du territoire d'autre part. À cet égard, il faut noter qu'une partie non négligeable des enquêtés sont d'anciens journalistes de la PQR (*Place Gre'net*, *Médiacités Lyon*, *Rue89Lyon* et *Enviscope*), ce qui leur octroie une forme de légitimité professionnelle aux yeux de leurs pairs et à ceux de leurs sources. Ce statut ne garantit pas pour autant des relations toujours cordiales avec les journalistes de la PQR : si la plupart des journalistes interrogés font état de relations qualifiées de « professionnelles », certains évoquent des situations tendues en raison d'une concurrence plus ou moins assumée de part et d'autre. Les trajectoires professionnelles peuvent aussi amener à une certaine distance critique vis-à-vis de la PQR, mais les enquêtés concernés (*L'Arrière-Cour*, *Enviscope* et *Place Gre'net*) font alors le distinguo entre « le titre en tant qu'institution » et leurs « confrères ». Le cas du *Postillon* est édifiant car il incarne une situation ambivalente : tiré à 4000 exemplaires, le titre vieux de dix ans et son fondateur sont connus et reconnus dans l'espace public grenoblois. Mais sa posture critique, volontiers sarcastique à l'endroit du *Dauphiné Libéré* (systématiquement désigné par le sobriquet peu flatteur de « Daubé¹³ ») place son fondateur à la frontière entre reconnaissance et déconsidération : « je connais certains journalistes [du DL], je les connais de visu et, avec quelques-uns d'entre eux, on a souvent parlé, échangé [...] Il y en a qui ne nous aiment pas, notamment ceux qu'on a attaqués nommément, quoi attaqués, on s'est foutu de leur gueule souvent ». Ce discrédit peut être réciproque et

plus marqué, allant jusqu'à de l'animosité : « je sais qu'on a très mauvaise réputation chez nos confrères : *La Montagne* peut pas nous blairer. D'ailleurs, on a fait des débats où j'ai été hyper vindicative par rapport à ce qu'ils font » (*Mediacoop*). Par ailleurs, les journalistes des médias de notre corpus se connaissent et se reconnaissent pour la plupart, entretenant des relations d'entente et de coopération bien plus que de concurrence. Ainsi du fondateur du *Postillon* qui détaille : « Avec *Place Gre'net*, on s'échange des fois des trucs, je vais les contacter sur des sujets qu'ils ont traités, s'ils ont des contacts de gens. On a des relations assez cordiales. Pareil avec *Le Crieur* de la Villeneuve [...] *L'avertY* je le connais également ».

Outre le rapport aux pairs, c'est l'accès aux élus du territoire, en tant que sources, et la nature des relations entretenues avec ces derniers qui contribuent à dessiner la place de ces nouveaux entrants sur le terrain. Sur ce plan, la totalité des enquêtés souligne une volonté de distanciation avec les lieux de pouvoir et les instances décisionnelles ; le témoignage de *Médiacités Lyon* est emblématique : « on faisait le constat aussi que la plupart des journaux locaux sont liés d'une manière ou d'une autre avec les institutions locales, enfin ce qu'on appelle les pouvoirs locaux ». Cette distanciation de principe se traduit néanmoins de manières très diverses, selon une gradation allant de la déconsidération mutuelle (*Mediacoop*) à des liens stables voire cordiaux (*Lyon Capitale*, *Les Affiches*). Les positions dans ce continuum sont multiples. Ainsi, pour *Le Postillon* « il y a ces deux pôles entre ceux qui en gros nous méprisent, on les énerve, ils trouvent que de toute façon on n'a pas de déontologie, quand on les contacte ils nous renvoient systématiquement vers les services com [...] et d'autres qui ne sont pas d'accord mais qui respectent le travail qu'on fait ». Pour *Librinfo74* et *L'Arrière-Cour*, qui reposent chacun sur le travail d'un journaliste titulaire de la carte de presse, c'est l'intégration au milieu professionnel qui garantit l'accès aux sources institutionnelles, sans toutefois que cet accès soit synonyme de proximité. Ainsi pour *L'Arrière-Cour* : « sur les relations avec les décideurs, elles sont assez simples parce que [...] ça fait 20 ans que je suis dans le paysage politique, donc je suis identifié et un peu craint, peut-être, [...] au besoin, j'ai leur portable quoi [...] je fais une interview politique par jour, donc j'en ai 200 par an, à la fin, je suis identifié, oui ». Pour *Médiacités Lyon*, *Rue89Lyon* et *Place Gre'net*, c'est avant tout la marque média qui impose une coopération des élus, qualifiée de « minimale » et parfois de « tumultueuse » dans les réponses aux sollicitations. Si la proximité ou la distance entre ces médias et les sources institutionnelles conditionnent la pratique journalistique quotidienne, elle participe également du positionnement socio-politique de ces médias au sein de l'espace public local, auquel nous allons désormais nous intéresser.

LE POSITIONNEMENT DANS L'ESPACE PUBLIC LOCAL

L'espace public local (Tétu, 1995) est par excellence le lieu d'expression du pouvoir institutionnel et de cristallisation des rapports sociaux dissymétriques à l'œuvre dans les territoires. La configuration de cet espace donné à voir aux citoyens est étroitement liée aux médiations prises en charge par différents acteurs. Il s'agit donc ici d'éclairer les réponses que les acteurs de notre corpus entendent apporter au constat d'hégémonie de la PQR, en matière de projet de médiatisation du territoire et au regard des valeurs politiques et sociétales qu'ils souhaitent défendre.

« Faire avec » l'hégémonie et combler le sous-investissement médiatique

La mise en récit de la coexistence avec l'acteur hégémonique, le « faire avec », se décline généralement suivant une dialectique « faire autrement / faire contre ». La première posture engendre quelquefois une indifférence, volontairement exagérée, quant aux contenus des acteurs dominants. Par exemple, le fondateur d'*Enviscope* met d'emblée le titre dominant à distance : « *Le Progrès* est devenu un journal métropolitain, mais bas de gamme, voilà, pas intéressant ». De même, le rédacteur en chef de *Médiacités Lyon* considère que « *Le Progrès* a un peu déserté (sourire)... Donc, [leurs articles] c'est un peu un non-sujet pour nous ». Dans la seconde posture, l'opposition est soulignée sur la base d'une disqualification de l'acteur de la PQR. On retrouve, peu ou prou, en ces occurrences les deux registres de critiques identifiés par Cardon et Granjon (2013). Le premier se veut « anti-hégémonique » et se conçoit en dénonciation de la voix dominante, à la fois médiatiquement et politiquement, ainsi que l'exemplifient les paroles du fondateur du *Postillon* : « Le Dauphiné, c'est une certaine parole officielle ». Le second, qualifié « d'expressiviste », insiste sur les manquements professionnels, les réductions opérées dans le traitement des informations, l'invisibilisation des points de vue ou l'absence de certains sujets. Il est illustré par les titres qui mettent des tribunes citoyennes (*Place Gre'net*) ou de manière plus générale, se revendiquent d'un « journalisme participatif » (*L'avertY*). Enfin, l'opposition, généralement larvée, est quelquefois frontale et revendiquée : certains journalistes considèrent ainsi que le titre de PQR représente un antagoniste sur la base d'exigences éthiques liées au rôle du journaliste comme vecteur du débat public (*Mediacoop*) ou suivant une démarche qui relève de l'activisme politique (*Librinfo74*).

Au-delà du constat d'hégémonie et de l'inévitable condition du « faire avec », ce qui est mis en avant par les acteurs interrogés est la quasi absence d'autres

médias au moment de leur installation. Les principaux « autres » journaux lyonnais s'accordent sur ce point. Par exemple, le rédacteur en chef de *Lyon Capitale* explique lapidairement : « sur Lyon, il manquait un journal d'investigation et donc, nous, on s'est mis sur le créneau ». Près de 20 ans après la création de *Lyon Capitale*, le rédacteur en chef de *Rue89Lyon* fait un constat analogue préalablement au lancement de son média : « notre analyse c'était de dire : „mais en fait la presse locale va rester dans ce ghetto de la PQR“ ». On retrouve le même argument dans la bouche du fondateur de *Médiacités Lyon* : « On faisait le constat qu'il y avait des zones qui étaient un peu des déserts médiatiques, c'est-à-dire qu'en dehors de la PQR il n'y avait pas beaucoup d'autres propositions pour les lecteurs ». Le sous-investissement médiatique local est à chaque fois présenté comme l'élément déclencheur de l'activité, la création du média étant ainsi rapportée à une nécessité liée à l'absence d'altérité, absence que le projet éditorial est destiné à combler. Rhétoriquement, l'inévitabilité du « faire avec » se couple alors à l'indispensabilité du faire « autrement / contre ».

La revendication éditoriale de valeurs distinctives

Si un constat de précarité en termes de moyens humains et financiers peut être dressé pour la majorité des médias étudiés, les discours des journalistes ayant fait le choix de fonder ou de participer à la création d'un titre, mettent l'accent sur les valeurs investies dans ce dernier au détriment des difficultés de subsistance de l'activité. A l'instar des *pure players* nationaux (Salles, 2019), les discours d'accompagnement de ces médias locaux, publiés notamment sur les sites de financement participatif en amont de leur création, puis dans les rubriques « qui sommes-nous ? » de leurs sites ou sous la forme d'un manifeste, revendiquent un engagement fort en faveur de valeurs d'indépendance, d'engagement et de liberté. Ceci se traduit par le choix des journalistes d'une poursuite de carrière dans des conditions financières à risque, ainsi que, pour certains d'entre eux, la mise en place de la participation des publics au cœur du projet éditorial.

Parmi les médias du corpus, quatre ont été créés par des personnes ayant un parcours professionnel journalistique confirmé. Le fondateur de *L'Arrière-Cour* précise ainsi : « On m'a demandé de partir en me disant qu'apparemment c'était mon documentaire qui posait problème [...] Je pars fin novembre à quatre mois des municipales, ça fait 20 ans que je fais de la politique lyonnaise, j'ai la conviction qu'il se passe des choses à ce moment-là, et qu'elles sont intéressantes à découvrir, et qu'il y a éditorialement quelque chose à faire ». Il sous-entend qu'un manque d'indépendance a été à l'initiative de son licenciement, mais souligne aussi sa liberté dans la motivation à creuser davantage les sujets qui l'animent. Les autres médias créés par des

journalistes plus jeunes (*L'averty*), émanant de médias nationaux déjà existants (*Rue89Lyon*) ou issus d'initiatives engagées (*Librinfo74*, *Médiacoop*, *Le Postillon*) revendiquent aussi des conditions de liberté et d'indépendance à leur exercice, et la volonté de participer à l'animation du débat public. Ils y adjoignent une conception profondément politique du journalisme. Le fondateur de *Rue89Lyon* décrit ainsi cet engagement : « l'environnement, la justice sociale, l'antiracisme, et on met ces questions-là à l'agenda. On n'est pas militant, on n'est pas partisan, mais notre engagement, c'est mettre ces questions-là à l'agenda ». L'étiquette de « média engagé » voire de « média militant » n'est revendiquée explicitement par aucun de nos acteurs, conscients du caractère dépréciatif du terme dans le champ journalistique et, partant, dans les représentations des publics médiatiques. Pour autant, là où la plupart des médias invoquent une forme de neutralité ou de mise à distance des sensibilités politiques (*Place Gre'net*, *Les Affiches*, *Librinfo74*), *Mediacoop* et *Le Postillon* se distinguent par un retournement discursif du stigmatisme militant en réponse à une PQR accusée, elle aussi, de « militer », sous couvert de neutralité, pour les pouvoirs institués. D'autres formes d'engagement politique sont perceptibles chez d'autres acteurs lorsqu'ils évoquent leur volonté de « donner la parole à tout le monde » (*Librinfo74*), et en premier lieu aux « citoyennes et citoyens » (*L'averty*) ou aux « sans-voix » (*Mediacoop*).

La participation est un point de distinction, voire de clivage entre médias établis et médias plus récemment créés. 9 des médias étudiés se positionnent clairement en faveur de cette pratique, voire même l'ont placée au cœur de leur projet éditorial (*L'averty*, *Médiacités Lyon* et *Rue 89 Lyon*). *L'averty* fait voter ses abonnés sur le choix des sujets et son fondateur précise que c'est une manière de faire qui n'est « pas vraiment utilisée dans la presse locale ». Les journalistes de *Médiacités Lyon* consultent également leurs publics quant à l'architecture du site, la hiérarchie de l'information, mais également sur le choix des sujets à traiter : « les articles étaient publiés sur *Médiacités*, mais il y avait aussi une plateforme adossée au site avec la reprise de toutes ces enquêtes, des témoignages de lecteurs publiés au fil des semaines et chaque enquête était nourrie des retours [...] Certains lecteurs aussi sont devenus des témoins de nos enquêtes, voire des experts parfois ». La participation des publics est ainsi suscitée afin d'orienter l'organisation de la rédaction, ses choix éditoriaux et comme source d'information. Dans la continuité des pratiques initiées par *Rue89* (édition nationale), la déclinaison lyonnaise se présente comme un « média généraliste dit participatif, [...] pour nous la participation des citoyens est extrêmement importante ». Les fondateurs entendent faire perdurer le journalisme « à trois voix » faisant intervenir journalistes, experts et publics par le biais de blogs

et chroniques tenus par des amateurs. Au sein de *Place Gre'net*, la parole citoyenne s'exprime de manière plus minimale, par le biais de tribunes libres : « on a les tribunes qui ont „remplacé“ les blogs, parce qu'on avait des blogs au départ, mais c'était un peu fastidieux ». Enfin, la participation se décline aussi par l'inclusion systématique des commentaires sur les pages du site, voire par leur mise à profit dans les contenus du média : « on dit „attendez, là, il y a un super truc qui s'est dit en commentaire“, hop, on le remonte et on en fait un post, donc on le met en avant et on le refait vivre sur les réseaux sociaux » (*Rue89Lyon*). En outre, *Place Gre'net*, *Médiacités* et *Rue89Lyon* ont fait le choix de ne modérer que les invectives et les insultes, laissant un maximum de latitude à leurs publics/contributeurs. Le lien étroit que ces médias tissent avec leurs publics met en relief le glissement d'une position de journalistes proches des pouvoirs politiques et financiers vers des acteurs au pouvoir symbolique moindre tels que les citoyens, les associations, ou encore des tiers-lieux.

CONCLUSION

Au cours de l'article, nous avons cherché à cerner la manière dont des acteurs de l'information médiatique locale se construisaient contre ou à côté de l'acteur hégémonique qu'est la PQR. Pour ce faire nous avons détaillé leur rapport au territoire, dans une triple dimension : le « territoire-marché » qui renvoie à l'accès aux ressources, le « territoire-terrain » qui est le lieu d'inscription et d'actualisation des pratiques journalistiques, et l'espace public local (comme « territoire politique »). En considérant ces trois plans, le paysage médiatique qui se dessine se révèle très varié : les moyens humains et matériels mobilisés, les identités éditoriales, les positionnements politiques et les pratiques, les normes et valeurs mobilisées sont nettement différenciées. Malgré cette forte hétérogénéité, il est pourtant possible d'isoler une dynamique structurante commune, de même qu'une forme de polarisation entre deux idéaux-types journalistiques.

La dynamique se rapporte à l'ambition et l'exigence d'un professionnalisme dans la pratique journalistique, adossée le plus souvent à un statut d'entreprise de presse. Cette dynamique contraste avec le bénévolat et l'amateurisme revendiqué par les médias alternatifs des générations précédentes et s'écarte également de ce qu'on observe dans de nombreux autres pays, où ces médias manifestent généralement un journalisme non professionnel et « communautaire » (Williams *et al.*, 2014). Ce processus de professionnalisation, déjà identifié par Ferron (2016), se manifeste d'abord par la recherche d'un modèle économique destiné à garantir la viabilité du projet et une rétribution (même minimale) de leurs protagonistes. Cette recherche s'accompagne d'un attachement à l'indépendance finan-

cière qui passe généralement par la constitution d'une « communauté » de publics, source première de financement. La professionnalisation est également perceptible dans les liens qu'entretiennent les journalistes avec les acteurs de la vie politique et sociale locale, et dans leur reconnaissance par les pairs et les sources. Cette dernière peut être due à leur statut de journaliste professionnel, à leur passé de localier ou à la notoriété du média sur le territoire ainsi qu'à la légitimation qu'ils reçoivent de la part de l'État, notamment via le Fonds de soutien à l'information sociale de proximité (dont plus de la moitié des acteurs étudiés bénéficient). La dimension professionnelle de ces médias s'incarne enfin dans leurs valeurs fondatrices qui, même dans les médias les plus radicaux, demeurent ancrées dans un régime de véridicité et dans une déontologie journalistique à l'aune de laquelle ils s'opposent, précisément, aux normes et pratiques d'une PQR jugée défailante.

Pour autant, une ligne de fracture se dessine dans l'orientation des projets éditoriaux, dans les objectifs poursuivis et dans les modalités d'exercice du journalisme. En effet, si la PQR est en somme accusée de privilégier un rôle de « *community integration* » (Nielsen, 2015) en jouant sur les proximités géo-culturelles entre sources, journalistes et publics, les nouveaux entrants semblent quant à eux préférentiellement mus soit par la réduction du « *knowledge gap* », soit par celle de l'« *engagement gap* ». Ces deux polarités ne sont pas nécessairement antagoniques mais peuvent être difficiles à concilier : certains acteurs semblent avant tout attachés à pallier les insuffisances de la PQR à l'aune d'une éthique socio-professionnelle, quand d'autres sont plutôt animés par la volonté de politiser la médiatisation du territoire. Chez les premiers, l'idéal-type journalistique est celui du « *watchdog journalism* », fondé sur une éthique de l'enquête, une logique de révélation et une attention particulière à la redevabilité (« *accountability* ») des responsables politiques et des « décideurs ». Des acteurs tels que *Médiacités Lyon*, *L'Arrière-Cour*, *Rue89Lyon* ou encore *Place Gre'net* s'inscrivent dans ce modèle, marqué sur le plan économique par une logique de l'abonnement payant, par des positions élevées dans les hiérarchies symboliques de la profession pouvant « ouvrir des portes » et faciliter des collaborations, et par la mise

en avant de valeurs canoniques du journalisme (indépendance, intégrité, transparence, intérêt général). Chez les seconds, l'idéal-type journalistique est plutôt celui du « journalisme engagé », clairement positionné sur l'échiquier politique et voué à porter des valeurs humanistes de justice sociale ou des réponses aux crises écologiques ou migratoires, incitant à la participation politique citoyenne et se situant dans un rapport de proximité avec les thématiques et communautés couvertes. Des acteurs tels que *Mediacoop*, *Librinfo74* ou *Le Postillon* relèvent préférentiellement de ce modèle, marqué d'abord par une participation des publics au financement du média par adhésion au projet et à sa construction éditoriale, puis par la collaboration avec des collectifs et associations politiques plutôt que dans les sociabilités professionnelles du journalisme, et enfin par des valeurs qui tendent parfois à s'écarter des canons journalistiques, voire qui en questionnent la légitimité : ainsi de l'objectivité et du respect du « contradictoire », auxquels certains acteurs préfèrent l'explicitation du caractère situé du projet (comme gage d'une honnêteté dont les médias dominants feraient défaut) et une sélectivité dans le choix des sources au profit de celles minorées ou ignorées ailleurs.

À cette tension entre ces deux polarités s'ajoute la question de la capacité de ces médias à représenter, à faire dialoguer et tenir ensemble les différentes composantes des territoires, c'est-à-dire à ne pas délaisser, dans leur opposition au modèle porté par la PQR, leur mission de « *community integration* », nécessaire pour produire du commun. Délaisser cette troisième composante du rôle des médias locaux reviendrait à se mettre au service exclusif de strates sociales éduquées et déjà sensibilisées aux sujets d'intérêt public pour les uns, et au service de communautés politiques de niche pour les autres. C'est probablement dans les équilibres entre ces trois polarités que se joue la pérennité de ces initiatives journalistiques et, partant, la configuration des territoires médiatiquement construits dans les années à venir par ces nouveaux entrants.

Article soumis : 20/07/2023
Article accepté : 10/11/2023

NOTES

¹ Eu égard à l'hétérogénéité des zones de diffusion et des terrains couverts par les médias de notre corpus (régionaux pour certains, plus circonscrits spatialement pour d'autres), la terminologie adéquate pour les désigner serait celles de « médias infranationaux » ou de médias « d'information infranationale », proposées par Bousquet (2015) notamment. Par commodité de langage, les expressions « information locale » et « médias locaux » seront utilisées ici, dans le sillage de précédents travaux (Frisque 2010, Bousquet *et al.* 2015, Amiel & Bousquet, 2022) pour désigner de manière indifférenciée la PQR et les médias de notre corpus. La formule « nouveaux entrants » est quant à elle employée dans une acception extensive, désignant de manière générique les acteurs de l'information locale nés après et à côté de la PQR, et venant contester l'hégémonie de cet acteur historique. Cette commodité de langage recouvre néanmoins une diversité d'acteurs dont l'hétérogénéité (du point de vue de leur récence et en termes de modèles économique, organisationnel et de diffusion) ne doit pas être occultée, et sur laquelle nous revenons à différentes reprises dans cet article.

² Dont les fonctions principales sont, pour Márquez-Ramírez *et al.* (2020) : « *Unveiling wrongdoing and scrutinizing elites with the purpose of holding them accountable* ».

³ L'avertY, *L'Arrière-cour, Rue89Lyon, Médiacités Lyon, Place Gre'net, Le Postillon, Librinfo74, Enviscope, Mediacoop, Les Affiches et Lyon Capitale*.

⁴ Nous remercions Julia Gonnet pour la création de cette carte nous permettant une meilleure visualisation de l'implantation territoriale des médias régionaux et locaux étudiés dans le cadre de cet article.

⁵ Sur des bases tout d'abord empiriques, documentées ensuite par notre travail d'enquête.

⁶ Se reporter au tableau synoptique en annexe pour une présentation synthétique des principales caractéristiques de ces médias.

⁷ On connaît les écueils de la méthode, notamment lorsque les enquêtés sont des journalistes, rompus au discours et à l'entretien, et mettant en jeu dans l'interaction leurs propres tactiques et stratégies (voir par exemple à ce sujet Bastin, 2012). Il importe alors

pour le chercheur de ne pas déléguer l'énonciation à ses enquêtés, mais de plutôt mettre à distance le déclaratif, d'en questionner les dynamiques normatives ou stratégiques et de le confronter à d'autres matériaux.

⁸ Fruit d'une longue histoire de fusions-acquisitions antérieures, le groupe EBRA est constitué en 2006 et devient cinq ans plus tard la propriété du Crédit Mutuel, un acteur principalement financier (banque, assurances, monétique). Celui-ci a alors massivement investi le domaine médiatique afin de créer « le premier groupe de presse français par sa diffusion » ; sa stratégie illustre pleinement, d'une part, la financiarisation du secteur et, d'autre part, la reconfiguration de ce dernier au gré des mouvements capitalistiques.

⁹ Le groupe Centre France a été créé en 1972 par les propriétaires de *La Montagne* et a désormais comme actionnaire principal la Fondation Varenne (du nom du créateur du titre). Le groupe possède actuellement huit quotidiens, neuf hebdomadaires et une agence de presse. Plus ancré territorialement et plus fragile économiquement que le groupe EBRA, Centre France tente néanmoins d'élargir son envergure, au travers notamment d'une stratégie de diversification portant sur des activités connexes à la presse (communication, publicité, édition).

¹⁰ Notre étude corrobore en cela les conclusions de Bousquet *et al.*, 2015.

¹¹ Le terme « intergalactique », au-delà de sa dimension humoristique, renvoie plus ou moins explicitement à l'héritage zapatiste du « réseau intercontinental de communication alternative » créé au Chiapas en 1994.

¹² Voir par exemple : <https://blogs.mediapart.fr/901460/blog/010423/rencontres-publiques-un-syndicat-de-lutte-pour-la-presse-libre> (consulté le 5 juin 2023)

¹³ *Le Postillon* n'est pas l'inventeur de ce surnom, communément partagé par la population du territoire couverte par le titre. Il a néanmoins contribué à sa diffusion par un article intitulé « Pourquoi le Daubé est-il daubé ? », concentrant les critiques adressées à la PQR : <https://www.lepostillon.org/Pourquoi-le-Daube-est-il-daube-533.html>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amiel, P. & Bousquet, F. (2022). La presse quotidienne régionale : un modèle informationnel sous tension. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 23(1), 81-92.
- Ballarini, L. (2008). Presse locale, un média de diversion. *Réseaux*, 148-149, 405-426.
- Bastin, G. (2012) « Le “cas Mathieu” ou l’entretien renversé. », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 1, n°1 - 2012, mis en ligne le 15 septembre 2012. URL : <http://surlejournalisme.com/rev>
- Bénistant, A. & Marty, E. (2018). Le financement participatif de la culture vu par la presse quotidienne régionale : valoriser l’identité et les acteurs du territoire. *Les Cahiers du journalisme*, 2(2), 87-103.
- Benson, R., & Neveu, E. (2005). Introduction: Field Theory as a Work in Progress. Dans R. Benson, & E. Neveu (Eds.), *Bourdieu and the Journalistic Field* (pp. 1-25). Polity Press.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L’année sociologique*, 22, 49-126
- Boure, R. & Lefebvre, A. (2000). Télévisions « locales » et territoires en mouvement. Vers un programme de recherches. *Hermès*, 26-27, 263-282.
- Bousquet, F. (2015). L’information service au cœur de la reconfiguration de la presse infranationale française. *Réseaux*, 193, 163-191. <https://doi.org/10.3917/res.193.0163>
- Bousquet, F. & Amiel, P. (2021). *La presse quotidienne régionale*. La Découverte.
- Bousquet, F., Marty, E., & Smyrnaiois, N. (2015). Les nouveaux acteurs en ligne de l’information locale vers une relation aux publics renouvelée ? *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 4(2), 48-61.
- Cardon, D., Granjon, F. (2013). *Médiactivistes*. Presses de Sciences Po.
- Charon, J. (2010). De la presse imprimée à la presse numérique : Le débat français. *Réseaux*, 160-161, 255-281.
- de la Haye Y. (1984). *Dissonances. Critique de la communication*, La pensée sauvage.
- Dulong, R. et Quéré, L. (1978). *Le journal et son territoire. Presse régionale et conflits sociaux*, éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Estienne, Y. (2008). *Le journalisme après Internet*. L’Harmattan.
- Ferron, B. (2010). Des médias de mouvements aux mouvements de médias : Retour sur la genèse du « Réseau Intercontinental de Communication Alternative » (1996-1999). *Mouvements*, 61, 107-120.
- Ferron, B. (2016). Professionnaliser les « médias alternatifs » : Enjeux sociaux et politiques d’une mobilisation (1999-2016). *Savoir/Agir*, 38, 21-28.
- Frisque, C. (2010). Des espaces médiatiques et politiques locaux ? *Revue française de science politique*, 60, 951-973. <https://doi.org/10.3917/rfsp.605.0951>
- Joux, A. (2022). *Pure players* et médias alternatifs : une approche diachronique des représentations de l’indépendance et du pluralisme de l’information. *Les Enjeux de l’Information et de la Communication*, 23(1), 15-26
- Kaciak, N. (2018). Perturber les notables : Les conditions de possibilité d’un journalisme d’enquête à l’échelle locale. *Savoir/Agir*, 46, 67-73.
- Le Cam, F. & Ruellan, D. (2014). *Changements et permanences du journalisme*, L’Harmattan.
- Márquez-Ramírez, M., Mellado, C., Humanes, M. L., Amado, A., Beck, D., Davydov, S., ... & Wang, H. (2020). Detached or interventionist? Comparing the performance of watchdog journalism in transitional, advanced and non-democratic countries. *The International Journal of Press/Politics*, 25(1), 53-75.
- Marty, E. (2015). Les élections municipales au miroir de la presse quotidienne régionale. Des cadres médiatiques aux thématiques politiques. *Mots. Les langages du politique*, 108, 39-55.
- Nielsen, R. K. (Ed.) (2015). *Local journalism: The decline of newspapers and the rise of digital media*. Bloomsbury Publishing.
- Noyer J., Raoul B. (2011). Le « travail territorial » des médias. Pour une approche conceptuelle et programmatique d’une notion. *Études de communication*, 37, 15-46.
- Poulet, B. (2008). *La fin des journaux et l’avenir de l’information*. Gallimard.
- Ringoot, R., Rochard, Y. (2005). Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques. *Mots. Les langages du politique*, 77, 73-90.
- Salles, C. (2019). Disrupting Journalism from Scratch: Outlining the Figure of the Entrepreneur-Journalist in Four French Pure Players. *The Nordic Journal of media Studies*, 1, 29-46.
- Singer, J. B., Hermida, A., Domingo, D., Heinonen, A., Paulussen, S., Quandt, T., ... & Vujnovic, M. (2011). *Participatory journalism*. John Wiley & Sons.
- Smyrnaiois, N., & Rebillard, F. (2019). How infomedia platforms took over the news: A longitudinal perspective. *The Political Economy of Communication*, 7(1).
- Sonnac, N. & Gabszewicz, J. (2006). *L’industrie des médias à l’ère numérique*, La Découverte.
- Téty, J. (1995). L’espace public local et ses médiations. *Hermès*, 17-18, 287-298.
- Thiong-Kay, L. & Smyrnaiois, N. (2023). *Radical Journalism à la française. Between Differentiation and Stigma*. LERASS. <https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03959691/>
- Williams, A. Barnett, S., Harte, D., and Townend, J. (2014). *The state of UK hyperlocal community news: findings from a survey of practitioners*. Cardiff University. <https://hyperlocal-survey.files.wordpress.com/2014/07/hyperlocal-community-news-in-the-uk-2014.pdf>

ANNEXE

Tableau 1 : présentation synthétique des principales caractéristiques des médias composant notre corpus

Média	Date de création	Statut légal	Chiffre d'affaires (et année de réalisation)	Principaux postes de dépense	Nombre d'employés & fonctions	Modèle d'affaires et sources de revenus	Audience et périodicité	Nombre d'abonnés ou de souscripteurs	Résultat-économique (déficit, équilibre, excédent)
L'avertY	2017 (fin de l'activité en 2022)	Micro-entreprise	5 000€ (2019)	Salaire	½ poste SMIC	Abonnements et dons <i>via</i> Tipeee	Base d'audience de 1600 personnes	100	Équilibre (mais pas assez de revenu pour le fondateur)
L'Arrière-Cour	2019-2020	SASU	100 000€ (2020)	Salaires (sauf fondateur car indemnités pôle emploi) + prestations (web, comptabilité, communication, etc.)	3 (fondateur + alternante en com + alternante journaliste) + 1 consultant en communication + un prestataire web + une dizaine de pigistes + 6 illustrateurs	Dons (30 000€) bourse émergence (40 000€), Fonds information sociale de proximité (9 000€) + diversification des activités (ouvrages, documentaires, enseignement)	« Base » de 15 000 personnes, 4 000 à 5 000 visiteurs réguliers	200 contributeurs réguliers	Équilibre
Rue89 Lyon	2011	SARL	200 000 € (2019)	Salaires	4 (3 journalistes + 1 commercial) + une quinzaine de collaborateurs (rédacteurs, graphistes, développeurs)	Abonnements, revenus publicitaires, formations (sur la transition numérique, auprès de structures professionnelles, d'écoles et d'universités), prestations en visualisation et analyse de données, événements rémunérés (notamment un salon des vins naturels annuel), ateliers d'éducation aux médias, Fonds information sociale de proximité	150 000 visiteurs uniques / mois	400	Équilibre
Médiacités Lyon	2016	SAS	240 000€ (2019)	Salaires + coûts de développement et maintenance du site	12 (9 journalistes, 1 responsable marketing, 1 webmaster, 1 responsable relation lecteur, 1 commercial, 1 illustrateur)	Abonnement exclusivement (dont abonnements en B2B auprès des collectivités et des institutions, des chambres consulaires qui représentent de 10 à 15% du chiffre d'affaires)	140 000 visiteurs uniques / mois	3 800	Déficitaire, équilibre prévu pour 2023/2024
Place Grénet	2013	SAS	100 000 € (2019)	Salaires	10 journalistes ; 2 fondateurs + 1 CDI + 7 pigistes et correspondants + 2 prestataires + 1 commercial	Publicité 50%, abonnement (surtout institutionnels), annonces légales Fonds de soutien information sociale de proximité, Fond stratégique pour le développement de la presse, Google (aide médias locaux période Covid)	180 000 visiteurs uniques / mois	1 000	Très légèrement bénéficiaire

Le Postillon	2009	Association	70 000 à 80 000 (2020)	Salaires et impression (entre 3 000 et 5 000€/numéro)	1 journaliste à 26h/semaine + réseau de contributeurs bénévoles, ponctuellement pigistes, stagiaires ou contrats aidés	Abonnement et ventes au numéro, Fonds de soutien à l'information sociale de proximité (de 6 000 à 18 000€ selon les années)	Tirage de 4 000 ex. (3 500 vendus en moyenne)	400	Équilibre
Librinform74	1986 (2010 pour internet)	Association	13 000€ (2020)	Salaires	1 journaliste rémunéré 3 à 6 mois par an + réseau de contributeurs bénévoles	Fonds de soutien information sociale de proximité (9 000€) + dons (4 000€)	100 à 300 visiteurs quotidiens	80 contributeurs Utlule	Équilibre
Enviviscope	2007	SAS	62 000€ (2020)	Salaires + prestation pour le site	2 journalistes permanents (fondateur bénévole et rédacteur en chef salarié) + pigistes, 1 alternant ou stagiaires + prestataire technique et administration	Publicité (28 000€), abonnements (7 000€), droits de reproduction CFP (6 000€), prestations à d'autres médias, édition 7 000€ (livre transition énergétique). Pas de subventions	12 000 visiteurs uniques / mois	NR	Équilibre précaire, projet de rachat
Mediacoop	2015	SCOOP	100 000€ (2020)	Salaires et frais de déplacement + prestataires	3 à 3,5 équivalents temps plein (2 journalistes à temps plein en CDI, 1 journaliste alternant ou contrat pro + stagiaire + prestataire communication et webmaster)	Documentaires (10 000€), prestations éducation aux médias et à l'information (60 000€), dons (10 000€), Fonds de soutien information sociale de proximité (20 000€)	25 000 visiteurs uniques / mois	NR	Équilibre voire bénéficiaire
Les Affiches	1923	SAS 1 500 000€ de capital	3 154 100 € (2020)	Salaires et prestations : Impression, diffusion kiosques et routage postal	Directrice de la rédaction, 2 rédacteurs en chef, 3 journalistes à temps plein, 1 correspondant, 3 pigistes.	Abonnements + ventes à la pièce (1/3 des ressources), publicité commerciales (1/3 des ressources), annonces légales (1/3 des ressources).	Moyenne de 5250 tirages / mois en 2021 ; 9,79 % de la diffusion par version numérique.	70,4 % de la diffusion par abonnements.	Bénéficiaire
Lyon Capitale	1994	SAS	NR	Salaires + frais de publication et maintenance du site	10 journalistes + 2 alternants en rédaction 5 salariés administratifs	Abonnements, publicité et annonces légales. Pas de subventions	30 000 exemplaires papiers 1,2 million visiteurs uniques	NR	Équilibre

Contester l'hégémonie médiatique locale. Entre engagement journalistique et repolitisation des territoires

Confrontar a hegemonia da mídia local. Entre engajamento jornalístico e a repolitização dos territórios

Challenging local media hegemony. Between journalistic commitment and the repoliticization of territories

Desafiar la hegemonía mediática local. Entre el compromiso periodístico y la repolitización de los territorios

Fr. Cet article propose de questionner la capacité des nouveaux entrants de l'information locale à renouveler le processus d'alimentation du débat démocratique dans leur territoire de diffusion, face à une Presse Quotidienne Régionale en situation hégémonique. Nous faisons ainsi l'hypothèse qu'un journalisme local, construit contre ou à côté de l'acteur hégémonique, serait en mesure de catalyser les transformations à l'œuvre dans le champ journalistique en défendant l'introduction de voix dissidentes (Benson & Neveu, 2005 ; Smyrniaos & Thiong-Kay, 2023) dans des territoires jusqu'ici marqués par la construction médiatique du consensus. À partir de la conception « multiréférentielle » du territoire avancée par Boure et Lefebvre (2000), nous envisageons en effet celui-ci comme structuré par l'opposition entre, d'un côté, l'exercice d'un pouvoir institutionnel et la cristallisation d'un temps social partagé et, de l'autre, des rapports sociaux dissymétriques et des mises en sens plurielles ou concurrentes. Au final, c'est donc le « travail territorial » des médias (Noyer & Raoul 2011) que nous avons cherché à appréhender. Notre étude a porté sur 11 médias situés en région Auvergne Rhône-Alpes et comportant dans leur rédaction au moins un journaliste professionnel. Par le biais d'entretiens semi-directifs, complétés d'une attention au méta-discours des médias, nous envisageons leur rapport au territoire dans une triple dimension (marché, terrain et espace public local). Nos résultats confirment d'abord, chez les acteurs étudiés, une dynamique structurante de professionnalisation précédemment observée dans les médias alternatifs (Ferron 2006). Mais ils révèlent également une forme de polarisation entre deux idéaux-types journalistiques, que nous caractérisons à la lumière des travaux de Nielsen (2015). En effet, si certains médias ambitionnent de réduire les disparités d'accès à la connaissance des affaires publiques parmi les citoyens (réduction du « *knowledge gap* »), d'autres semblent avant tout attachés à susciter l'engagement civique et politique des citoyens dans l'espace local (réduction de l'« *engagement gap* »).

Mots-clés : journalisme local ; hégémonie ; méta-discours ; professionnalisation ; démocratie

Pt. O objeto deste artigo é discutir como os novos atores do noticiário local podem renovar o processo de documentação do debate democrático em suas áreas de transmissão, frente à posição hegemônica da Imprensa Diária Regional. Levanta-se a hipótese de que um jornalismo local, construído contra ou ao lado do ator hegemônico, seja capaz de catalisar as transformações em curso no campo jornalístico ao defender a introdução de vozes dissidentes (Benson & Neveu, 2005; Smyrniaos & Thiong-Kay, 2023) em territórios até então marcados pela construção midiática do consenso. De fato, com base na concepção "multirreferencial" do território apresentada por Boure e Lefebvre (2000), considera-se que o território é estruturado pela oposição entre, de um lado, o exercício do poder institucional e a cristalização de um tempo social compartilhado e, de outro, as relações sociais assimétricas e as atribuições de sentidos plúrais ou concorrentes. Dessa forma, em última análise, o que procuramos compreender é o "trabalho territorial" da mídia (Noyer & Raoul 2011). O estudo considerou 11 meios de comunicação localizados na região de Auvergne Rhône-Alpes, com pelo menos um jornalista profissional em

sua equipe editorial. Por meio de entrevistas semiestruturadas, complementadas por um foco no metadiscurso da mídia, analisou-se a relação desses veículos com o território sob uma tripla perspectiva (de mercado, em campo e no espaço público local). Os resultados confirmam, em primeiro lugar, que há, entre os atores estudados, a mesma dinâmica estruturante de profissionalização já observada na mídia alternativa (Ferron, 2006). Mas evidencia-se também uma forma de polarização entre dois tipos de ideais jornalísticos, caracterizados aqui à luz do trabalho de Nielsen (2015). Com efeito, enquanto alguns meios de comunicação objetivam reduzir as disparidades no acesso ao conhecimento dos assuntos públicos entre os cidadãos (redução do “*knowledge gap*”), outros parecem estar comprometidos principalmente com a promoção do engajamento cívico e político dos cidadãos no espaço local (redução do “*engagement gap*”).

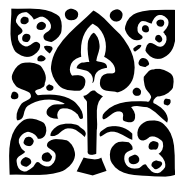
Palavras-chave: jornalismo local; hegemonia; metadiscurso; profissionalização; democracia.

En. This article examines the ability of the new players of local news to renew the process of democratic debate in their zone of distribution, in the face of hegemonic regional daily press. We thus hypothesize that local journalism, built in opposition to or alongside dominant players, could catalyze the transformations at work in the journalistic field by championing the introduction of dissenting voices (Benson & Neveu, 2005; Smyrniaios & Thiong-Kay, 2023) in territories characterized until now by the media’s construction of consensus. Based on the “multi-referential” conception of territory put forward by Boure and Lefebvre (2000), we consider it to be structured by the opposition between, on the one hand, the exercise of institutional power and the crystallization of collective social time and, on the other, asymmetrical social relationships and plural or competing enactments of meaning. Ultimately, our aim was to understand the “territorial work” of the media (Noyer & Raoul 2011). Our study focused on 11 media located in the Auvergne Rhône-Alpes region, each of which had at least one professional journalist on its editorial staff. Through semi-structured interviews, combined with a focus on the media’s meta-discourse, we examined the media’s relationship with its territory from three perspectives (market, field and local public space). Our results confirm, among the actors studied, the structuring dynamics of professionalization previously observed in alternative media (Ferron 2006). They also reveal a form of polarization between two journalistic ideal-types, which we characterize in the light of Nielsen’s work (2015). Indeed, while some media aim to reduce disparities in access to knowledge of public affairs among citizens (reduction of the “*knowledge gap*”), others seem above all committed to fostering civic and political engagement among citizens in the local space (reduction of the “*engagement gap*”).

Keywords: local journalism; hegemony; meta-discourse; professionalization; democracy

Es Este artículo se propone examinar la capacidad de los nuevos operadores de la información local para renovar el proceso de alimentación del debate democrático en sus territorios de difusión, frente a una Prensa Diaria Regional hegemónica. De este modo, nuestra hipótesis es que un periodismo local, construido en contra o al lado del actor hegemónico, sería capaz de catalizar las transformaciones en marcha en el campo periodístico, defendiendo la introducción de voces disidentes (Benson y Neveu, 2005; Smyrniotis y Thiong-Kay, 2023) en territorios hasta ahora marcados por la construcción mediática del consenso. Partiendo de la concepción „multirreferencial“ del territorio propuesta por Bourde y Lefebvre (2000), consideramos que este está estructurado por la oposición entre el ejercicio de un poder institucional y la cristalización de un tiempo social compartido, por un lado, y las relaciones sociales asimétricas y las significaciones plurales o concurrentes, por el otro. En definitiva, lo que hemos tratado de comprender es el „trabajo territorial“ de los medios de comunicación (Noyer y Raoul, 2011). Nuestro estudio se ha centrado en 11 medios de comunicación situados en la región de Auvernia-Ródano-Alpes y que cuentan con al menos un periodista profesional en su redacción. Mediante entrevistas semiestructuradas, complementadas con una atención al metadiscurso de los medios de comunicación, consideramos su relación con el territorio en una dimensión triple (mercado, terreno y espacio público local). Nuestros resultados confirman en primer lugar, entre los actores estudiados, una dinámica estructurante de profesionalización previamente observada en los medios alternativos (Ferron, 2006). Pero también revelan una forma de polarización entre dos ideales-tipos periodísticos, que caracterizamos a la luz de los trabajos de Nielsen (2015). En efecto, mientras que algunos medios de comunicación pretenden reducir las disparidades en el acceso al conocimiento de los asuntos públicos entre los ciudadanos (reducción de la brecha del conocimiento o *knowledge gap*), otros parecen sobre todo comprometidos con el fomento del compromiso cívico y político de los ciudadanos a nivel local (reducción de la brecha del compromiso o *engagement gap*).

Palabras clave: periodismo local; hegemonía; metadiscurso; profesionalización; democracia



Repairing Deviant Journalistic Practice

The French Press and the Dupont de Ligonès Case

PAULINE RENAUD

Ph.D. researcher
 Department of Journalism
 City, University of London
 pauline.renaud@city.ac.uk
 ORCID: /0000-0002-5615-3474



n the evening of 11 October 2019, French daily newspaper *Le Parisien*, citing police sources, broke a news story: Xavier Dupont de Ligonès, a man suspected of murdering his family in April 2011 and who had been missing since, had been arrested at Glasgow airport in Scotland. Shortly after, news agency *Agence France-Presse (AFP)* confirmed the news, opening the floodgates for many more articles and news reports announcing the arrest. Within less than 24 hours, however, the scoop was debunked after it was confirmed that the fingerprints of the man arrested did not match those of Dupont de Ligonès. For several media, priority turned to explaining to audiences how such a case of misinformation, i.e., the accidental production and/or dissemination of false information (Wardle, 2018), came to be.

The literature has shown that by engaging in discourse about themselves, or metajournalistic discourse, journalists affirm and, in some cases, attempt to repair the boundaries of their professional authority (Bennett et al., 1985; Berkowitz, 2000; Carlson, 2014; Eldridge II, 2019; Hindman, 2005; Thomas, & Finneman, 2014). This research examines the narratives used by six daily, generalist French newspapers to address this problematic news story that failed to conform to expectations of fairness, accuracy, and quality, and what their discourse says of the locus of responsi-

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

Pauline Renaud, « Repairing Deviant Journalistic Practice: The French Press and the Dupont de Ligonès Case », *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.n2.2023.581>



bility and accountability within the professional ideology of journalists in France.

The Dupont de Ligonès case occupies a particular place within the French media and public imaginaries. The violence of the crimes (five members of the same family were shot dead before being buried in their garden), the time elapsed between the murders and the discovery of the bodies (approximately two weeks), and the carefully planned disappearance of the main suspect (after sending letters to relatives announcing the family's departure for the US, the patriarch was last caught on camera on 15 April, approximately 1,000 kilometres away from his home) have contributed to turning this murder story into an ongoing media saga. New elements, despite being few and far between since the murders took place, have been the focus of widespread news coverage. At the same time, audiences' appetite for the case has remained strong; in the summer of 2020, *Society* magazine sold over 400,000 copies of its special issue about the murders. Given the significance of this story for both the media and the public, the study of how news professionals reflected on their shortcomings takes on a particular resonance when examining the questions of journalistic authority and accountability.

To analyse how journalists in France discussed their responsibility in disseminating false information about the Dupont de Ligonès case, as well as the extent to which this discourse was used to restore their authority, this manuscript first reviews the literature on metajournalistic discourse, boundary work and paradigm repair. Follows an outline of the method employed for the analysis of news articles before the presentation of the findings. The research shows that through the use of three main discursive strategies – *minimisation*, *externalisation*, and *circumscription* – journalists repaired this case of journalistic misinformation by presenting it as an isolated incident of deviant professional practice. While the metajournalistic discourse examined in this research demonstrates efforts to bring stability to the profession by emphasising that its norms and practices remain, overall, sound, it also circumvents deeper reflections about responsibility and self-regulation. Such considerations are important, not only in regard to journalism in the current information disorder, but also as they hint at broader implications for the French media and the question of accountability.

LITERATURE REVIEW

Metajournalistic Discourse

In France, research on journalistic discourse acquired visibility in the 1990s, around the same time that the sociology of journalism emerged as a distinct

category of study (Ringoot, 2014). For this to happen, discourse first had to be freed from the shackles of linguistics, an undertaking led by Foucault as early as 1969. The scholar developed the concept of discourse from a socio-historical perspective, demonstrating that syntax and semantic structure, alone, are insufficient to identify discursive meaning. Instead, discourses are shaped by the context in which they emerge but also shape the world they speak of, as such legitimising power relationships in society. While Foucault's approach has been criticised for failing to strongly connect discourse and social structures (Benson, 1999), his work has, nevertheless, inspired researchers to explore the social meanings behind discourse. French-speaking studies interested in journalism and its discourse have, for instance, shown how the emergence of a unique discourse, in the late 19th century, was crucial to affirm the profession's legitimacy and further separate it from the literary and political fields (Ferenczi, 1993; Ringoot & Utard, 2005). While journalistic discourse continues to feed on other discourses, be they political, economic, or scientific, it remains compelled to "stand out in order to impose its social and professional legitimacy"¹ (Ringoot, 2014, p. 154). Given the profession's lack of a strongly institutionalised identity in France, this "discourse order" has become a "combat weapon" to legitimate and assert journalism "as an intangible and unquestionable component of democratic societies"² (Ringoot & Ruellan, 2007, p. 68). Thus, as a social practice of discursive production (Ringoot & Utard, 2005), journalism shapes meaning about itself. A fringe of the French-speaking literature has delved into journalism about journalism, or metajournalism, with Rodrigues-Rouleau (2022) demonstrating how such studies have often been conducted from a normative perspective (Bernier, 1995; Bertrand, 1997). Bertrand (1997), for instance, suggests that journalists talking about their practices, and critiquing them, can serve as a mechanism to regulate journalistic activity, alongside press councils and ombudsmen.

Similarly, the English-speaking literature has been interested in the social meanings behind journalistic discourses, demonstrating how these "comprise a territory of fragmentary utterances expressed by a range of actors that shape and constrain meanings, identities and conceptual boundaries" (Carlson, 2016, p. 353). For Farkas and Schou (2018, p. 301), "discourses are contingent and historical constructs, emerging through struggles and contestations over time". In attempting to impose their vision of social reality, journalistic discourses contain implicit definitions of journalism (Vos & Thomas, 2018). Where the French and English-speaking research traditions, however, differ is in the latter's attention to explicit forms of journalistic discourse about journalism through empiric studies, and how these participate in authority affirmation strategies. Originally led by Zelizer (1990, 1993)

and, more recently, by Carlson (2014, 2016, 2017) and Hanitzsch (2017), this strand of research focuses on what is commonly referred to as metajournalistic discourse, to examine “the central arena where journalistic culture and identity is reproduced and contested”, and where “struggles between the preservation and transformation of journalism take place” (Hanitzsch, 2017, p. 2-3). In other words, metajournalistic discourses constitute the site of an ongoing struggle over discursive authority to legitimise the profession to broader society, while articulating, for journalists, dominant positions attached to certain norms and practices (Hanitzsch, 2017, p. 3). Understood as such, metajournalistic discourse is not so much informative as it is performative, in that it “actively attempts to influence people’s perceptions of journalistic authority” (Perdomo & Rodrigues-Rouleau, 2022, p. 2313).

While establishing journalistic authority is an ongoing process of convincing society, at large, that journalists are best suited to “create legitimate discursive knowledge” about the world (Carlson, 2017, p. 13), studies have highlighted how metajournalistic discourse is often “activated in times of institutional strain” (Vos & Thomas, 2018, p. 2002). In labelling practices, actors, and norms as meeting or deviating from societal expectations, “journalists conduct power maintenance on strong institutions and individuals” (Perreault et al., 2022, p. 368). Practices, such as reporting and verification, are intrinsically linked to journalism’s institutional mission, so much so that they become quasi-norms (Schudson, 2001). Vos and Thomas (2018) suggest that these quasi-norms are part of a shared repertoire that comes to the fore when journalistic authority is questioned, and around which the community of journalists congregates to renew this authority. In their study of journalistic authority in a ‘post-truth’ age, the two scholars consider that “journalists have had occasion to renegotiate their authority more than they would have probably liked in the twenty-first century” (Vos & Thomas, 2018, p. 2004).

Thus, metajournalistic discourse becomes particularly evident in the face of certain crises and phenomena, and operates as a stabilising force in the journalistic field (Carlson & Usher, 2016). In interpreting an issue, journalists charge it with significance. This process may, in turn, catalyse reflections on journalistic practices and norms (Farkas, 2023; Hindman, 2005; Tandoc et al., 2019), and prompt the profession to stress and re-assert its “institutional value as a public good but also journalists’ individual role conceptions” (Schapals & Bruns, 2022, p. 8). Compelled to reaffirm their legitimacy, journalists engage in image restoration, and in a norming of experiences and perspectives (Perreault et al., 2021). This discourse is as much directed at audiences, in a “process of authority-butressing” (Vos & Thomas, 2018, p. 2002), as it

is inward-facing, in an effort to foster discussion and bring together the fragmented community of journalists (Perreault et al., 2021).

Boundary and Repair Work

A common trait among most of the recent research on metajournalistic discourse resides in the identification of boundary work carried out by journalists to affirm the authority of their community. By discursively excluding certain actors, the ‘bad apples’ (Eldridge II, 2019), journalists protect their ranks (Tandoc et al., 2019), creating insiders and outsiders. Perdomo and Rodrigues-Rouleau (2022), in their analysis of metajournalistic discourses on transparency, highlight how these constitute performances providing insights into boundaries and power dynamics within the journalistic community. This boundary work also takes place around what Carlson and Lewis (2015, p. 10) term professionalism, which “includes efforts by journalists to establish themselves as a distinct community with specialized knowledge”. This consists, for instance, in expelling deviant values and forms, such as tabloid news. In labelling these as ‘un-journalistic’, news professionals patrol the boundaries of their field “to maintain their cultural authority and the privileges that accompany it” (Vos & Thomas, 2018, p. 2003). In France, studies have shown how a variety of actors in the media field have framed the issue of disinformation so as to legitimise certain journalistic practices and norms while discrediting others (Cabrolie, 2018; Doutreix & Barbe, 2019). At the core of this process are also “questions about the ethos of journalists and the societal role of the profession” (Farkas, 2023, p. 2).

Thus, in the case of deviant practice by one or several journalistic actors, metajournalistic discourse may also be used for repair work. Tuchman (1978) first coined the term *paradigm repair* to describe the process through which the journalistic community attempts to normalise a problematic news story that has slipped through its gates. For instance, through the lens of *paradigm repair*, Bennett et al. (1985) have examined the case of US national media seeking to make sense of a local TV station’s responsibility in letting a man set himself on fire live on camera in the early 1980s. The media’s conclusion was that the event was insignificant and unnewsworthy, and could have been prevented with better journalistic judgement. Therefore, “so conclusive and consensual was the ending to the national coverage that there was little repair work left to be done at the editorial level” (Bennett et al., 1985, p. 66). Journalists’ paradigmatic understanding of what is and what is not news was not altered, the scholars conclude (ibid). More recently, Thomas and Finneman (2014) have analysed how the Leveson Inquiry provided an opportunity for the British journalistic field to influence the shape of the debate through

paradigm repair. Using a variety of narrative strategies, the British media attempted to repair their practice and, therefore, retain their authority “at a time of great flux in the journalism paradigm” (Thomas & Finneman, 2014, p. 184).

Through repair work, journalists reaffirm their authority by discursively attending to internal breaches of their norms and practices (Berkowitz, 2000; Hindman, 2005), while reimagining “their work based on how their role performance is perceived” by audiences (Hanitzsch, 2017, p. 11). According to Carlson (2016, p. 361), “journalism’s status as an authoritative form of knowledge creation is not guaranteed or static, but the product of discourses that both delimit and legitimate its cultural forms”. Examining metajournalistic discourse not only helps understand how journalists affirm their authority but also provides key insights into the defence and repair strategies of this authority. Based on these considerations, two main questions guide this research:

RQ1: What are the main narrative strategies used by journalists to make sense of their responsibility in the false scoop about the arrest of Xavier Dupont de Ligonès?

RQ2: How do these narratives serve as repair mechanisms for journalists to maintain their authority?

METHOD

To operationalise these questions, the research employs a qualitative method for the analysis of 54 articles published by six generalist national daily newspapers – *Le Monde*, *Le Figaro*, *L’Humanité*, *Le Parisien*, *La Croix* and *Libération* – during a one-week period. Although these media cannot claim to represent the entirety of meaning-making in French journalism, they benefit from authority and influence as legacy publications. Additionally, their articles are publicly-available as opposed to, for instance, AFP’s content, which is mainly aimed at news professionals. As such, the newspapers’ discourse is dually directed, addressing society at large as well as the community of journalists, an aspect which merits particular attention when exploring the meanings behind metajournalistic discourse on deviant practice.

The study period starts on 12 October 2019, when it was confirmed that the man arrested at Glasgow airport was not Xavier Dupont de Ligonès, and ends on 19 October 2019, after which articles on the subject become sporadic. The articles were harvested using the Factiva database for *Le Figaro*, *L’Humanité* and *La Croix*. Archives for *Le Parisien*, *Le Monde* and *Libéra-*

tion were available on Europresse. These were sampled using, as a first step, the keyword ‘Dupont de Ligonès’. This process resulted in the identification of 111 articles. A second step consisted of combing through the data to eliminate duplicates as well as articles that did not contain any metajournalistic discourse. To identify evidence of metajournalistic discourse, attention was paid to words and tropes related to the themes of the media, journalism and information, and whether these were articulated in such a way that they demonstrated reflection on professional practices.

The final sample consists of 54 articles, including 11 editorials, all of which were published online. However, only 23 of these were printed as they often recapped several stories that had appeared on the newspapers’ websites. Editorials, as “the privileged site of the manifestation of the discursive identity of a medium” and “the emblem of a newspaper’s commitment, the mark of its involvement in current affairs”³ (Esquénazi, 2014, p. 121), provide a vantage point from which to examine meta-discursive strategies and were, therefore, kept in the sample; so were articles labelled ‘analyses’, ‘commentaries’ and ‘chronicles’, which “occupy an ambiguous middle ground between information and opinion” (Benson & Hallin, 2007, p. 31). Given their propensity to contain greater comments and reflection on journalism compared to factual articles, such pieces often take on a prominent place in discourse studies, despite representing only a small portion of the journalistic production. Berkowitz (2000), Farkas (2023), Pereira and Mastrella (2022), as well as Thomas and Finneman (2014) have all chosen to focus exclusively on editorials when examining metajournalistic discourse.

The distribution of articles per news outlet is as follows: *Libération* ($n=16$), *Le Parisien* ($n=15$), *Le Figaro* ($n=10$), *Le Monde* ($n=5$), *La Croix* ($n=5$) and *L’Humanité* ($n=3$). The discrepancy in the number of articles published by the newspapers is a function of several factors. It is unsurprising that *Le Parisien* published a comparatively large number of articles in the aftermath of this story given that the newspaper was the first to break the (false) news. As for *Libération*, the newspaper is known for its in-depth analysis and critique of the media; most of the articles on the coverage of the Dupont de Ligonès’ case have been published under its media section. Finally, the relatively small number of articles from *L’Humanité* may reflect both the fact that the publication never published the false story, as it did not have the resources to immediately do so, and that, on average, it produces fewer articles than its competitors, again for want of resources.

To identify the principal metajournalistic narratives on the falsely reported arrest of Xavier Dupont de Ligonès, NVivo 12 software was used to establish codes, partly based on predetermined sets found in the literature due

to their relevance when analysing meta-narratives on journalistic responsibility (Carvalho, 2008; Thomas & Finneman, 2014; Zelizer, 1990). Thomas and Finneman (2014) have, for instance, found that to make sense of its role in the wake of the Leveson Inquiry, the British press used four main discursive strategies: catastrophization (the risk of state control); self-affirmation (affirming journalists' central role in democracy); minimisation (mitigating the phone-hacking scandal and, therefore, the relevance of the inquiry); and localisation (placing responsibility for the scandal with a handful of members and therefore mitigating its impact on the rest of the community). Meanwhile, Zelizer (1990) demonstrates how the US media asserted their authority in their retelling of John F. Kennedy's assassination through three narrative strategies: synecdoche (whereby journalists use the authority gained from having covered certain events to apply it to an event they did not experience); omission (whereby journalists rearrange, and at times omit, the times, people, and places associated with the original event); and personalisation (whereby journalists recollect the assassination in terms of their own experiences).

For the present paper, an inductive approach was also implemented so as to not limit the range of categories. Through axial coding of the principal emerging themes, three main discursive logics were identified: *minimisation*, whereby the responsibility of the media is mitigated, with articles suggesting that journalists had no choice but to report on the information provided by Scottish police officers; *externalisation*, which enables journalists to distance themselves from this news story, placing responsibility away from their publication while blaming a certain type of reporting; and, finally, *circumscription*, whereby journalists admit responsibility in this media frenzy while insisting on the fact that it remains an isolated incident, which was contained through adherence to their professional norms and practices.

FINDINGS

Most of the articles examined acknowledge the responsibility of the media in spreading false information about the arrest of Dupont de Ligonès, with some even apologising to their readers for the incident (Albouy, 2019; Joffrin, 2019). However, three distinct discursive strategies are used by journalists to retain control of the narrative on their professional misconduct, a process which eludes deeper reflections on journalistic accountability.

Minimisation

A common narrative strategy found in the news outlets studied is to minimise journalists' shortcomings in this story, once it is proven that the man arrested at

Glasgow airport is not Dupont de Ligonès. Diverting attention away from the media to instead focus on actors who are external to the journalistic field is a recurring trope in the days that followed revelations about the mistaken identity. This logic is prevalent in articles published by *Le Parisien* but also *L'Humanité* and *La Croix*. In an editorial published on 14 October 2019, two days after the story was debunked, *La Croix's* editor-in-chief Florence Couret places the blame mostly on Scottish investigators:

In this case, it was the police who first communicated on this infamous arrest, when they only had second-hand information. Because it was, indeed, Scottish police officers who carried out the fingerprint comparisons and who, at the same time, refused to transmit the results to their French counterparts... But it doesn't matter. Today it is less about finding the "culprits" than about learning lessons (Couret, 2019)⁴.

Le Parisien, too, highlights the many police sources that misled its journalists ('Five sources for a dead-end', *Le Parisien*, 2019) and describes how police forces on either side of the Channel are embroiled in a dispute over their respective responsibilities. The subtext absolves the media of most guilt: "The denunciation of this suspect and especially the reasons for which he was identified – wrongly – as the French fugitive strain relations between the police"⁵ (Décugis et al., 2019).

For *L'Humanité*, responsibility also lies with the Internet and social media: "24-hour news is a trap which, with the Internet, closes in on all newsrooms. When information starts spreading, there is only one option: follow, and disseminate it on social media"⁶ (Constant, 2019). This effort at minimisation is evident in the recurrent use of the term 'media frenzy' – '*emballement médiatique*' in French (Alexandre, 2019; Brafman, 2019; De Montety, 2019; *Le Monde*, 2019a; *Le Monde*, 2019b; Lutaud & Cornevin, 2019; Trémolet de Villiers, 2019) – suggesting that journalists were not able to escape this freewheeling spiral of misinformation regarding such a headline-grabbing murder case. For instance, in an editorial, *L'Humanité's* editor-in-chief Jean-Emmanuel Decoin does not fully blame journalists for this false information, having not "knowingly lied". Instead, the media frenzy obeys "quasi-mechanical" factors and is also the result of "citizens' lack of critical distance"⁷ (Ducoin, 2019). Such a narrative, therefore, paints a picture of journalists "caught in the hamster wheel"⁸, as per Neveu's expression (2019, loc. 2410). Similarly, *La Croix*, in the previously-mentioned editorial, narrates this incident as an important lesson for journalism, all the while pointing to several exogenous constraints:

Many media outlets have announced the arrest of Xavier Dupont de Ligonès. False information ... No one will ever be safe from an error of judgement or a mistake. But the combined pressure of continuous information and social networks makes you lose caution and composure. These qualities are nevertheless the hallmark of journalistic work⁹ (Couret, 2019).

In this narrative, journalists tend to place most of the responsibility on actors and factors located outside their community, thereby protecting it.

Externalisation

A second commonly-found discursive strategy consists in highlighting the media's role while distancing their own publication from this case of misinformation. While present in the discourse of most newspapers, this logic of externalisation is mostly employed by journalists from *L'Humanité* and *Le Figaro*. Looking at *L'Humanité* specifically, it is the only outlet to not have published this false information; it is also the smallest publication within the sample studied and produces fewer articles, on a daily basis, than its competitors. Thus, when news broke of Dupont de Ligonès' arrest on the evening of 11 October, the newspaper did not have the resources to conduct last-minute verification and, therefore, chose to wait until the following morning to report on the story. Of a weakness, *L'Humanité* seeks to make a strength. Through a logic of externalisation, the news outlet disparages a certain type of reporting that favours immediacy over verification and caution:

Far be it from us to place *L'Humanité* above the fray, let alone on a pedestal. Due to the pace of our publications, we have escaped the "herd" effect. However, let's take advantage of this "out of the ordinary" event to think things through. Subject to the reign of "master rabbit"¹⁰, where everything, immediately, must be fast, without horizon, outdated and already recycled, speaking faster than reason becomes the norm, as if journalism were only a consumable and already disposable commodity. The omnipotence of collective infobesity threatens us, every day a little more¹¹ (Ducoin, 2019).

In a separate article, *L'Humanité* criticises its competitors for hastily trusting the information provided by Scottish investigators: "Can we speak of different sources? 'To have confirmed 5 times one piece of information by 5 different cops, it is not cross-checking information, it is being addicted to police speech', the lawyer Raphaël Kempf opined on Twitter"¹² (Mouloud, 2019). Through Kempf's words, the newspaper, therefore, distances itself from this case of journalistic

misinformation, by highlighting its superior practices all the while shedding light on continued economic pressures faced by journalists in the race for exclusive news.

In this narrative strategy, the blame is also placed on news agency *AFP* for confirming *Le Parisien*'s scoop, thereby diverting attention away from the rest of the journalistic field, as in this editorial from *Libération*: "*AFP* is a reliable agency, where factual errors are extremely rare (it indicated on Saturday that it had gathered information from four different police sources)"¹³ (Joffrin, 2019). Meanwhile, *Le Parisien* insists on the fact that *AFP* was hot on the newspaper's heels in confirming the scoop:

It is at this moment that we publish the information of the arrest of Xavier Dupont de Ligonès. This information was very quickly confirmed by Agence France-Presse in a wire published at 9:01 p.m. under the title "Xavier Dupont de Ligonès arrested at Glasgow airport (source close to the investigation)"¹⁴ (*Le Parisien*, 2019).

Similarly, *Le Figaro* singles out the news agency in the conclusions that must be drawn from this media frenzy: "The lessons are clear: even usually reliable institutions, *AFP*, Home Office, can be wrong; nothing replaces the time required for verification"¹⁵ (Trémolet de Villiers, 2019). The metajournalistic narratives on *AFP* and its responsibility with regard to the Dupont de Ligonès story confirm Lagneau's (2007, p. 110) observations about the agency's unique place within French journalism's imaginary: "Although they do not belong individually to the elite of the profession, news agency reporters collectively embody a model of journalistic excellence that dates back to the emergence of news agencies more than 150 years ago, that of the news hunter, fast, rigorous and precise."¹⁶ *AFP*'s reputation for excellence also rests on its strict policy about clearly and quickly rectifying mistakes (Lagneau, 2002). As such, the repetition of the word 'reliable' looks to absolve the rest of the profession of most blame, with the implication that this case of misinformation was so unusual that even *AFP* could not escape it. At the same time, for news outlets that showed more caution in their reporting, comparing their own practice to that of *AFP* enables them to elevate their authority.

Circumscription

Efforts to depict this case of journalistic misinformation as an isolated incident underpin the third discursive strategy. As highlighted previously, most of the articles acknowledge journalistic responsibility in this case of false information. However, through a logic of circumscription, news outlets insist on the fact that it

remains an unfortunate case of misinformation, which was circumscribed thanks to adherence to traditional journalistic practices and norms. *Le Figaro*, for instance, underscores its cautious attitude throughout as well as the reliability of its verification practices, which enabled the newspaper to be among the first to suspect misinformation:

After 11 p.m. (...) sources told our journalist Christophe Cornevin of their serious doubts about the identity of the captive. In the midst of the tsunami of evidence, we choose to mention this. Online articles are immediately modified in this sense and the latest print version at 11:30 p.m. specifies that a man identified as being Xavier Dupont de Ligonès has been arrested in Scotland but that a formal identification must take place on Saturday. The conditional tense is used. The next morning, we publish, very early, on our website, the various elements which, one after the other, deflate the case¹⁷ (Trémolet de Villiers, 2019).

Libération also emphasises its use of the conditional: “We had been alerted at 8:45 p.m. by an article from *Le Parisien*, which we took up using the conditional and quoting the newspaper”¹⁸ (Joffrin, 2019). The newspaper, however, fails to mention that it published, in its print edition on 12 October, a short article announcing the arrest of Xavier Dupont de Ligonès, using the indicative mood throughout.

Other newspapers resort to transparency as a discursive strategy to make amends for their role in disseminating false information. This emphasis is particularly evident in articles published by *Le Parisien* to explain how its erroneous scoop came to be: “For the sake of transparency and after the publication of erroneous information on the arrest of Xavier Dupont de Ligonès, we look back at the unfolding of the last few hours and detail how our editorial staff worked”¹⁹ (*Le Parisien*, 2019). The original article with the false scoop is still present on its website with, however, an addendum that reads: “Our article published on 11 October is ... obsolete, but we leave it as is, for the sake of transparency”²⁰ (Décugis & Pelletier, 2019). Importantly, the news is not described as false but simply as “obsolete”, again mitigating the responsibility of journalists. *Le Monde* also engages in a transparency performance (Perdomo & Rodrigues-Rouleau, 2022) when providing insights into the chain of events that resulted in the publication of this misinformation: “For the sake of transparency and clarification as to our news coverage, we publish the story of these few hours where incorrect information was published on our website”²¹ (*Le Monde*, 2019a). Thus, in many of the newspapers’ narratives, transparency takes over from the norms of accuracy and verification to affirm journalistic authority.

DISCUSSION

The study of metajournalistic discourse on the media’s responsibility in disseminating false information about the Dupont de Ligonès case has shown that journalists attempt to repair their practice and, thus, restore their authority, through three main discursive strategies. Each of them – *minimisation*, *externalisation* and *circumscription* – pivots on a logic of transparency. By lifting a corner of the veil on what went wrong in their coverage of the false arrest, journalists demonstrate efforts at introspection and repentance. At the same time, through these transparency performances, they reaffirm their ascendancy over the public by keeping control of and “articulat[ing] the idealized authority relation between journalism and its audiences” (Carlson, 2017, p. 93). Although readers are given the opportunity to witness how information is produced, little is known about the aftermath of this incident from a self-regulation perspective, including whether new processes will be put in place to limit such reporting errors. As highlighted by Perdomo and Rodrigues-Rouleau (2022) in their study of transparency in metajournalistic discourse, narratives constitute a weapon used as part of a strategic ritual (Tuchman, 1972) to have audiences, and members of the journalistic community, recognise mainstream media’s authority by showing adherence to ethics principles. In the journalists’ discourse on the Dupont de Ligonès case, the norm of transparency becomes a new form of journalistic responsibility, alongside traditional expectations of accuracy and independence, to showcase the soundness of the profession’s paradigm in the face of this deviant incident.

Additionally, amid broader concerns about what being a journalist means – in times of struggling business models, political pressures, and competitive truth-telling claims – resorting to similar tropes helps bring stability to the community of journalists (Perreault et al., 2021; Vos & Thomas, 2018). Through these meta narratives, “journalism’s authority finds itself reinforced – be it by letting audiences see a united front (outward) or by dispelling journalists’ inner doubts (inward)” (Perdomo & Rodrigues-Rouleau, 2022, p. 2324). This shared discourse also suggests that if the profession abides by its traditional norms and practices, such as verification, these incidents will remain exceptional. In doing so, journalists repair their practice and fend off potential criticisms about their lack of self-critique, all the while avoiding deeper reflections on relations with sources, and questions of accountability and self-regulation.

Although all the news outlets studied in this research do engage in self-critique, this process is often also directed at their peers. A recurring criticism

found in the articles studied is the tendency, in certain newsrooms, to favour speed over verification, as the previously-mentioned editorial from *L'Humanité's* shows. Having avoided the media frenzy enables the newspaper, as well as *Le Figaro*, to emphasise their superior norms and practices against a handful of journalistic actors. *Le Parisien* and *AFP* have become, in this context, “constitutive others” (Farkas, 2023), against which news outlets can elevate their own authority. Although the question of how *AFP* addressed its own misconduct did not form part of the study, the focus placed by other media on the agency’s reporting confirms that its “influence is never as evident as when its errors are reverberated throughout the chain of information”²² (Lagneau, 2002, p. 59).

By conducting peer criticism that is limited to a small number of actors, and whose failings are partly attributed to external factors, journalists draw boundaries to protect the rest of the community. Their narratives act as “border patrols” (Singer, 2021) to limit disruptions to the profession. As such, “what is considered to be ‘deviant’ remains tightly controlled by the journalistic community to stave off broader questions of journalistic performance”, Carlson (2014, p. 45) highlights. At the same time, “the reliance on individual violators circumvents more uncomfortable questions about journalism’s relations with centers of power, its own role as a powerful institution shaping public knowledge, and its accountability within democratic society” (Carlson, 2014, p. 45). In the Dupont de Ligonnes case, the question of the relations between journalists and police sources takes on a new significance which, however, few articles address. *L'Humanité* and, to some extent, *La Croix and Libération* are the only newspapers to consider, in greater depth, the implications of this false story for the profession

CONCLUSION

In publicly acknowledging their mistakes while mitigating their responsibility and circumscribing this case of journalistic misinformation, news professionals normalised their experience vis-à-vis the false scoop, thereby protecting as well as bringing stability to their community. Emphasising the norms of transparency and verification, the publications also repaired the boundaries of their authority vis-à-vis the public and each other; in their narratives, the core ideology of the profession remained intact. Although metajournalistic discourse may be understood as an effort by the profession “to enter into a conversation with itself as a form of self-reflective practice” (Schapals & Bruns, 2022, p. 8), this study has shown that this practice constitutes, first and foremost, a public performance to defend authority. As such, the limited amount of reflection on greater implications for journalistic responsibility sug-

gests that the question of accountability is yet to form an intrinsic part of French journalism’s professional identity.

As highlighted by Carlson (2014, p. 45) in his study of six prominent cases of journalistic misconduct in the US, public discourses on professional misconduct often avoid “critically addressing contradictions between stated norms and the difficulties inherent in news practices”. In the articles studied for the present research, proposals put forward to prevent such an incident from happening again in future are often limited to adhering more closely to existing norms and practices of verification, accuracy and vigilance, as opposed to engaging in deeper reflections about journalism and self-regulation. Although this public exercise in self-reflection may have enabled news media to demonstrate efforts at repentance, its impact on recreating trust with audiences remains questionable.

To further test these findings, future studies may be interested in broadening the sample to compare the metajournalistic discourse of print and broadcast media and, thus, understand whether narrative strategies vary according to the type of news media. By focusing on elite news outlets, the following results cannot lay claim to speak for the whole field of journalism. Another aspect to consider is the question of audience reception of such discursive strategies. Any form of discourse is polysemic and meaning depends on the receptor. Carlson (2016, p. 364), for instance, advocates for a “mixed-method approach combining textual analysis with audience measurement methods (e.g., surveys, focus groups, interviews) to examine meaning-formation further”. As journalists are increasingly expected to be accountable for their actions, paying attention to their discourse, as well as its limits, is paramount to engage in truly critical reflections on reestablishing trust between the news media and the public.

Submitted on 14 July 2023

Accepted on 14 November 2023

NOTES

- ^{1.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{2.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{3.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{4.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{5.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{6.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{7.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{8.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{9.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{10.} A potential reference to Aesop's fable *The Tortoise and The Hare*.
- ^{11.} Translated from the French by the author of this research.

- ^{12.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{13.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{14.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{15.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{16.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{17.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{18.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{19.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{20.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{21.} Translated from the French by the author of this research.
- ^{22.} Translated from the French by the author of this research.

REFERENCES

- Albouy, S. (2019, 12 October). *Excuses*. Le Parisien. <https://nouveau.europresse.com/Search/ResultMobile/23> (Accessed: 8 June 2023).
- Alexandre, L. (2019, 13 October). *Dupont de Ligonnes: l'emballlement médiatique était-il évitable?* La Croix. <https://www.la-croix.com/Debats/Forum-et-debats/Dupont-Ligonnes-lemballlement-mediatique-etait-evitable-2019-10-13-1201054001> (Accessed: 8 June 2023).
- Bariéty, A. (2019, 12 October). *Xavier Dupont de Ligonnes: à Limay, la folle matinée*. Le Figaro <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/xavier-dupont-de-ligonnes-a-limay-la-folle-matinée-20191012> (Accessed: 9 June 2023).
- Bennett, W. L., Gressett, L. A., & Haltom, W. (1985). Repairing the news. *Journal of Communication*, 35(2), 50–68. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1985.tb02233.x>
- Benson, R. (1999). Field theory in comparative context: A new paradigm for media studies. *Theory and Society*, 28(3), 463–498. <https://doi.org/10.1023/A:1006982529917>
- Benson, R., & Hallin, D. C. (2007). How states, markets and globalization shape the news: The French and US national press, 1965–97. *European Journal of Communication*, 22(1), 27–48. <https://doi.org/10.1177/0267323107073746>
- Berkowitz, D. (2000). Doing double duty: Paradigm repair and the Princess Diana what-a-story. *Journalism*, 1(2), 125–143. <https://doi.org/10.1177/14648849000100203>
- Bernier, M.-F. (1995). *Les planqués : le journalisme victime des journalistes*. VLB Éditeur.
- Bertrand, C.-J. (1997). *La déontologie des médias*. Presses universitaires de France.
- Brafman, J. (2019, 13 October). *De l'emballlement médiatique à la douche écossaise*. Libération. https://www.liberation.fr/france/2019/10/13/de-l-emballlement-mediatique-a-la-douche-ecossaise_1757395/ (Accessed: 8 June 2023).
- Cabrolie, S. (2018). Les fake news dans l'univers du journalisme en ligne, un levier de légitimation des pratiques professionnelles ? In A. Joux & M. Péliissier (Eds.), *L'information d'actualité au prisme des fake news*. L'Harmattan.
- Carlson, M. (2014). Gone, but not forgotten: Memories of journalistic deviance as metajournalistic discourse. *Journalism Studies*, 15(1), 33–47. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.790620>
- Carlson, M. (2016). Metajournalistic discourse and the meanings of journalism: Definitional control, boundary work, and legitimation. *Communication Theory*, 26(4), 349–368. <https://doi.org/10.1111/comt.12088>
- Carlson, M. (2017). *Journalistic authority: Legitimizing news in the digital era*. Columbia University Press.
- Carlson, M., & Lewis S. C. (2015). *Boundaries of journalism: Professionalism, practices and participation*. Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781315727684>
- Carlson, M., & Usher, N. (2016). News startups as agents of innovation: For-profit digital news startup manifestos as metajournalistic discourse. *Digital Journalism*, 4(5), 563–581. <https://doi.org/10.1080/21670811.2015.1076344>
- Carvalho, A. (2008). MEDIA(TED) DISCOURSE AND SOCIETY: Rethinking the framework of critical discourse analysis. *Journalism Studies*, 9(2), 161–177. <https://doi.org/10.1080/14616700701848162>
- Constant, C. (2019, 14 October). *Piège*. L'Humanité <https://global.factiva.com/redir/default.aspx?P=sa&NS=16&AID=9CIT008700&an=HUMAN-D0020191022efao0005q&drn=drn%3aarchive.newsarticle.HUMAND0020191022efao0005q&cat=a&ep=ASI> (Accessed: 12 June 2023).
- Couret, F. (2019, 13 October). *Sang-froid*. La Croix. <https://www.la-croix.com/Debats/Editos/Sang-froid-2019-10-13-1201053991> (Accessed: 23 September 2022).
- De Montety, E. (2019, 14 October). *Emballlement [an-ba-le-man] n. m. Forte précipitation d'automne*. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/emballlement-an-ba-le-man-n-m-forte-precipitation-d-automne-20191014> (Accessed: 9 June 2023).
- Décugis, J.-M., & Pelletier, E. (2019, 11 October). *Xavier Dupont de Ligonnes a été arrêté ce vendredi en Ecosse*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/faits-divers/xavier-dupont-de-ligonnes-a-ete-retrouve-a-glasgow-11-10-2019-8171406.php> (Accessed: 23 September 2022).
- Décugis, J.-M., Pelletier, E., Gautronneau, V., & Pham-Lê, J. (2019, 14 October). *Discorde franco-écossaise dans l'affaire Dupont de Ligonnes*. Le Parisien <https://www.leparisien.fr/faits-divers/discorde-franco-ecossaise-dans-l-affaire-dupont-de-ligonnes-14-10-2019-8172951.php> (Accessed: 8 June 2023).
- Delesalle-Stopler, S., & Brafman, J. (2019, 13 October). *Xavier Dupont de Ligonnes : le mauvais match des services de police*. Libération. https://www.liberation.fr/france/2019/10/13/xavier-dupont-de-ligonnes-le-mauvais-match-des-services-de-police_1757393/#:~:text=R%C3%A9cit-,Xavier%20Dupont%20de%20Ligonn%C3%A8s%20%3A%20le%20mauvais%20match%20des%20services%20de,d'%C3%AAtre%20rel%C3%A2ch%C3%A9%20le%20lendemain. (Accessed: 8 June 2023)
- Dorison, A.-H. (2019, 18 October). *Affaire Dupont de Ligonnes : après la fausse arrestation, la recherche du coupable*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/10/18/affaire-dupont-de-ligonnes-apres-la-fausse-arrestation-le-parquet-de-nantes-a-saisi-l-igpn_6015956_3224.html (Accessed: 8 June 2023).
- Doutreix, M., & Barbe, L. (2019). Légitimer et disqualifier : les Fake News saisies comme opportunité de normalisation du champ journalistique. *Études de communication*, 53, 49–66. <https://doi.org/10.4000/edc.9242>
- Ducoin, J.-E. (2019, 14 October). *Emballlement*. L'Humanité. <https://www.humanite.fr/politique/xavier-dupont-de-ligonnes/editorial-emballlement-678549> (Accessed: 23 September 2022).
- Eldridge II, S. (2019). “Thank god for Deadspin”: Interlopers, metajournalistic commentary, and fake news through the lens of “journalistic realization”. *New Media & Society*, 21(4), 856–878. <https://doi.org/10.1177/1461444818809461>
- Esquénazi, J. (2014). *L'écriture de l'actualité*. Presses uni-

- versitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug-esque.2014.01>
- Farkas, J. (2023). Fake news in metajournalistic discourse. *Journalism Studies*, 24(4), 423-441. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2023.2167106>
- Farkas, J., & Schou, J. (2018). Fake news as a floating signifier: Hegemony, antagonism and the politics of falsehood. *Javnost*, 25(3), 298-314. <https://doi.org/10.1080/13183222.2018.1463047>
- Ferenczi, T. (1993). *L'invention du journalisme en France*. Payot.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Gautronneau, V. (2019, 12 October). *Affaire Dupont de Ligonnes : la fausse piste de Glasgow*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/faits-divers/l-homme-confondu-avec-dupont-de-ligonnes-relache-par-la-police-de-glasgow-12-10-2019-8171754.php> (Accessed: 8 June 2023).
- Hanitzsch, T. (2017). Professional Identity and Roles of Journalists. *Communication*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.95>
- Hindman, E. B. (2005). Jayson Blair, the New York Times, and paradigm repair. *Journal of Communication*, 55(2), 225-241. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2005.tb02669.x>
- Joffrin, L. (2019, 12 October). *A nos lecteurs*. Libération. https://www.liberation.fr/france/2019/10/12/a-propos-de-l-affaire-dupont-de-ligonnes_1757217/ (Accessed: 8 June 2023).
- Lagneau, É. (2002). Le style agencier et ses déclinaisons thématiques. *Réseaux*, 111(1), 58-100. <https://doi.org/10.3917/res.111.0058>
- Lagneau, É. (2007). Agencier à l'AFP: L'éthique du métier menacée. *Hermès*, 35, 109-118. <https://doi.org/10.4267/2042/9323>
- Le Monde (2019a, 12 October). *Arrestation dans l'affaire Dupont de Ligonnes : retour sur l'emballage policier et médiatique*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2019/10/12/affaire-dupont-de-ligonnes-retour-sur-l-emballage-policier-et-mediatique-autour-de-l-arrestation-en-ecosse_6015292_3236.html (Accessed: 8 June 2023).
- Le Monde (2019b, 12 October). *Dupont de Ligonnes : récit d'un emballage*. Le Monde. <https://nouveau.europresse.com/Search/ResultMobile/0> (Accessed: 8 June 2023).
- Le Parisien (2019, 12 October). *Affaire Dupont de Ligonnes : cinq sources pour une fausse piste*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/faits-divers/affaire-dupont-de-ligonnes-cinq-sources-pour-une-fausse-piste-12-10-2019-8171625.php> (Accessed: 23 September 2022).
- Lutaud, B., & Cornevin, C. (2019, 12 October). *Xavier Dupont de Ligonnes: chronique de 20 heures d'emballage, de doutes et de rebondissement*. Le Figaro <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/xavier-dupont-de-ligonnes-comment-le-doute-s-est-installe-20191012> (Accessed: 9 June 2023).
- Mouloud, L. (2019, 12 October). *Affaire Dupont de Ligonnes. Douche écossaise pour les médias*. L'Humanité. <https://www.humanite.fr/societe/xavier-dupont-de-ligonnes/affaire-dupont-de-ligonnes-douche-ecossaise-pour-les-medias-678551> (Accessed: 8 June 2023).
- Neveu, É. (2019). *Sociologie du journalisme*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.neveu.2019.01>
- Palou, A. (2019, 14 October). *Fantômes*. Le Figaro. <https://nouveau.europresse.com/Search/ResultMobile/11> (Accessed: 9 June 2023).
- Perdomo, G., & Rodrigues-Rouleau, P. (2022). Transparency as metajournalistic performance: The New York Times' Caliphate podcast and new ways to claim journalistic authority. *Journalism*, 23(11), 2311-2327. <https://doi.org/10.1177/1464884921997312>
- Pereira, F. H., & Mastrella, B. (2022). The practice of data-driven journalism in Brazil: Between disruption and the reinstatement of professional values. *Digital Journalism*, 10(4), 599-625. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2061550>
- Perreault, G., Perreault, M. F., & Maeres, P. (2022). Metajournalistic discourse as a stabilizer within the journalistic field: Journalistic practice in the covid-19 pandemic. *Journalism Practice*, 16(2-3), 365-383. <https://doi.org/10.1080/17512786.2021.1949630>
- Ponce, A. (2019, 18 October). *La loi du mort-kilomètre*. La Croix. <https://www.la-croix.com/Debats/Forum-et-debats/loi-mort-kilometre-2019-10-18-1201055262#:~:text=Dans%20le%20jargon%20de%20la,moins%20il%20%C3%A9veillera%20notre%20int%C3%A9r%C3%AAt> (Accessed: 8 June 2023).
- Ringoot, R. (2014). *Analyser le discours de presse*. Armand Colin.
- Ringoot, R., & Utard, J.-M. (2005). *Le journalisme en invention. Nouvelles pratiques, nouveaux acteurs*. Presses universitaires de Rennes.
- Rioufol, I. (2019, 17 October). *Débacle de la République des grands mots*. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/ivan-rioufol-debacle-de-la-republique-des-grands-mots-20191017> (Accessed: 9 June 2023).
- Rodrigues-Rouleau, P. (2022). *Quand les journalistes parlent d'eux-mêmes : Études de cas sur le discours métajournalistique dans les médias d'information québécois et leur réception par diverses communautés interprétatives* [thèse, Université d'Ottawa] University of Ottawa. <https://doi.org/10.20381/ruor-28567>
- Ruellan, D., & Ringoot, R. (2007). Journalism as permanent and collective invention. *Brazilian Journalism Research*, 3(2).
- Schapals, A. K., & Bruns, A. (2022). Responding to "Fake news": Journalistic perceptions of and reactions to a delegitimising force. *Media and Communication*, 10(3), 5-16. <https://doi.org/10.17645/mac.v10i3.5401>
- Schudson, M. (2001). The objectivity norm in American journalism. *Journalism*, 2(2), 149-170. <https://doi.org/10.1177/146488490100200201>
- Schudson, M., & Anderson, C. W. (2008). Objectivity, professionalism, and truth-seeking in journalism. In K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzsch (Eds.), *The Handbook of Journalism Studies*. Routledge.
- Singer, J. B. (2021). Border patrol: The rise and role of fact-checkers and their challenge to journalists' normative boundaries. *Journalism*, 22(8), 1929-1946. <https://doi.org/10.1177/1464884920933137>

Tandoc, E. C., Jenkins, J., & Craft, S. (2019). Fake news as a critical incident in journalism. *Journalism Practice*, 13(6), 673-689. <https://doi.org/10.1080/17512786.2018.1562958>

Thomas, R. J., & Finneman, T. (2014). Who watches the watchdogs?: British newspaper metadiscourse on the Leveson inquiry. *Journalism Studies*, 15(2), 172-186. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.806068>

Trémolet de Villers, V. (2019, 13 October). Dupont de Ligonnières: les leçons d'un emballement médiatique. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/dupont-de-ligonnes-les-lecons-d-un-emballement-mediatique-20191013> (Accessed: 9 June 2019).

Tuchman, G. (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity. *The American Journal of Sociology*, 77(4), 660-679. <https://doi.org/10.1086/225193>

Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality*. Free Press.

Vos, T. P., & Thomas, R. J. (2018). The discursive construction of journalistic authority in a post-truth age. *Journalism Studies*, 19(13), 2001-2010. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2018.1492879>

Wardle, C. (2018). The need for smarter definitions and practical, timely empirical research on information disorder. *Digital Journalism*, 6(8), 951-963. <https://doi.org/10.1080/21670811.2018.1502047>

Zelizer, B. (1990). Achieving journalistic authority through narrative. *Critical Studies in Mass Communication*, 7(4), 366-376. <https://doi.org/10.1080/15295039009360185>

Zelizer, B. (1993). Journalists as interpretive communities. *Critical Studies in Mass Communication*, 10(3), 219-237. <https://doi.org/10.1080/15295039309366865>



Repairing Deviant Journalistic Practice. The French Press and the Dupont de Ligonès Case

Réparer les pratiques journalistiques déviantes. La presse française et l'affaire Dupont de Ligonès

Reparar a prática jornalística desviada. A imprensa francesa e o caso Dupont de Ligonès

Reparar las prácticas periodísticas desviadas. La prensa francesa y el caso Dupont de Ligonès.

En. The current iteration of the information disorder has created several challenges for news organisations, not least exacerbated pressure to identify, rapidly, false and fabricated content, which has found new impetus through social media. In the current context, the imperative is also, for many journalists, to maintain their authority as truth providers. However, when journalists, themselves, contribute to the dissemination of false information, adhering to that imperative is compromised. Prior research (Bennett et al., 1985) has shown that the media may attempt to repair problematic news stories that fail to conform to expectations of fairness, accuracy, and quality by reaffirming the boundaries of what is acceptable journalistic practice. This paper examines the case of French news outlets falsely reporting the arrest of Xavier Dupont de Ligonès, a man suspected of murdering his family in April 2011. The analysis of metajournalistic discourse, or discourse about journalism, in news articles about the aftermath of the false scoop demonstrates that the French media repaired this news story through three main narrative strategies: *minimisation*, *externalisation*, and *circumscription*. By either mitigating their responsibility vis-à-vis this false story, distancing themselves from it, or presenting it as an isolated incident, news organisations normalise this example of journalistic misinformation as an unfortunate case of deviant professional practice in an otherwise mostly sound paradigm. However, limited reflection on greater implications for journalism and on how to prevent such shortcomings in future hint at the fact that the question of accountability is yet to form an intrinsic part of journalists' professional identity in France.

Keywords: accountability; journalistic authority; metajournalistic discourse; misinformation.

Fr. Le désordre informationnel confronte les médias à de nombreux défis, y compris la nécessité d'identifier, rapidement, les contenus faux et falsifiés qui ne cessent de circuler, notamment sur les réseaux sociaux. Dans le contexte actuel, l'impératif est aussi pour les journalistes de maintenir leur autorité en tant que pourvoyeurs de vérités. Cependant, lorsque les journalistes contribuent, eux-mêmes, à la diffusion de fausses informations, adhérer à cet impératif se trouve compromis. Des travaux de recherche (Bennett et al., 1985) ont montré que les médias, à travers leurs discours, tentent de réparer des articles ou reportages qui ne répondent pas aux attentes d'équité, d'exactitude et/ou de qualité en réaffirmant les contours de ce que constitue une pratique journalistique acceptable. Cet article examine le cas de journaux français ayant annoncé, à tort, l'arrestation de Xavier Dupont de Ligonès, un homme soupçonné du meurtre de sa famille en avril 2011. L'analyse du discours métajournalistique, ou discours sur le journalisme, dans des articles de presse sur les conséquences de ce faux scoop démontre que les médias français ont réparé leur pratique professionnelle au moyen de trois narratives : la *minimisation*, l'*externalisation* et la *délimitation*. En atténuant leur responsabilité vis-à-vis de cette fausse histoire, en s'en distanciant, ou en la présentant comme un incident rare, la plupart des organes de presse ont normalisé cette fausse information comme un cas isolé de pratique déviante dans un paradigme journalistique par ailleurs plutôt sain. Cependant, la quasi-absence de discussion sur les implications pour le journalisme et sur la manière de prévenir de telles erreurs à l'avenir suggère que la question de la régulation des médias est encore à l'état d'ébauche dans les réflexions collectives des journalistes en France.

Mots-clés : Autorité journalistique, Discours métajournalistique, Fausses informations, Responsabilité, Régulation

Pt. O caos informativo impõe uma série de desafios aos meios de comunicação social, especialmente no que diz respeito à necessidade de se identificar, com rapidez, os conteúdos falsos e desinformação que circulam constantemente, sobretudo nas redes sociais. No contexto atual, é também imperativo que os jornalistas mantenham a sua autoridade como fornecedores da verdade. No entanto, quando os próprios jornalistas contribuem para a disseminação de informações falsas, o cumprimento deste imperativo fica comprometido. Estudos demonstraram que os meios de comunicação social, através dos seus discursos, tentam corrigir narrativas ou histórias que não correspondem às expectativas da imparcialidade, exatidão e/ou qualidade, reafirmando os contornos daquilo que se espera de uma prática jornalística aceitável (Bennett et al., 1985). Este artigo examina o caso dos jornais franceses que anunciaram falsamente a detenção de Xavier Dupont de Ligonès, um homem suspeito de ter assassinado a sua família na França, em abril de 2011. Uma análise do discurso meta-jornalístico, ou do discurso sobre o jornalismo, nas notícias sobre as consequências deste caso, mostra que os media franceses repararam a sua prática profissional através de três estratégias narrativas: minimização, externalização e delimitação. Ao minimizar a sua responsabilidade em relação a esta história falsa, distanciando-se dela, ou apresentando-a como um incidente isolado, os veículos de comunicação normalizam este exemplo de desinformação jornalística como um caso infeliz de prática profissional desviante num paradigma que, de resto, é maioritariamente consolidado. No entanto, a ausência de um debate sobre as implicações dessa prática no jornalismo e a forma de evitar tais erros no futuro sugere que a discussão sobre a responsabilização dos media ainda não faz parte da identidade profissional dos jornalistas na França.

Palavras-chave: Autoridade jornalística, Discurso meta-jornalístico, desinformação, Responsabilidade, Regulamentação.

Es. Los medios de comunicación se enfrentan a numerosos retos frente al caos informativo : entre ellos, la necesidad de identificar en seguida los contenidos falsos y falsificados que circulan constantemente, sobre todo en las redes sociales. En el contexto actual, también es imperativo que los periodistas mantengan su autoridad como proveedores de la verdad. Sin embargo, cuando los propios periodistas contribuyen a la difusión de información falsa, el cumplimiento de este imperativo se ve comprometido. Estudios han demostrado que los medios de comunicación, a través de sus discursos, intentan reparar los artículos o reportajes que no cumplen las expectativas de imparcialidad, exactitud y/o calidad reafirmando los contornos de lo que constituye una práctica periodística aceptable (Bennett et al., 1985). Este artículo examina el caso de los periódicos franceses que anunciaron falsamente la detención de Xavier Dupont de Ligonès, un hombre sospechoso de asesinar a su familia en Francia en abril de 2011. Un análisis del discurso metaperiodístico, o discurso sobre el periodismo, en los artículos de prensa sobre las consecuencias de esta falsa primicia muestra que los medios franceses repararon su práctica profesional mediante tres narrativas: minimización, externalización y delimitación. Al minimizar su responsabilidad en la falsa noticia, distanciarse de ella o presentarla como un incidente excepcional, la mayoría de los medios de comunicación normalizaron esta falsa información como un caso aislado de práctica desviada en un paradigma periodístico por lo demás bastante sano. Sin embargo, la práctica ausencia de debate sobre las implicaciones para el periodismo y la forma de evitar errores de este tipo en el futuro sugiere que la cuestión de la regulación de los medios de comunicación está todavía incipiente en el pensamiento colectivo de los periodistas en Francia.

Palabras clave: Autoridad periodística, Discurso metaperiodístico, Desinformación, Responsabilidad, Regulación

ENTREVISTA CON

María Elena Hernández Ramírez

“Todavía no están reconocidos los estudios sobre periodismo como un campo académico en México”

PRESENTACIÓN

María Elena Hernández Ramírez es Profesora e investigadora del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara, México (DECS), donde también se desempeñó como coordinadora de la Maestría en Comunicación (1999-2001), directora del propio Departamento (2001-2023), fundadora y coordinadora de la Licenciatura en Comunicación Pública (2007-2012). Es miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), de la Red de Estudios sobre Periodismo (REJ), y de la International Communication Association (ICA).

Sus investigaciones se centran en el periodismo mexicano contemporáneo desde un enfoque sociológico, en las prácticas y condiciones laborales de los periodistas, las relaciones prensa-poder, la profesionalización del periodismo y sus modelos de financiamiento, y el periodismo colaborativo transfronterizo.

Su amplia trayectoria en el campo de los estudios sobre periodismo revela una formación académica singular que transitó entre México, Francia y los Estados Unidos. Entre 1990 y 1992 cursó la maestría en Journalism and Mass Communications en la Universidad de Iowa, que culminó con la tesis titulada “Organizational Dimension of News in a Regional Radio News System in Mexico”, donde comienza a evidenciarse la influencia de los newsmaking studies en su obra. En 2006 se doctoró en Sciences de l’Information et de la Communication, en la Universidad Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, con la tesis titulada: “La “professionnalisation” du journalisme au Mexique: Le discours “modernisateur” de Carlos Salinas de Gortari sur les relations presse-gouvernement”. Su trayecto como estudiante de posgrado e investigadora también se desarrolló en diálogo con los estudiosos del periodismo de Alemania y Canadá, a partir de lo cual consolidó su posición como referente e interlocutora entre las diferentes corrientes de investigación sobre periodismo a nivel internacional. Sus aportes en la investigación empírica revelan estas influencias e intercambios, al tiempo que advierten sobre los riesgos de aplicar de manera acrítica y descontextualizada metodologías y resultados de estudios de caso sobre culturas periodísticas que difieren tanto en sus características como en sus problemáticas.

Plasmó su vasto conocimiento sobre la literatura internacional de los estudios del periodismo en publicaciones que significaron relevantes contribuciones para la recepción de los antecedentes del mundo anglosajón y francófono en el continente latinoamericano. A este respecto cabe mencionar su artículo “La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México” (1997)¹, publicado en la influyente revista *Comunicación y Sociedad* que edita la Universidad de Guadalajara, y su investigación empírica *La producción Noticiosa* (1995)², donde la revisión bibliográfica de los antecedentes de investigación precede al estudio de caso de la autora sobre el trabajo periodístico en un medio regional.

La influencia de la obra de Hernández Ramírez también se extiende a sus análisis sobre el campo de estudios del periodismo en México —entre los que se destacan “Journalism research in México”, capítulo de la investigación coordinada por David Weaver y Martin Löffelholz: *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings, Future* (2008)³ y la coordinación de los libros *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano* (2010)⁴, y *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización* (2018)⁵. También cabe señalar los estudios sobre la formación académica de periodistas —“La formación universitaria de periodistas en México” (2004)⁶— y los modelos de financiamiento —“Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine: A la recherche de nouveaux modèles de financement” (2008)⁷.

En la entrevista dialogamos con la investigadora acerca de las dificultades para la consolidación del campo de estudios sobre periodismo en México, a partir del repaso de su trayectoria académica y profesional que sirve, no obstante, de marco para comprender el estado de situación de esta área de estudios en el país y más allá, en la región latinoamericana.

APRESENTAÇÃO

María Elena Hernández Ramírez é Professora e pesquisadora do Departamento de Estudos da Comunicação Social da Universidade de Guadalajara, México (DECS), onde também atuou como coordenadora do curso de Mestrado em Comunicação (1999-2001), diretora do Departamento (2001-2023), fundadora e coordenadora da Licenciatura em Comunicação Pública (o equivalente, no Brasil, ao nível de bacharelado) (2007-2012). Integra a Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), a Rede de Estudos sobre Jornalismo (REJ), e a International Communication Association (ICA).

Suas pesquisas se centram no jornalismo mexicano contemporâneo a partir de um enfoque sociológico, nas práticas e condições laborais dos jornalistas, nas relações entre imprensa e poder, na profissionalização do jornalismo e seus modelos de financiamento, e no jornalismo colaborativo transfronteiriço.

Sua longa trajetória no campo de estudos sobre o jornalismo revela uma formação acadêmica singular, tendo transitado entre o México, a França e os Estados Unidos. Entre 1990 e 1992 cursou um mestrado em Journalism and Mass Communications na Universidade de Iowa, o que deu origem à dissertação “Organizational Dimension of News in a Regional Radio News System in Mexico”. Nela, já se começa a perceber a influência dos estudos sobre *newsmaking* na obra de Hernández. Em 2006, terminou seu doutorado em Sciences de l’Information et de la Communication, na Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, com uma tese intitulada “La “professionnalisation” du journalisme au Mexique: Le discours “Modernisateur” de Carlos Salinas de Gortari sur les Relations Presse-Gouvernement”. Sua trajetória como estudante de pós-graduação e pesquisadora também se desenvolveu em diálogo com estudiosos do jornalismo na Alemanha e no Canadá, o que permitiu a consolidação da sua posição como figura de referência e interlocutora entre as diferentes correntes de investigação sobre jornalismo a nível internacional. Suas contribuições à pesquisa empírica revelam essas influências e intercâmbios, ao mesmo tempo em que alertam sobre os riscos de se aplicar, de forma acrítica e descontextualizado, metodologias e resultados de estudos de caso sobre culturas jornalísticas que se diferem, tanto do ponto de vista de suas características, como dos seus problemas de pesquisa.

Por meio de diversas publicações, seu vasto conhecimento da literatura internacional dos estudos sobre jornalismo contribuiu para a recepção das abordagens anglo-saxãs e francófonas junto aos pesquisadores do continente latino-americano. Neste sentido, é importante mencionar o artigo de sua autoria “La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México” (1997)⁸, publicado no influente periódico *Comunicación y Sociedad*, editado pela Universidad de Guadalajara, bem como a pesquisa empírica *La producción Noticiosa* (1995)⁹, no qual uma revisão sobre o estado da arte dos estudos desse objeto precede a realização de um estudo de caso conduzido pela autora sobre o trabalho jornalístico em uma mídia regional.

A influência da obra de Hernández Ramírez também se estende às investigações sobre jornalismo no México – no qual se insere o capítulo “Journalism research in México”, que integra o estudo coordenado por David Weaver e Martin Löffelholz: *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings, Future* (2008)¹⁰. Também foi responsável pela coordenação dos livros *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano* (2010)¹¹, e *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización* (2018)¹². Destaca-se ainda seus trabalhos sobre a formação acadêmica dos jornalistas — “La formación universitaria de periodistas en México” (2004)¹³— e sobre os modelos de financiamento da mídia em seu país — “Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine: A la recherche de nouveaux modèles de financement” (2008)¹⁴.

Na entrevista que fizemos com a pesquisadora, falamos sobre e as dificuldades de consolidação do campo de estudos sobre o jornalismo no México, a partir de uma revisão de sua trajetória acadêmica e profissional, e que serve como um marco para compreender a situação atual desse campo de estudos no país e, de modo geral, na região latino-americana.

PRÉSENTATION

María Elena Hernández Ramírez est professeure et chercheure au Département d'études de la communication sociale (DECS) de l'Université de Guadalajara au Mexique, où elle a occupé les fonctions de coordonnatrice de la Maîtrise en communication (1999-2001), de directrice (2001-2023), ainsi que de fondatrice et coordinatrice de la Licence en communication publique (2007-2012). Elle est membre de l'Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), du Réseau d'Études sur le journalisme (REJ) et de l'International Communication Association (ICA).

Ses recherches se concentrent sur le journalisme mexicain contemporain d'un point de vue sociologique, sur les pratiques et conditions de travail des journalistes, sur les relations presse-pouvoir, sur la professionnalisation du journalisme et sur ses modèles de financement, ainsi que sur le journalisme collaboratif transfrontalier.

Sa trajectoire très productive dans le domaine des études sur le journalisme révèle une formation académique singulière qui mène du Mexique, aux États-Unis et à la France. Entre 1990 et 1992, elle réalise une maîtrise en *Journalism and Mass Communications* à l'Université de l'Iowa aux États-Unis. Son mémoire intitulé *Organizational Dimension of News in a Regional Radio News System in Mexico* permet d'entrevoir l'influence que l'approche des « *newsmaking studies* » aura sur son travail. En 2006, elle obtient un doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication à l'université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, avec une thèse intitulée : *La 'professionnalisation' du journalisme au Mexique: Le discours 'modernisateur' de Carlos Salinas de Gortari sur les relations presse-gouvernement*.

Son cheminement en tant qu'étudiante en master et chercheure témoigne aussi d'un dialogue fécond avec les courants de recherche sur le journalisme au Canada et en Allemagne, à partir duquel se construira une position de référence et d'interlocutrice entre les différents courants de recherche au niveau international. Ses apports en recherche empirique permettent de retracer ces influences et échanges, notamment en ce qu'ils mettent en garde contre les risques d'emprunter de manière non critique et décontextualisée des méthodologies et des résultats d'études de cas dans des cultures journalistiques qui diffèrent tant par leurs caractéristiques que par leurs problématiques.

Ses publications, reflet d'une vaste connaissance de la littérature internationale des études sur le journalisme, ont contribué à la réception d'apports anglo-saxons et francophones sur le continent latino-américain. Il convient ici de souligner son article de 1997: “La sociología de la producción de noticias. Hacia un nuevo campo de investigación en México”¹⁵ dans l'influente revue *Comunicación y Sociedad* que publie l'Université de Guadalajara, ainsi que sa recherche empirique *La producción Noticiosa* de 1995¹⁶. Ce texte propose un état de l'art, et donc une révision de la bibliographie de ses recherches antérieures.

L'influence de l'œuvre de María Elena Hernández Ramírez s'étend aussi largement par ses analyses du champ des études du journalisme au Mexique, parmi lesquels se distinguent "Journalism research in México", chapitre d'une recherche pilotée par David Weaver et Martin Löffelholz: *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings, Future* (2008)¹⁷, de même que les livres *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano* (2010)¹⁸, et *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización* (2018)¹⁹. À noter aussi des études sur la formation académique des journalistes (dont "La formación universitaria de periodistas en México" en 2004)²⁰ ou sur les modèles de financement des médias ("Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine: À la recherche de nouveaux modèles de financement", en 2008)²¹.

Dans cet entretien, María Elena Hernández Ramírez nous parle des difficultés qui freinent la consolidation du champ des études sur le journalisme au Mexique, à travers le récit de sa trajectoire académique et professionnelle, qui permet d'appréhender l'état actuel de ce champ d'études dans ce pays, et au-delà, dans la région latino-américaine.

PRESENTATION

María Elena Hernández Ramírez is professor and researcher at the Department of Social Communication Studies (DECS) at the University of Guadalajara, Mexico, where she has held the positions of coordinator of the Master's degree in Communication (1999-2001), director (2001-2023), and founder and coordinator of the Bachelor's degree in Public Communication (2007-2012). She is a member of the Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), the Réseau d'Études sur le Journalisme (REJ) and the International Communication Association (ICA).

Her research focuses on contemporary Mexican journalism from a sociological perspective, on journalists' working practices and conditions, on press-power relations, on the professionalization of journalism and its financing models, and on cross-border collaborative journalism.

Her highly productive career in journalism studies reveals a singular academic background that takes her from Mexico to the US and France. Between 1990 and 1992, she completed a Master's degree in Journalism and Mass Communications at the University of Iowa in the United States. Her dissertation, titled "Organizational Dimension of News in a Regional Radio News System in Mexico", provided a glimpse of the influence that the "newsmaking studies" approach would later have on her work. In 2006 she obtained a PhD in Information and Communication Sciences from the Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, with a thesis titled: «La 'professionnalisation' du journalisme au Mexique: Le discours 'modernisateur' de Carlos Salinas de Gortari sur les relations presse-gouvernement».

Her path as a master's student and researcher also demonstrates a fruitful dialogue with different journalism research streams, in Canada and Germany, from which she built up a position as a reference and interlocutor at the international level. Her contributions to empirical research reflect these influences and exchanges, particularly because they warn against the risks of the uncritical and decontextualized borrowing of methodologies and case study results from journalistic cultures that differ both in their characteristics and their problematics.

Through various publications, her extensive knowledge of the international literature of journalism studies has contributed to the reception of Anglo-Saxon and Francophone contributions on the Latin American continent. One can notably highlight her 1997 article, "La sociología de la producción de noticias. Hacia un nuevo campo de investigación en México"²², in the influential journal *Comunicación y Sociedad* published by the University of Guadalajara. Additionally, her empirical research, *La producción Noticiosa* published in 1995²³, provides a bibliography of research achievements preceding her case study on journalistic work in a regional media outlet.

The influence of María Elena Hernández Ramírez's work also extends widely through her analyses of the field of journalism studies in Mexico, among which three productions stand out: "Journalism research in México", a chapter in a research study steered by David Weaver and Martin Löffelholz in *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings, Future* (2008);²⁴ and the books *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano* (2010)²⁵, and *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización* (2018)²⁶. She has also published studies on the academic training of journalists (including «La formación universitaria de periodistas en México» in 2004)²⁷ and on media funding models («Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine: A la recherche de nouveaux modèles de financement» in 2008)²⁸.

In this interview, María Elena Hernández Ramírez discusses the difficulties hindering the consolidation of the field of journalism studies in Mexico, through the story of her academic and professional trajectory. She provides an insight into the current state of this field of study in the country, and beyond, in the Latin American region.

SLJ: A propósito del desarrollo de la investigación académica de la sociología del periodismo en México, en su libro *La Producción Noticiosa* usted ha mencionado el trabajo pionero de Gabriel González Molina de 1989²⁹, su propia investigación de maestría y la investigación de Cecilia Cervantes Barba, ambas de los años noventa, en los cuales reconoce la influencia de los estudios anglosajones de newsmaking. En relación a esta influencia, planteó el riesgo de trasladar las conclusiones de estos estudios al análisis de la producción periodística en México, aunque sí advirtió que las preguntas y las conclusiones de esas investigaciones anglosajonas podían servir como guías para la formulación de nuevos interrogantes y teorías más adecuadas a la realidad mexicana. ¿Cuáles han sido esas preguntas y esas teorías que observa que han emergido a partir de la influencia de los estudios anglosajones sobre newsmaking? ¿Cómo se expresó ello en su propia trayectoria académica y profesional?

Es una pregunta que amerita un poco de antecedentes. Me gustaría sintetizar cómo desde mi perspectiva empezamos a observar el periodismo y las prácticas periodísticas en el contexto mexicano con los lentes del *newsmaking*, y que se fue ampliando poco a poco hacia "sociología del periodismo" o, en la actualidad, según la nomenclatura anglosajona, "estudios sobre periodismo".

Hasta el momento en que conocí a Gabriel González Molina, todo lo que leía en México sobre periodismo y los problemas del periodismo tenía las preocupaciones políticas del país. Una fundamental: la legislación sobre comunicación, que afectaba en general a todo lo que era comunicación, pero en particular al periodismo. Ni siquiera hablábamos de prácticas, no hablábamos de prácticas periodísticas. Hablábamos de prensa y hablábamos de periodismo en general. Entonces, este antecedente de que lo que escribíamos y lo que leíamos sobre el periodismo en México tenía enfoques de combate político para ganar espacios, reconocimiento y protección legal para el ejercicio de cualquier actividad de comunicación. Lo podemos ver como una capa que cubría, o permeaba, los trabajos que ahora llamamos "ensayísticos". No se trataba de una investigación basada en discusiones teóricas sobre un objeto de estudio y el empleo de métodos adecuados, sino completamente influenciada por factores sociopolíticos.

En 1989, Gabriel González Molina llegó a una estancia de investigación al Departamento donde yo trabajo, que en ese entonces se llamaba "Centro de Estudios de la Información y la Comunicación". Leyó mi proyecto de tesis de maestría, y fueron dos o tres conversaciones en que me propuso literatura, de manera muy entusiasta, porque él no tenía muy claro si lo que yo quería analizar podía hacerse desde el *newsmaking*. ¿Qué quería analizar yo? Me preguntaba sobre los noticieros de una radiodifusora con mucha influencia en la región: *Notisistema*. Todavía no hablaba de producción. Y no es que los considerara malos, no tenía parámetros para considerarlos, pero creo que era el prejuicio o la prenoción de que estaban manipulados, de que estaban controlados, como todos los demás, sin siquiera conocerlos. Esa preocupación de que "el periodismo está manipulado" y que "el gobierno controla el periodismo" —siempre según una visión del gobierno como un actor monolítico— no era mía, era general, todas las responsabilidades eran del gobierno. Todavía no distinguíamos tipos de poderes tan claros, como ahora el crimen organizado.

Entonces, por sugerencia de Gabriel González Molina, comencé con *Making the News* de Gaye Tuchman, si bien los términos con los que se categoriza su investigación también requieren un bagaje que yo no tenía. Y apropiarlo como si fuera la fórmula con la que hay que explicar la realidad —como nos sucede todavía— es un riesgo. Pero también comencé a leer la tesis de Gabriel, que fue sobre producción de noticieros de *Televisa*³⁰, tenía también literatura

de sociología crítica, de estudios críticos de Inglaterra, porque él estudió en Leicester. Entonces gracias a Gabriel, apropió, sin saber, adoptó, con esperanza, el *newsmaking*.

Se presenta el momento en que me tengo que ir a Estados Unidos. Mi aspiración era estudiar periodismo para hacer periodismo, pero la maestría que me ofrecieron con la Beca Fullbright fue para estudiar el periodismo. Entonces, empecé a leer muchos artículos cuantitativos sobre estudios de periodismo, sobre profesionalización, de indicadores que todavía no me gustan, no me dicen nada, que eran la tendencia. Y con mi profesor, Dan Berkowitz —con quien tomé el curso “*Social Meaning of News*” que me abre el panorama para lo que hago actualmente— veíamos estos artículos cuantitativos, pero también otros textos. Dan Berkowitz, que se formó con el doctor David Weaver en Indiana, y a pesar de que tenía una mirada muy apegada a las metodologías cuantitativas, aceptaba mis objeciones. Yo siempre estaba criticando lo que leía, aún sin saber qué proponer. Entonces, básicamente me empujaba a que buscara formas de contarlo. El asunto es que, gracias a Dan Berkowitz, empecé a conocer los enfoques organizacionales. Gabriel Molina ya me los había puesto en la mesa, pero yo no sabía nada de eso.

Vimos muchos modelos con Dan Berkowitz sobre dimensiones para estudiar el trabajo periodístico o *newsmaking*. Y el que me pareció más adecuado para entender lo que yo veía en mi contexto fue el de los tres grandes niveles: individual, organizacional e institucional (Paul Hirsch, 1977)³¹. Sin saberlo en ese entonces, pero ahora lo comprendo mejor, la dimensión institucional permitía situar todas las problemáticas estructurales que condicionan el ejercicio del periodismo en mi país desde siempre. Empiezas a comprender que lo institucional te lleva a lo estructural, que hablamos precisamente de las mismas universidades como instituciones y de las instancias gubernamentales que establecen las reglas escritas y no escritas. En los ensayos sobre periodismo y poder en México, se encuentra una mención constante a las reglas no escritas. Podríamos en la actualidad observar que ya hay menos reglas no escritas. Ya tenemos legislaciones, aunque no se cumplen, pero ya tenemos legislaciones.

Entonces, adquirí en Estados Unidos una mirada para estudiar el periodismo con estructura. A medida que conocí esos enfoques específicos para estudiar el periodismo, me daba cuenta que los estudios cuantitativos que leía no servían para explicar cómo eran las cosas en mi país y que no me decían nada de los periodistas. En el estudio que hice de *Notisistema* adopté la perspectiva fenomenológica, a partir del curso de otro profesor, John Solosky, sobre fenomenología para los estudios de periodismo. Me pareció que servía, porque me permitía acercarme a las personas, me permitía darle valor a los discursos como datos, confrontando con: “no tengo números, no tengo estadísticas”. Entonces me abracé a la fenomenología y leí sobre interaccionismo simbólico.

Entrar a un medio de comunicación en México en los tiempos en que desarrollé mi investigación de maestría, era casi tabú. Era difícilísimo. Gabriel González Molina lo hizo en *Televisa*, que francamente eso sí que fue un logro en sus tiempos. Pero creo que antes de Gabriel, nadie antes, y después de Gabriel fui yo en *Notisistema* una radiodifusora regional. Pensé que no me iban a dejar, y sí me dejaron. Entonces allí se me cayeron algunos mitos con respecto a la cerrazón de los medios de comunicación. Una parte creo del rechazo de los medios hacia la academia tenía que ver con la forma en que los leíamos; los prejuicios: “manipuladores, corruptos, mentirosos, todos son iguales”. Entonces, me permiten entrar, me ponen un escritorio en la sala de redacción y yo no sé qué hacer [risas]. Porque una cuestión era leer un texto sobre etnografía, y otra practicarlo, ¿no? Entonces, tomo notas y parece que soy parte ya del equipo y la gente se acerca, me hace preguntas y me da algunos datos. El asunto es que, cuando recibí información sobre el *Notisistema*, que fue mucha, creo que lo que más aprendí es que no había tal cerrazón en los medios.

ENTRE EL FOCO SOBRE LA RELACIÓN MEDIOS-PODER Y EL INTERROGANTE POR LA PROFESIONALIZACIÓN DE LOS PERIODISTAS EN MÉXICO

Cuando fui a hacer mi doctorado a Francia en el año 1992 tenía un proyecto de un estudio comparativo de Estados Unidos, México y Francia sobre la profesionalización. ¿Por qué la profesionalización del periodismo en México, Estados Unidos y Francia? Porque en las visitas que hice a México cuando estaba haciendo la maestría, escuchaba, leía, veía expresiones que nunca antes habían ocurrido en torno al periodismo. Era el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y lo que se escuchaba diferente era que hablaban de profesionalizar el periodismo. Y eso era muy raro; si vamos hacia atrás, la mirada sobre el papel del gobierno federal y en general con respecto al periodismo era de control. Entonces, ¿cómo, por qué y para qué se discutía sobre profesionalización?

Tampoco se podía ver en la información que circulaba, que era un discurso. No se podía ver eso, sino que parecía que el gobierno federal estaba abriendo el debate social para que, tanto actores profesionales, como académicos y

políticos, hicieran todos los esfuerzos para dignificar la profesión, para mantener estándares éticos, para facilitar muchos asuntos relacionados con las carencias históricas de la profesión periodística, y con las condiciones laborales de periodistas que, curiosamente, hoy día siguen siendo las mismas.

Con el tiempo y mucha revisión hemerográfica me di cuenta de que iba a ser imposible hacer comparación de Estados Unidos, Francia y México. Y mi asesor, el doctor Armand Mattelart, me escuchaba y me pedía que enfocara más. Entonces, me documenté mucho sobre los procesos de los logros de los periodistas en Francia, que tenían *carte d'identité*, y que había asociaciones y muchas cosas que no había en México. Y la cuestión es que a medida que avanzaba en lecturas sobre estudios terminados, sobre la profesionalización, sobre sociología de profesiones en general, no del periodismo, me di cuenta que la sociología de profesiones no era lo que ayudaría a entender el aparente proceso que se estaba viviendo en México. Yo pensaba que era de profesionalización, y terminé nombrando que se trataba de algunos cambios en las relaciones prensa-poder. Es decir, volvimos a lo mismo, volvimos al objeto permanente de estudios en México con respecto al periodismo: las relaciones con el poder.

SLJ: ¿Qué políticas proponía impulsar Salinas de cara a esa profesionalización?

Es muy interesante, porque también descubrí que todo se trataba del Tratado de Libre Comercio. Es decir, era el contexto de la firma del Tratado. En los primeros años estaban estableciendo las condiciones para que fuera aprobado. Por ejemplo: a México siempre se le acusó de violencia contra periodistas. Porque sí la había, no nada más ahora, después de la guerra contra el narco. Siempre hubo violencia contra periodistas. Un país como Estados Unidos no iba a firmar un tratado con México si no había libertad de expresión. Entonces se planteó: “vamos a garantizar la libertad de expresión”. ¿Cómo lo hacemos? Por una parte, mostrando esta apertura para analizar y facilitar que las condiciones del ejercicio periodístico sean mejores. Se decretó, por ejemplo, el establecimiento de un salario mínimo profesional, que no existía. Aunque es muy bajo, no existía. Entonces, eso en parte facilitaba a empleadores a no pagar. Anteriormente, la práctica era dar una credencial a los periodistas. Con eso podían conseguir privilegios económicos, permisos para abrir negocios que requieren de cuestiones muy complicadas, extorsionar a funcionarios, a policías. Esta práctica era muy nombrada, aunque no documentada, en los ensayos sobre las prácticas periodísticas que se hacían antes de que empezáramos a tratar de nombrar académicamente esto. Y se hablaba de “credencial y manos libres” como la forma de que los periodistas ganaran su vida.

En el sexenio de Salinas, un asesor de comunicación muy agudo, José Carreño Carlón, genera ciertas políticas que reconocen que hay corrupción. Por ejemplo, se reconoce que el gobierno corrompe a los periodistas. Y se establece que ya no lo va a hacer. ¿Cómo se establece esto? La publicidad gubernamental, que también históricamente aparece en todos los estudios o ensayos críticos sobre periodismo en México y relaciones con el poder, se torna en forma de control: “Eres un medio de comunicación, necesitas sobrevivir, te compro publicidad”. José Carreño Carlón fue el diseñador de las políticas de comunicación que modifican la relación prensa-gobierno o gobierno-prensa en el sexenio de Salinas. Una de sus propuestas, y que queda un decreto, tiene que ver, precisamente, con las normativas para otorgar publicidad gubernamental. Queda explícito de manera que, si se aplica, no permitiría la corrupción. Pero hay otra muy interesante, aunque queda también en la reglamentación: Se restringen los subsidios de gastos para los periodistas y medios de comunicación. También se crea la Comisión Nacional de Derechos Humanos. No existía. En 1990 no teníamos el equivalente a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

Entonces, fíjate: Derechos Humanos, Tratado de Libre Comercio. Garantizar un salario mínimo para periodistas relacionado con libertad de expresión. Evitar los gastos de publicidad como forma de corrupción y disminuir los subsidios a viáticos de los medios, también es una manera de decir “vamos a evitar la corrupción”. Se hacen muchos foros, ¡muchos foros en todo el país! Con grandes personalidades del periodismo y algunos académicos, para hablar sobre la ética y la profesión, y la profesionalización de los periodistas, y la formación de los periodistas. Y hay otros aspectos, pero con esto se ilustra esto de profesionalizar. ¡Entonces todo parece maravilloso! Era como si por fin hubiéramos llegado a lo que todo el mundo esperaba. Ese discurso en todos los actos oficiales, dirigido todo hacia los interlocutores del Tratado de Libre Comercio, era un diálogo con Estados Unidos y Canadá. Estábamos cumpliendo los puntos que nos iban a autorizar formar parte del Tratado.

Esa investigación del doctorado termina dejando de lado el tema de profesionalización como si se tratara de un proceso analizable desde sociología de profesiones. Porque no era por allí. Era más bien volver a observar las modificaciones, las transformaciones en una coyuntura de las relaciones del poder estatal, gubernamental y del Estado mexicano con el periodismo. Para ese tiempo, conocí al Doctor François Demers, gracias a quien adquirí la certeza de que estudiar el periodismo sí era algo posible, y sí era un campo reconocido en la investigación científica. Observar, más que conocer. Fue una nueva mirada, mucho más contextualizada, que la de los estudios de periodismo en

Estados Unidos. El pragmatismo permanente en la investigación norteamericana, las metodologías principalmente cuantitativas, que nunca me han gustado, y confrontarlo con una manera bastante humanista, ahora sí podría decir sociológica. Me gusta verlo de esa manera, observar el periodismo dentro del funcionamiento social general. Ello fue gracias a la influencia de François Demers.

**LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y DIFICULTADES PARA LA CONSOLIDACIÓN
DE LOS “ESTUDIOS SOBRE PERIODISMO”
COMO CAMPO DISCIPLINAR DIFERENCIADO DE LA COMUNICACIÓN**

A mi regreso en 1994 al Departamento en la Universidad de Guadalajara en México, renombrado como “de Estudios de la Comunicación Social”, se sumaron más investigadores con distintas orientaciones. Anteriormente solo estaban Enrique Sánchez Ruiz, con la orientación de Economía Política de los medios, y Pablo Arredondo, con la orientación de Comunicación Política. Luego se incorporaron Raúl Fuentes como profesor de teorías de la comunicación, Guillermo Orozco con los estudios de audiencias, la doctora Sara Corona con estudios culturales, y otras personas que enfatizaron lo de estudios culturales, metodologías horizontales y estudios histórico-estructurales. Se fue culturalizando el enfoque de investigación del Departamento. Estaba, efectivamente, Cecilia Cervantes Barba, que fue la jefa del Departamento cuando yo regresé. Y Gabriela Gómez Rodríguez, que desde hace tiempo es la coordinadora de la revista *Comunicación y Sociedad*, y empezaba a involucrarse en estudiar el periodismo desde el enfoque de la recepción.

SLJ: Precisamente, la Revista “Comunicación y Sociedad” se ha constituido en referencia obligada en lo que respecta a la difusión de investigaciones sobre Periodismo y Comunicación desde México y América Latina. Facilitó el acceso a investigaciones en español realizadas en la región y, con ello, al intercambio entre investigadores. ¿Cómo fue el origen del proyecto de la revista en el marco del Departamento en la Universidad de Guadalajara?

Yo conocí el origen del proyecto, nació como “Cuadernillos”. Antes de ser una revista, precisamente en los primeros años del Centro de Estudios de la Información y la Comunicación, que solamente había dos investigadores pilar, que eran Enrique Sánchez y Pablo Arredondo, y luego llega Francisco Aceves, y luego llega Gilberto Fregoso. El caso es que, en 1986, ellos propusieron que iniciáramos una colección de cuadernillos. Entonces, se publicaron tres cuadernillos con ese título de “Comunicación y Sociedad”, más el tema correspondiente, con la aportación de diferente investigador.

Y a partir de eso se generó el proyecto que se transformó en la revista. Pero la revista tiene una historia bastante interesante y larga, incluyendo cuando empieza a formar parte de los padrones reconocidos a nivel internacional. Recomiendo los textos de Gabriela Gómez [*et. al.*]³² y de Raúl Fuentes Navarro³³ donde se brindan detalles de ese recorrido. Se trata del proyecto más sólido del Departamento de Estudios de la Comunicación Social.

Continúo con el desarrollo de las líneas de investigación. A partir de 2005 comienzo a trabajar con Andreas Schwarz que me abrió puertas para conocer a personas con las que ahora trabajo. Promovió que yo participara en un proyecto precisamente sobre investigación de Periodismo, que se llamó “*Global Journalism Research*”, del cual resultó el libro que coordinó junto a David Weaver y Martín Löffelholz. La mirada de David Weaver, que es muy abierta y sí entiende los contextos, y la visión de las cosas del grupo de investigación sobre periodismo en general de Alemania, me ha influido mucho. Gracias a Schwarz comienzo a trabajar con investigadores que tienen mucha claridad con respecto a las teorías, los métodos, y las carencias de la investigación del periodismo, en la construcción de una explicación precisamente de la emergencia de lo que ahora llamamos “estudios sobre periodismo” o “*Journalism Studies*”, y que antes en México eran “estudios sobre la prensa”, sobre la relación prensa-poder; también periodismo y literatura. Tampoco existían estudios de género y periodismo, pero sí se hablaba de alguna manera del Feminismo, que también estaba en ciernes aquí.

En 2004, en Estados Unidos, en el congreso de la *International Communication Association* (ICA), se institucionaliza el Grupo de Interés de Estudios de Periodismo. Ese grupo, casi estoy segura, que lo debió impulsar, entre otros, Thomas Hanitzsch, el doctor alemán que impulsó el proyecto “*Worlds of Journalism*”³⁴ en 2010. Luego del congreso de ICA hay una secuencia regional en Brasil, en donde, en 2005, se crea la idea del “*Brazilian Journalism Research*”.³⁵ En 2005, en la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC) se transforma la manera de agrupar a los investigadores de acuerdo a ICA. Una de las nomenclaturas es “*Journalism Studies*”, aquí le llaman “estudios de periodismo”.³⁶ A este grupo de investigación empiezan a llegar nuevos investigadores que

hicieron posgrado en Inglaterra. Es que estamos influidos por Inglaterra, Estados Unidos y Canadá. Y por Canadá me refiero a François Demers.

Desde que empieza a formalizarse la nomenclatura de “estudios de periodismo” en la AMIC en 2005, sí podemos encontrar más personas que se interesan en estudiar el periodismo como objeto de estudio desde diferentes enfoques y metodologías y teorías. Podemos identificar a varias personas que considero investigadores sólidos, que sus aportaciones más notables han sido sus tesis de doctorado, muchas veces traducidas a libro, porque llegan con verdadera reflexión teórico-metodológica, diseños, y aplicación.

Entonces, pasamos de una etapa que podríamos llamar “preteórica”, a una etapa en la que se intenta legitimar, primero, el campo de la investigación en comunicación. Porque la propia investigación en comunicación sigue en duda. Es decir, ¿cuál es su territorio específico? Y, dentro de ese campo, las investigaciones de periodismo, en donde sobresalen, como decíamos, estudios historiográficos, relaciones prensa-poder, fundamentalmente, y empiezan a llegar las influencias británicas y estadounidenses con respecto al estudio de las audiencias de periodismo, aunque ni siquiera está definido así. Empiezan a llegar personas que también conocieron el análisis del periodismo desde la perspectiva de su producción, e ingresa el gran tema de las rutinas de producción periodística. Las rutinas de producción periodística nos llevan a poner atención en algo sumamente importante, que tiene que ver con relaciones con las fuentes de información y la misma concepción de lo que son esas relaciones: no sólo con el poder político, sino con cualquier otro tipo de fuentes.

Estas aproximaciones también nos llevan a ver la complejidad del proceso de producción periodística, que empezamos desde los noventa, algunas personas, a nombrar tal proceso con etiquetas como “fabricación de noticias”. Ese discurso de producción periodística, de fabricación del periodismo, era muy rechazado por los periodistas. Porque el discurso o ideología de la profesión, hasta antes de que hubiera periodistas en la academia, seguía todavía la mirada ideal de que “buscamos la verdad”, “reflejamos los hechos”, “no sabemos lo que va a pasar”, “las noticias solamente sorprenden”, etcétera. Empieza a haber, poquito a poquito, periodistas que se meten a la academia, como Sergio René de Dios. Desde la década de los noventa una buena parte de quienes estaban en el periodismo de manera muy formal ya tenían estudios universitarios. Luego algunos periodistas que hacen un posgrado, o que hacen una tesis, integran en su discurso de manera híbrida las terminologías que nosotros usamos para nombrar las prácticas periodísticas.

¿NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN O RETORNO A LAS METODOLOGÍAS CUANTITATIVAS?

Para hablar de nuevas líneas de investigación es necesario observar a las personas clave que han regresado y han traído una manera de ver las cosas, que han entrado en los circuitos institucionales, porque los circuitos institucionales te permiten existir y te condicionan a cómo existir. Rubén González Macías entra a la Universidad de Puebla, que tiene una mirada muy mercadológica, y tiene que escribir entre sociología y mercadotecnia. Mireya Márquez regresa de Inglaterra y trae un bagaje bastante consistente de teoría crítica para analizar el periodismo. Entra a la Universidad Iberoamericana, donde coordina un programa que se llama “Prende. Programa Prensa y Democracia”, de capacitación de periodistas. Muchos de sus proyectos son sobre rutinas periodísticas.

Como investigadores pilar es indispensable mencionar a Salvador de León, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (a quién considero el más consistente investigador sobre periodismo en México), y Celia del Palacio, que está generando influencia y creó el “Observatorio de Violencia y Libertad de Expresión de Periodistas en Jalisco”. Y también está el trabajo de Sallie Hughes, sobre redacciones en conflicto. Su trabajo coincide con la salida de Salinas y la entrada de un presidente que fue muy moderado, demasiado moderado, Zedillo. En el sexenio de Zedillo (1994-2000) se podía decir lo que fuera. No importaba lo que fuera. Parecía que había más libertad de expresión. Parecía que lo habían logrado los periodistas desde adentro. Paulatinamente se generan colaboraciones entre algunas de estas personas a la luz o al amparo de proyectos, por ejemplo, internacionales, en este caso el de “*Worlds of Journalism*”, o proyectos apoyados por CONAHCYT [Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías],³⁷ es decir, proyectos que supongan la necesidad de trabajo de varios.

Desde mi perspectiva, el enfoque estadístico se está imponiendo en la producción de estudios de periodismo. Más que hablar de líneas de investigación, yo creo que es de prácticas de investigación. Sí podemos observar enfoques, pero uno muy determinante en los últimos cinco años va a ser el de “*Worlds of Journalism*”, porque facilitó la

metodología. Pero estudios en donde puedas representar problemáticas que están reconocidas, locales o regionales, no se van a ver reflejadas allí. Porque la necesidad de cuantificar, de establecer categorías e identificar modelos universales con muestras estadísticas en un país de una enorme diversidad política, económica, cultural, no posibilita ver distinciones finas de contexto y de prácticas. Ciertamente, con la intervención de investigadores mexicanos se han hecho esfuerzos por darle valor a factores contextuales. Yo me pregunto si los periodistas se ven reflejados en los resultados. Considero que se requiere de un acercamiento mixto: integrar lo cualitativo.

Otro tipo de estudios que también aparecerá como línea de investigación son los que refieren a la violencia y el periodismo. Desde mi punto de vista sí hay violencia, pero no es nada más contra periodistas, lo cual amerita un largo debate. Luego, hay otros estudios que también se deben valorar, que probablemente podrían considerarse como líneas de trabajo, pero voy a insistir en que son aislados. Vienen de las ciencias sociales; por ejemplo, una orientación en teorías de los movimientos sociales. Diego Noel Ramos Rojas terminó su tesis doctoral en 2022 sobre colectivos de periodistas en México, titulada “Estudio sobre acciones y trayectorias de los Colectivos de Periodistas en México”. Entonces, hay personas que querían estudiar el periodismo en posgrados de ciencias sociales (no específicos sobre comunicación y periodismo) y parten de líneas de investigación establecidas en el posgrado (en este caso, movimientos sociales), y tienen que justificar por qué quieren estudiar periodismo (ante la falta de legitimación del campo entre la comunidad de ciencias sociales).

De manera que no está reconocido “estudios sobre periodismo” como un campo académico todavía en México. No lo está. Somos muy poquitos quienes investigamos. No hay un debate epistemológico y predominan los trabajos individuales. Para el CONAHCYT no son áreas prioritarias ni la comunicación y menos el periodismo. Entonces, si hay nuevas líneas, seguimos imitando, importando y adaptando. Sigue habiendo trabajos basados en técnicas, y también trabajos que intentan documentar rutinas periodísticas, en algunos casos sin ver el contexto de que estamos analizando al periodismo como una práctica social que tiene tales influencias, que es multidimensional. En efecto, después de que se publica en 2018 mi capítulo en *Estudios sobre Periodismo en México*³⁸, Víctor Hugo Reyna hace la revisión de investigación de periodismo digital en dos décadas, del 2000 al 2020.³⁹ Y parte de sus conclusiones son las mismas que habíamos obtenido Andreas Schwarz y yo en 2008: Reyna encuentra que no hay corrientes propias, que más bien se estudian contenidos.

¿COMUNICACIÓN O PERIODISMO?:

DILEMAS SOBRE LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE PERIODISTAS EN MÉXICO.

De manera general, se pueden plantear momentos de la formación de periodistas, que concretamente desarrollé en el artículo “La formación universitaria de periodistas en México” (2004).⁴⁰ Allí se puede observar la perspectiva de que las escuelas de periodismo en México nunca se desarrollaron, no se fortalecieron, porque muy pronto adoptamos el modelo de ciencias de la comunicación que estableció el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL) y que se generalizó en América Latina. Y en México, en lugar de continuar las vertientes “Periodismo y Comunicación”, todo se volvió “Comunicación”. Eso también tiene incidencia muy importante en por qué la investigación sobre periodismo ha tenido tanta fragilidad, porque ni siquiera existíamos. Es decir, no nos nombran como tal.

Las tres escuelas de periodismo que existían antes de esto —una escuela privada, Carlos Septién (fundada en 1948), la de la Universidad Nacional de México [UNAM], que abre en 1951, y la Escuela de periodismo de la Universidad Veracruzana (creada en 1954)— quedaron como históricas. En la UNAM sí se mantuvo dentro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales una vertiente de “Comunicación y Periodismo”. De cualquier manera, la Comunicación es la etiqueta que prevalece. Entonces, no podemos hablar de boom de escuelas de periodismo. Podemos hablar de boom de escuelas de comunicación. Y lo que sí es importante en el caso más local que tengo, en el estado de Jalisco, la Universidad de Guadalajara, no tenía escuela de comunicación, a pesar de tratarse de una universidad pública con enorme incidencia social. Desde su origen en México, la mayoría de las escuelas del boom son privadas. Pero las universidades públicas de los principales estados sí tenían su escuela de comunicación. La Universidad de Guadalajara no, a pesar de ser la segunda más grande. Cuando nace el Centro de Estudios de la Información y la Comunicación en 1986, invitaron a Pablo Arredondo a que abriera una escuela de comunicación. Y lo que propuso fue: “necesitamos formar a las personas que podrían ser profesores en esa escuela”. Y le aceptan que sea un Centro de investigación. Nos extendemos en el tiempo, y en 1998 se abre una Maestría en Sociología en la que intervenimos con una especialidad en Investigación de la Comunicación. Y eso aplaza que entremos a la docencia en Licenciatura en Comunicación Pública, recién en el año 2007.

En ese tiempo ya habíamos trabajado bastante con François, Armando Zacarías y yo, y conocíamos el proyecto de Comunicación Pública de la Universidad de Laval. Cuando empezaron las discusiones en el departamento para una oferta educativa en Comunicación, nosotros trajimos la información de Laval y peleamos todo lo que fue posible para que fuera analizada, porque la cuestión era que en México ya existían demasiadas escuelas de comunicación, y muchísimo desempleo de escuelas de comunicación. Había datos oficiales de que un porcentaje altísimo de egresados de comunicación eran desempleados automáticos.

Entonces, nosotros justificamos, argumentamos lo mejor que fue posible, que teníamos que ofrecer algo diferente relacionado con necesidades y que pudiéramos atender también como comunidad académica. El asunto es que sí trabajamos sobre este proyecto de la Licenciatura en Comunicación Pública. François nos asesoró mucho, también Carreño Carlón estuvo aquí. Posteriormente, se abrió una Escuela de Periodismo, la primera de la Universidad de Guadalajara, fuera de la zona metropolitana, en una ciudad pequeña, Ciudad Guzmán. Años después crean otra escuela en Ocotlán. Y luego abren una Licenciatura en Periodismo Digital. Tres escuelas de periodismo, más Comunicación Pública. Pero muy pronto fueron perdiendo estudiantes. Cayeron en la situación de: “hay que cerrarlas”. No las han cerrado, pero están en riesgo. Están actualmente analizando si sostendrán la nomenclatura de “Periodismo”.

Entonces, boom de escuelas de periodismo nunca hubo. Perfil de formación de periodistas con características de investigador social, que además conozca las herramientas del oficio, y que tenga un bagaje ético, etcétera, no. Nunca se consolidó un perfil de enseñanza ni de profesional para periodistas y que se circunscribe a la enseñanza de la Comunicación como una rama. En el ITESO, que es una universidad privada, hace no mucho, modificaron la enseñanza de comunicación. Se llamaba “Ciencias de la Comunicación”. Años después de que abrimos nosotros Comunicación Pública, ellos abrieron tres vertientes. Una de ellas, “Periodismo y Comunicación Pública”. Y las otras, “Mercadotecnia” y “Audiovisuales”.

LA RELACIÓN ENTRE PERIODISTAS Y ACADÉMICOS.

DEBATES SOBRE LAS PROBLEMÁTICAS CENTRALES DEL OFICIO Y EL ROL DE LAS UNIVERSIDADES

SLJ: A partir del diálogo y los intercambios entre investigadores y periodistas ¿surgen otras problemáticas que podrían conformarse como temas de investigación sobre el periodismo en México?

No sabría responder de manera exacta. Porque los trabajos que implican diálogo con periodistas normalmente son etnográficos, pero no necesariamente la comunidad de periodistas le plantea a la academia la necesidad de algo. Hay, para empezar, poca incidencia de los estudios académicos en lo que ocurre dentro de los medios y en las condiciones en que trabajan los periodistas. Esto, yo creo, estoy interpretando, genera también el escepticismo de que: “no nos van a componer”. Digamos, la expectativa cuando hemos hecho alguna investigación que nos lleva a acercarnos a periodistas es que tú veas con sus ojos lo que pasaba al interior, los problemas que tienen.

Ha habido mesas de diálogo con periodistas; cada vez hay más porque hay periodistas muy preparados que se convierten en un atractivo para los foros que tiene que organizar la academia. Se institucionalizan formas de relación que solamente reproducen el sistema. Y se queda en el pequeño núcleo. No hay repercusión en políticas públicas. Pero estos foros también permiten ver que algunas ideas apropiadas por los periodistas, que nos podrían generar a nosotros ver sus inquietudes sobre lo que debemos investigar, tienen que ver con las transformaciones tecnológicas. La exigencia cada vez más grande de que sepas demasiado para hacer demasiado y seguir igual o peor. A veces terminan planteando: “¿Y qué hacen las universidades?”, o que “las universidades deberían resolverlo”. Deberían resolver tanto que capaciten a los periodistas para lo que todavía no se inventa, como que incidan para que haya un trato digno laboralmente. Pero quiero meter este matiz: muchos empleados en México, muchísimos, están en la misma precariedad. Entonces, creo que se queda la discusión en el mismo circuito.

Probablemente, y lo planteo desde mi propia experiencia, uno de los temas que surgieron a partir de entrevistar por otros motivos a periodistas es el de analizar la violencia corporativa contra periodistas. Las propias empresas como la mayor violencia, en lugar de estar pensando que el Estado y el narco son los únicos que ejercen violencia contra periodistas. Entonces, sí, yo creo que una de las posibles demandas es que observemos, no la idea general de condiciones laborales, sino la raíz de la relación de los empresarios del periodismo con los trabajadores del periodismo. El tema de la subcontratación, del *outsourcing*, la tercerización, que también se ha visto en los medios que quedan, en las empresas periodísticas que quedan. Esto demandaría una explicación situada de cómo en México se

implantó el modelo de flexibilización de las relaciones laborales para optimizar costos a las empresas: la posibilidad de contratar a través de otras empresas servicios no esenciales, en lugar de tener trabajadores de planta o permanencia. En muchas empresas de periodismo, se todavía se contrata a periodistas a través de otras empresas, como si su trabajo no fuera esencial para el medio informativo. Esto evita pagar seguridad social y tener compromiso con los periodistas.

Si lo estudias históricamente, hay muchas otras prácticas perversas sobre cómo entran a trabajar las personas que hacen periodismo. Una de ellas: firmas tu renuncia cuando entras, una hoja en blanco. ¡No te están dando las garantías laborales que la Ley del Trabajo propone! ¡Y eso se hacía antes del *outsourcing*! Entonces, cuando nosotros nos llegamos a sorprender y les llegamos con preguntas ingenuas a los periodistas sobre las condiciones laborales, y planteamos lo de la subcontratación, pues sí la describen y sí hay indignación porque no hay garantías en general. No hay garantías ni de permanencia en el empleo, ni de seguridad social, ni de un despido digno. Nunca sabes cuándo va a ocurrir, y por lo tanto tampoco hay derecho a jubilación o a pensión en su momento, ni herramientas para protegerte, no solo del narco o de la violencia directa, sino también de muchas circunstancias del trabajo periodístico.

Estas situaciones, cuando hablas con personas en concreto, las plantean desde su vivencia personal, pero son reiterativas. Y para ellos no es nuevo, pero es indignante. Entonces, una de las preocupaciones que aparece precisamente es la insistencia en que la mayor violencia es corporativa. Esa es una cuestión. Otra, que el periodismo ya no es algo que tú puedas concebir como para la vida. Es pasajero. O sea, es una profesión temporal. Entonces eso también es digno de estudiarse. Porque no se puede vivir con eso.

*Entrevista de François Demers y Laura Rosenberg
Diciembre de 2023*

Pour citer cet article, to quote this article, para citar este artigo :
François Demers, Laura Rosenberg, « “Entrevista con María Elena Hernández Ramírez », *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.n2.2023.576>

NOTES

- ^{1.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México. *Comunicación y Sociedad*, 30, 209-242.
- ^{2.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): *La producción noticiosa*. Centro de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.
- ^{3.} Löffelholz, M., Weaver, D. (eds.) & Schwarz, A. (co-ed.) (2008): *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings*. Wiley-Blackwell.
- ^{4.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2010): *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- ^{5.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2018): *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización*. Universidad de Guadalajara.
- ^{6.} Hernández, M. E. (2004): La formación universitaria de periodistas en México. *Comunicación y Sociedad*, 1, 100-138.
- ^{7.} Hernández Ramírez, M. E.; Orozco Murillo, R. & De León Vázquez, S. (2008): Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine. En D. Augey, Demers, F. & Tétu, J. F. (Coord.): *Figures du Journalisme. Brésil, Bretagne, France, La Réunion, Mexique, Québec*, 101-129. PUL.
- ^{8.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México. *Comunicación y Sociedad*, 30, 209-242.
- ^{9.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): *La producción noticiosa*. Centro de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.
- ^{10.} Löffelholz, M., Weaver, D. (eds.) & Schwarz, A. (co-ed.) (2008): *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings*. Wiley-Blackwell.
- ^{11.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2010): *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- ^{12.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2018): *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización*. Universidad de Guadalajara.
- ^{13.} Hernández, M. E. (2004): La formación universitaria de periodistas en México. *Comunicación y Sociedad*, 1, 100-138.
- ^{14.} Hernández Ramírez, M. E.; Orozco Murillo, R. & De León Vázquez, S. (2008): Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine. En D. Augey, Demers, F. & Tétu, J. F. (Coord.): *Figures du Journalisme. Brésil, Bretagne, France, La Réunion, Mexique, Québec*, 101-129. PUL.
- ^{15.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México. *Comunicación y Sociedad*, 30, 209-242.
- ^{16.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): *La producción noticiosa*. Centro de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.
- ^{17.} Löffelholz, M., Weaver, D. (eds.) & Schwarz, A. (co-ed.) (2008): *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings*. Wiley-Blackwell.
- ^{18.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2010): *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- ^{19.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2018): *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización*. Universidad de Guadalajara.
- ^{20.} Hernández, M. E. (2004): La formación universitaria de periodistas en México. *Comunicación y Sociedad*, 1, 100-138.
- ^{21.} Hernández Ramírez, M. E.; Orozco Murillo, R. & De León Vázquez, S. (2008): Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine. En D. Augey, Demers, F. & Tétu, J. F. (Coord.): *Figures du Journalisme. Brésil, Bretagne, France, La Réunion, Mexique, Québec*, 101-129. PUL.
- ^{22.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): La Sociología de la Producción de Noticias: Hacia un Nuevo Campo de Investigación en México. *Comunicación y Sociedad*, 30, 209-242.
- ^{23.} Hernández Ramírez, María Elena (1995): *La producción noticiosa*. Centro de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.
- ^{24.} Löffelholz, M., Weaver, D. (eds.) & Schwarz, A. (co-ed.) (2008): *Global Journalism Research: Theories, Methods, Findings*. Wiley-Blackwell.
- ^{25.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2010): *Estudios sobre periodismo. Marcos de interpretación para el contexto mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- ^{26.} Hernández Ramírez, M. E. (coord.) (2018): *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización*. Universidad de Guadalajara.
- ^{27.} Hernández, M. E. (2004): La formación universitaria de periodistas en México. *Comunicación y Sociedad*, 1, 100-138.
- ^{28.} Hernández Ramírez, M. E.; Orozco Murillo, R. & De León Vázquez, S. (2008): Franchises journalistiques et synergies productives dans la presse mexicaine. En D. Augey, Demers, F. & Tétu, J. F. (Coord.): *Figures du Journalisme. Brésil, Bretagne, France, La Réunion, Mexique, Québec*, 101-129. PUL.
- ^{29.} En su texto, la autora refiere a la tesis doctoral de Gabriel González Molina de 1989, "The Production of Mexican Commercial Television News. The Supremacy of Corporate Rationale", a su tesis de maestría, "Organizational Dimension of News in a Regional Radio News System in Mexico", y la investigación de Cecilia Cervantes Barba, que por entonces se encontraba en desarrollo, sobre la construcción de la realidad pública en noticieros televisivos de Jalisco.
- ^{30.} Televisa es el principal grupo de medios de México y del mundo de habla hispana. Su veloz expansión en el país —que comenzó en el mercado de la televisión y avanzó hacia el de radiodifusión desde mediados del siglo XX— se desarrolló a la par de los lazos que sus dueños forjaron en el período con el partido gobernante (el Partido Revolucionario Institucional - PRI). Esta particularidad remite, en efecto, a los análisis sobre la relación prensa-poder que Hernández Ramírez encuentra predominantes en la escena de los estudios sobre el periodismo en México. El Grupo Televisa es considerado el principal productor de infoentretenimiento en la región. Concentra la producción y distribución de servicios de radio y televisión abierta y paga, con poder también en los servicios de distribución internet y el mercado editorial. Fuente: Becerra, M. & Matrini, G. (2017): "Concentración y convergencia de medios en América Latina". *Communiquer* (20).
- ^{31.} Hirsch, P. M. (1977): Occupational, Organizational and Institutional Models in Mass Media Research: Toward an Integrated Framework. In P. M. Hirsch, P. V. Miller, and F. G. Kline (Eds.), *Strategies for Communication Research* (pp. 13-42). SAGE.
- ^{32.} Gómez Rodríguez, G.; Morel, A. & Gallo Estrada, C. (2017): A 30 años de Comunicación y Sociedad: cambios y permanencias en el campo académico de la comunicación. *Comunicación y Sociedad*, (30), 17-44.
- ^{33.} Fuentes Navarro, R. (2022). Trayectorias sobre el campo en el campo: meta-investigación académica de la comunicación en México. *Comunicación y Sociedad*, 19, 1-32.
- ^{34.} En el sitio oficial de *Worlds of Journalism* se plantea el objetivo principal del proyecto: "ayudar a los investigadores en periodismo, a los profesionales de los medios y a los responsables de la formulación de políticas a comprender mejor las perspectivas y los cambios en las opiniones profesionales de los periodistas, las condiciones y limitaciones bajo las cuales trabajan, y las funciones sociales del periodismo en un mundo cambiante" [La traducción es propia]. Fuente: <https://worldsofjournalism.org/>
- ^{35.} La Asociación Brasileira de Investigadores sobre Periodismo (SBPjor) publica desde 2005 la revista de acceso abierto *Brazilian Journalism Research (BJR)*, con el compromiso inicial de internacionalizar la investigación brasileira en la materia. En la actualidad se publican en la revista artículos en inglés, portugués francés y español.

Fuente: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/historia>

^{36.} Los inicios de la institucionalización de la investigación sobre periodismo en México han sido documentados por Hernández Ramírez en su texto “La investigación sobre periodismo en México (2005-2015): despegue, institucionalización e incipiente desarrollo”, publicado en Hernández Ramírez, M.E. (coord.) (2018). *Estudios sobre periodismo en México: despegue e institucionalización*. Universidad de Guadalajara.

^{37.} “El Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) es la institución del gobierno de México responsable de establecer las políticas públicas en materia de humanidades, ciencia, tecnología e innovación en todo el país con el objetivo de fortalecer la soberanía científica e independencia tecnológica de México y bajo los principios de humanismo, equidad, bienestar social, cuidado ambiental y conservación del patrimonio biocultural”. Recuperado de <https://conahcyt.mx/conahcyt/que-es-el-conahcyt/>

^{38.} En referencia al capítulo titulado “La investigación sobre periodismo en México (2005-2015): despegue, institucionalización e incipiente desarrollo”.

^{39.} Reyna García, V. H. (2021): Los estudios sobre el periodismo digital en México: dos décadas de investigación dispersa. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-23.

^{40.} Hernández, M. E. (2004): La formación universitaria de periodistas en México. *Comunicación y Sociedad*, 1, 100-138.

MERCI AUX ÉVALUATEURS ET ÉVALUATRICES DES RÉCENTS NUMÉROS DE LA REVUE
AGRADECEMOS AOS AVALIADORES DAS ÚLTIMAS EDIÇÕES DA REVISTA
MANY THANKS TO ALL THE REVIEWERS OF THE RECENT ISSUES

Alzira Abreu (Fundação Getulio Vargas, Brasil) • Juan Miguel Aguado (Universidad de Murcia, España) • Chris W. Anderson (The City University of New-York, USA) • Leonel Azevedo de Aguiar (Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil) • Altuğ Akin (İzmir Ekonomi Üniversitesi, T rkiye) • Dominique Augey (Aix-Marseille université, France) • Jan Baetens (katholieke Universiteit Leuven, Belgi ) • Helder Bastos (Universidade do Porto, Portugal) • Christa Berger (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil) • Elisabeth Bird (University of south Florida, USA) • Gersende Blanchard (Université Lille 3, France) • Claire Blandin (Université Paris-Est-Cr teil, France) • Franck Bousquet (Université Toulouse 3, France) • Nad ge Broustau (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Laura Calabrese (Université libre de Bruxelles, Belgique) • João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal) • Dominique Cardon (CNRS, France) • Marialva Carlos Barbosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) • Valérie Cavalier-Croissant (Université Lyon 2, France) • Jean Charron (Université Laval, Canada) • Ivan Chupin (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France) • Iluska Maria da Silva Coutinho (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil) • Béatrice Damian-Gaillard (Université Rennes 1, France) • Jamil Dakhli  (Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, France) • Salvador de Léon (Universidad Aut noma de Aguascalientes, México) • Juliette de Maeyer (Université de Montréal, Canada) • Didier Demazière (CNRS, France) • Emmanuel Derieux (Université Paris Panthéon-Assas, France) • Irène Di Jorio (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Anya Diekmann (Université libre de Bruxelles, Belgique) • David Domingo (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Carlos Eduardo Esch (Universidade de Brasilia, Brasil) • Benjamin Ferron (Université Paris-Est-Créteil, France) • Marie-Soleil Frère (FNRS, Belgique) • Elvira Garcia de Torres (Universitat Internacional Valenciana, Espa a) • Gilles Gauthier (Université Laval, Canada) • Eric Georges (Université du Québec   Montréal, Canada) • Benoit Gr visse (Université catholique de Louvain, Belgique) • Nicolas Harvey (Université d’Ottawa, Canada) • François Heinderyckx (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Cristiane Henriques Costa (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) • Alfred Hermida (University of British Columbia, Canada) • Nicolas Hub  (Université de la Sorbonne, France) • Valérie Jeanne-Perrier (Université Paris-Sorbonne, France) • Alice Krieg-Planque (Université Paris-Est-Cr teil, France) • Eric Lagneau (France) • Sandrine Lévêque (Université de la Sorbonne, France) • Seth C. Lewis (University of Oregon, USA) • Dominique Marchetti (CNRS, France) • Julien Longhi (Université de Cergy-Pontoise, France) • Pere Masip (Universidad Ramon Llull, Espana) • Frederico de Mello Brandão Tavares (Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil) • Thaís de Mendonça Jorge (Universidade de Brasília, Brasil) • Isabelle Meuret (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Luciana Mielniczuk (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil) • Sophie Moirand (Université Sorbonne-Nouvelle, France) • Sandy Montanola (Université de Rennes 1, France) • Sylvia Moretzsohn (Universidade Federal Fluminense, Brasil) • Dione Oliveira Moura (Universidade de Brasilia, Brasil) • Joana Ormundo (Universidade de Brasília, Brasil) • Sylvain Parasi  (Université Paris-Est, France) • Ike Picone (Vrije Universiteit Brussel, Belgi ) • Olivier Pilmis (CNRS, France) • Alain Rabatel (Université de Lyon 2, France) • Franck Rebillard (Université Sorbonne-Nouvelle, France) • Edgar Rebouças (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) • Zvi Reich (Ben-Gurion University of the Negev, Isra l) • Roselyne Ringoot (Université Grenoble Alpes, France) • Catarina Rodrigues (Universidade da Beira Interior, Portugal) • Nélia Rodrigues Del Bianco (Universidade de Brasília, Brasil) • Eug nie Saitta (Université Rennes 1, France) • Luís Santos (Universidade do Minho, Portugal) • Florian Sauvageau (Université Laval, Canada) • Julie S del (Université de Strasbourg, France) • Willam Spano (Université Lyon 2, France) • Jean-François T tu (Institut politique de Lyon, France) • Annelise Touboul (Université Lyon 2, France) • Sandrine Turgis (Université de Reims, France) • Olivier Tr dan (Université de Rennes 1, France) • Jean-Michel Utard (France) • Barbara Witte (Hochschule Bremen, Deutschland) • Eliane Wolf (Université de la Réunion, France) • Stéphanie Wojcik (Université Paris-Est-Créteil, France) • Adeline Wrona (Université Paris-Sorbonne, France)



Publiée avec le concours de :



Ce numéro de la revue
a été imprimé grâce
au soutien du FNRS



Faculdade de Comunica o - UnB



