

IOHANNA CAMPOS ROEDER

**IMAGENS, JORNALISMO E FICÇÃO – UM ESTUDO DAS
REPORTAGENS EM QUADRINHOS DA REVISTA FÓRUM**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito básico para a obtenção do Grau de Mestre em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daisi Imgard Vogel

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Roeder, Iohanna Campos

IMAGENS, JORNALISMO E FICÇÃO : um estudo das
repotagens em quadrinhos da Revista Fórum / Iohanna
Campos Roeder ; orientador, Daisi Imgard Vogel,
2017.

136 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Jornalismo,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

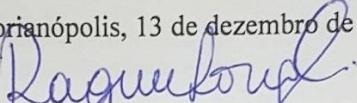
1. Jornalismo. I. Imgard Vogel, Daisi. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Jornalismo. III. Título.

IOHANNA CAMPOS ROEDER

**IMAGENS, JORNALISMO E FICÇÃO – UM ESTUDO DAS
REPORTAGENS EM QUADRINHOS DA REVISTA FÓRUM**

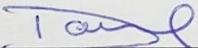
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 13 de dezembro de 2017.



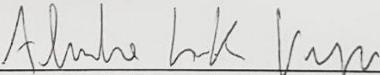
Prof.^a Raquel Ritter Longhi, Dr.^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

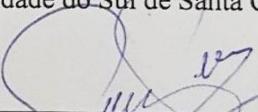


Prof.^a Daisi I. Vogel, Dr.^a
Orientadora

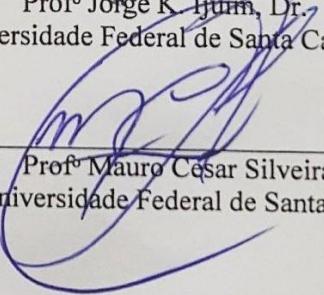
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.^o Alexandre Linck Vargas, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Prof.^o Jorge K. Ijuim, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.^o Mauro Cesar Silveira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe e meu pai, minhas pessoas prediletas no mundo. Nada (nadinha, nunca, sob hipótese alguma) disso tudo teria sido possível sem o carinho e apoio incondicional de vocês. A meus irmãos, João e Pedro, por serem essas pessoazinhas tão maravilhosas, capazes de transformar qualquer momento de dúvida em conforto.

Agradeço ao meu companheiro Luccas, a pessoa mais admirável e incrível que conheço, que, em meio ao furacão que foi esse período para nós dois, encontrou as formas mais sensíveis e bonitas para me ajudar a seguir em frente. Se a gente vai juntinho, vai bem.

À minha querida orientadora, Prof.^a Daisi, uma pessoa de sensibilidade ímpar, que acolheu a mim e à minha pesquisa, e foi fundamental para o desenvolvimento das reflexões aqui presentes.

A meus amigos Tito, Júlia, Sara e Eduarda, que tantas vezes toparam escutar minhas angústias e preocupações.

A Vitor e Maria Paula, possivelmente a dupla mais sensacional que já conheci, obrigada pelos mil momentos de rolê, cumplicidade, risadas e amizade sincera.

Aos colegas do POSJOR, em especial a Dairan, Isa, Mari e Candi – pessoas maravilhosas com as quais tive a felicidade de compartilhar essa jornada.

Enfim, agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão dessa etapa.

As coisas não precisam ter acontecido para serem verdadeiras. Contos e sonhos são verdades-sombras que vão perdurar quando os reais fatos não forem mais do que pó e cinzas esquecidas.
Neil Gaiman, *The Absolute Sandman, Volume 1.*

RESUMO

Esta pesquisa aborda a produção de reportagens ilustradas a partir da linguagem dos quadrinhos, mais especificamente o que vem sendo denominado JHQ. O objetivo é compreender a potência jornalística articulada à experiência estético-discursiva oportunizada pelas reportagens em quadrinhos. São analisadas duas produções de Jornalismo em Quadrinhos nacional, publicadas pela revista *Fórum* em 2012, a saber: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???” e “Sistema carcerário no Brasil: Solução ou tiro no pé???”. Recorro às contribuições de Didi-Huberman e Walter Benjamin, na discussão acerca dos impactos operados pelo aporte imagético das narrativas e os possíveis efeitos sensíveis proporcionados pelas imagens. Também utilizo as contribuições de análise de discurso de Fairclough, com ênfase à sua compreensão do discurso como prática social dialética. Apresento as diferentes dimensões presentes no processo de desenvolvimento das ilustrações, as articulações tecidas entre imagem e palavra escrita, as estratégias presentes na construção simbólica dos sentidos da narrativa, observando como operam as interdiscursividades. Os resultados de minha pesquisa permitem-me destacar que essa modalidade – JHQ – apresenta-se como possibilidade de criação de novas relações entre narrativas jornalísticas e experiências estéticas, portando uma potência radicalmente política, ainda que algumas limitações possam ser observadas.

PALAVRAS-CHAVE: Reportagem em Quadrinhos; Jornalismo em Quadrinhos; Imagem, estética e política; Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT

This research addresses the theme of comic journalism, specifically in the production of articles that were illustrated based on the comic book language, having as objective to understand the journalistic potency articulated within the aesthetic and discursive experience provided by the comic journalism. Two national productions of comic journalism were analyzed, both of them published by revista *Fórum* in 2012, titled: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???” and “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”. Therefore it resorts to Didi-Huberman and Walter Benjamin’s contributions to the discussion of the impacts operated by the visual resource of the narratives and the possible sensible effects provided by the images, as well as Fairclough and his theory about the discourse as a dialectical social practice. Aspects of the process of developing the illustrations, the connections between images and written words, the strategies towards the symbolical construction of the narrative meaning, intertextuality and interdiscursivity were analyzed. The results of this research allow us to introduce the comic journalism as a possibility of creation of new relations between journalistic narratives and aesthetic experiences that bears a radical political potency, although with some limitations.

KEYWORDS: Comic Journalism; Journalism in comics; Image, aesthetic and politics; Georges Didi-Huberman.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Depoimento de entrevista	70
Figura 2 – Balões de fala.....	76
Figura 3 – Balões de fala.....	80
Figura 4 – Excerto da HQ <i>Maus</i>	82
Figura 5 – Composição quadrinística.....	83
Figura 6 – Composição quadrinística.....	84
Figura 7 – Composição quadrinística.....	85
Figura 8 – Composição quadrinística.....	86
Figura 9 – Composição quadrinística.....	88
Figura 10 – Composição quadrinística.....	89
Figura 11 – Composição quadrinística.....	90
Figura 12 – Composição quadrinística.....	91
Figura 13 – Composição quadrinística.....	94
Figura 14 – Composição quadrinística.....	98
Figura 15 – Composição quadrinística.....	98
Figura 16 – Composição quadrinística.....	106
Figura 17 – Composição quadrinística.....	107
Figura18 – Composição quadrinística.....	108
Figura19 – Composição quadrinística.....	109

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	DESENVOLVIMENTO	26
2.1	CAPÍTULO 1: DAS DOBRAS DA IMAGEM À INTERPELAÇÃO DOS SUJEITOS: PERSPECTIVAS TEÓRICAS EM DISCUSSÃO.....	26
2.1.1	A imagem como representação: a abordagem semiótica.....	26
2.1.2	A iconologia de Panofsky	31
2.1.3	A imagem “apesar de tudo” – Didi-Huberman.....	36
2.2	CAPÍTULO 2: DIFERENTES MODALIDADES DE JORNALISMO.....	44
2.2.1	Linguagem audiovisual	44
2.2.2	O documentário como linguagem jornalística e cinematográfica	46
2.2.3	Telejornalismo	51
2.2.4	Fotojornalismo	56
2.2.5	Jornalismo em Quadrinhos	61
2.3	CAPÍTULO 3: REPORTAGENS EM QUADRINHOS – REVISTA <i>FÓRUM</i>	66
2.3.1	Contextualizando o objeto de análise	66
2.3.2	As narrativas e seus narradores	74
2.3.3	Das imagens como potência.....	77
2.3.4	Imagens, tempos e memórias	79
2.3.5	Referencialidades dos personagens.....	94
2.3.6	Fragmentos, imagens e histórias	100
2.3.7	Dos discursos como práticas sociais e contra-hegemonia... ..	109
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
4	REFERÊNCIAS	131

1 INTRODUÇÃO

O surgimento e ascensão de novas possibilidades estéticas dentro da produção jornalística e da quadrinística parecem nos indicar novos rumos para a comunicação social. Exemplo disto é o crescimento, nos últimos anos, do chamado Jornalismo em História em Quadrinhos (JHQ)¹, bastante explorado em outros países, e que passou, recentemente, a também merecer a atenção de pesquisadores brasileiros. Consta-se que este é um fértil campo de estudos, no qual se entrelaçam não apenas diferentes campos de conhecimento, mas também possibilidades para avanços tanto na teoria jornalística quanto na sua produção concreta².

Embora o JHQ não seja produzido cotidianamente, tal como as reportagens convencionais baseadas na linguagem escrita, ele apresenta-se como uma interessante síntese, que intersecta a linguagem discursiva, própria da narrativa jornalística, com a linguagem gráfica dos quadrinhos. No Brasil, alguns portais virtuais e revistas – como a *Pública*, agência de jornalismo investigativo, e a revista *Fórum* – apostam na interpretação visual das reportagens escritas, abordando temáticas polêmicas em forma de quadros e ilustrações³. É possível mesmo dizer que diversas produções quadrinísticas atuais – como é o caso das publicações de Joe Sacco e Art Spiegelman⁴, podem ser consideradas, tanto em sua concepção quanto em seu desenvolvimento, como grandes reportagens.

Todavia, há que se sublinhar que, se a modalidade JHQ é recente, a presença das HQs em jornais e folhetins data de meados do século XIX, tendo já um formato semelhante ao que se conhece atualmente. Não era um tipo de produção cultural da elite, tampouco surgiu em centros de produção intelectual, motivo pelo qual foi considerada, aos olhos da intelectualidade, como uma produção de “baixa cultura”. Esse quadro mudou significativamente com o passar dos anos, à medida que as HQs tornaram-se cada vez mais sofisticadas, deixando de ocupar esse espaço relacionado à “baixa cultura” (EISNER, 2000).

¹ Serão utilizadas as siglas JHQ para Jornalismo em Quadrinhos e HQ para Histórias em Quadrinhos.

² O mercado brasileiro de histórias em quadrinhos ainda se caracteriza como “de pequeno porte”, se comparado a outros países tais como França, Bélgica e Estados Unidos, o que justifica a atenção para estas em nosso país ser um movimento relativamente recente.

³ *Webpage* da revista *Fórum*: <<<http://www.revistaforum.com.br/>>>.

⁴ Joe Sacco é jornalista e autor de diversas histórias em quadrinhos, como *Notas sobre Gaza* (2010); Art Spiegelman é quadrinista e autor de *Maus – a survivor’s tale* (2003), dentre outros.

A partir da década de 1980, aproximadamente, se observa um movimento de inserção efetiva desse tipo de produção no campo literário, principalmente após a obra de Will Eisner, quem didatizou e teorizou sobre o tema das HQs. Segundo Bourdieu (1996), o campo literário representa um espaço simbólico de disputa, em que os agentes determinam e legitimam certas posições, por exemplo, definindo que produções são consideradas eruditas e que produções são pertencentes à indústria cultural. Aponta ele que:

[...] As lutas entre os escritores em torno da arte de escrever legítima contribuem, por sua própria existência, para produzir quer a língua legítima, definida pela distância que a separa da “língua comum”, quer a crença em sua legitimidade. (BOURDIEU, 1996, p. 49)

Assim, os litígios existentes no interior do campo literário, associados à dinâmica da indústria cultural – espaços estes nos quais se situam as Histórias em Quadrinhos – definem as posições que as produções literárias ocupam⁵. Note-se ainda que, por se tratar de um gênero textual bastante específico, uma vez que abrange tanto a produção escrita quanto a imagética, na linguagem discursiva das HQs a relação das imagens com a narrativa é essencial. Ou seja, tanto o texto pode atribuir sentidos à imagem, como a imagem pode dar sentidos ao texto. Isto porque, como o texto pode ser representado graficamente de distintas formas, o seu sentido depende, em grande parte, da imagem. Segundo Eisner,

O processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. No caso do leitor, o ato de ler envolve uma conversão de palavras em imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens. Quando excetuados de maneira apropriada, eles vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma coisa só. (EISNER, 2000, p. 9)

⁵ Compreendo, ainda, que o binômio “indústria cultural” e “cultura erudita” não contempla todas as produções culturais; as produções populares, tais como a literatura de cordel, dentre tantas outras, configuram posições outras, como aponta Martín Barbero (1997). Ainda assim, percebe-se que, no universo da produção cultural, as histórias em quadrinhos podem ser tomadas como parte da indústria cultural, cuja ascensão foi fortemente estimulada a partir da imprensa moderna.

Nesta relação fundamental entre a narrativa e a imagem nas HQs, algumas de suas dimensões podem ser destacadas, uma vez que constituem o caráter discursivo: o próprio estilo dos desenhos (que muitas vezes faz referência a outros estilos, artistas e símbolos da cultura, como filmes e músicas), o formato e tamanho dos quadinhos (que tradicionalmente são retangulares ou quadrados, mas podem apresentar diferentes formas e tamanhos, de acordo com a intenção do artista e do roteiro), a quantidade e organização dos quadinhos por página, o formato e tamanho da “sarjeta” (a separação entre os quadros de uma mesma página), a perspectiva da imagem em questão (que ilustra como o leitor visualiza a cena), a maneira como a imagem “fecha” – dá close – em determinados objetos e personagens, a questão dos estereótipos (EISNER, 2000), a forma como o texto narrativo se insere na imagem e os artifícios de fala (percebendo o estilo dos balões de fala, a quantidade e a organização do texto), a própria tipografia utilizada nos textos (nesse elemento, existe o trabalho de um profissional específico dos quadinhos, o letrista), a representação dos cenários, a coloração das imagens.

Partimos, então, do pressuposto de que a linguagem jornalística, o que inclui JHQ, é constituída por enunciados, sendo, portanto, mediada por signos, cuja natureza social e arbitrária abre-se a uma multiplicidade de sentidos, ao mesmo tempo em que produz “efeitos” sociais e indivíduos também diversos. Em outras palavras, o discurso jornalístico – em seus diferentes formatos – é histórica e socialmente constituído e, assim, está também eivado pelas relações presentes nos contextos sociais nos quais estes são produzidos.

Nesse sentido, o estudo da linguagem jornalística, tanto no que se refere ao JHQ quanto na difusão da informação pelo chamado “jornalismo convencional”, remete-nos também à análise das relações de poder e de legitimidade, do qual é portador. Compreendemos que esses discursos atuam na construção social da realidade (BERGER; LUCKMANN, 1985) a partir do processo dialético de objetivação e subjetivação dos acontecimentos narrados, na produção do real em seu âmbito simbólico. Essa construção social da realidade é, ainda, operada através da articulação e tensão entre as diversas instituições do meio social – economia, política, cultura, entre outras – e o jornalismo. Além disso, ressalta-se que a realidade apresentada pelos veículos de comunicação está sempre sujeita a interpretações, de modo que se pode correlacionar a produção discursiva que os constitui com as transformações sociais e da vida humana.

Enfim, considerando que tanto o jornalismo em sua forma “convencional” quanto as narrativas gráficas são produções materiais

históricas das sociedades contemporâneas, temos como objetivo, nesta dissertação, investigar a “potência” da experiência estética-discursiva do Jornalismo em Histórias em Quadrinhos (JHQ) na/para a narrativa jornalística.

Como indicado acima, a linguagem das narrativas gráficas não se limita ao escrito – à fala de personagens, narradores e demais informações. Vai além, inclusive, do recurso imagético. Os elementos que fazem parte da linguagem das HQs evidenciam intencionalidades, discursos e simbologias. São responsáveis não só pela circulação desses discursos, mas também cumprem a função de sensibilização do leitor. Quanto a isso, Umberto Eco aponta que existem “símbolos míticos” nas histórias em quadrinhos, que atuam no sentido de sensibilização das massas: “a sensibilidade dessas massas é instruída, dirigida e provocada pela ação de uma sociedade industrial baseada na produção e no consumo obrigatório acelerado” (ECO, 1976, p. 243).

No caso do JHQ, o texto escrito presente nas ilustrações deriva do trabalho de entrevista e apuração do jornalista. É, em grande medida, um relato de acontecimentos que é produzido como relato noticioso, e que circula no cotidiano das pessoas nos mais diversos meios de comunicação. Pode ser entendido como o produto de um processo simbólico de mediação do acontecimento no plano escrito, sendo que esse processo é definido por uma infinidade de variações e condições. Essas regras e convenções, de acordo com Marques, operam como as estruturas do discurso jornalístico, e constituem os pressupostos de um acordo mútuo entre leitor e jornalista. Esse acordo opera, também, no sentido de legitimar as narrativas produzidas pelo jornalismo. Nesse sentido, ao tratar das especificidades contidas no processo de apreensão das notícias e seus impactos nos sujeitos, Motta indica que:

As notícias possibilitam a cada indivíduo se re-situar cotidianamente no mundo através das informações, o hábito de consumir notícias proporciona as reiteraões simbólicas necessárias à sedimentação de conteúdos que são contados e recontados diariamente. Estabelecem as fronteiras éticas e morais, as lições de vida que perpassam aquelas somente ideológicas. (MOTTA, 2002, p.4)⁶

⁶ Ainda que Motta foque sua análise na notícia, em nossa compreensão, a leitura de reportagens também proporciona a experiência estudada pelo autor.

Levando isso em conta, considera-se que analisar as JHQs a partir das chaves-conceituais da estética e da análise de discurso não pode ser apenas um exercício de estudo do texto escrito, mas deve ocupar-se também daquilo que só é perceptível ao analisarmos a totalidade de uma reportagem ilustrada, procurando relacionar essas dimensões aos contextos históricos específicos de cada produção.

Os caminhos da pesquisa

Para a realização desta pesquisa, delimitamos, como material empírico a ser analisado, as seguintes reportagens em quadrinhos: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”⁷ e “Genocídio na periferia de São Paulo: na conta de quem???”⁸, ambas produzidas pela revista *Fórum*, realizadas por Carlos Carlos e ilustradas por Alexandre de Maio.

Essas reportagens foram selecionadas de acordo com os seguintes critérios:

a) proximidade temporal de distribuição: sendo todas próximas temporalmente em termos de publicação e veiculação: a reportagem produzida pela revista *Fórum*, intitulada “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”⁷, publicada em 08/11/2012 no *website* da revista, e a reportagem “Genocídio na periferia de São Paulo: na conta de quem???”⁸, publicada em 18/10/2012 no mesmo *website*;

b) atualidade das reportagens: ambas produzidas no ano de 2012;

c) proximidade dos temas: sendo estes os dois eixos principais descritos acima, apresentando tratamentos editoriais específicos;

d) disponibilidade de acesso ampla: virtual, sendo reportagens de livre acesso nos *websites* em que encontram-se hospedadas.

O interesse por esta temática de pesquisa origina-se em pesquisa anterior realizada no âmbito do curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina, por ocasião da elaboração de Trabalho de Conclusão de Curso, que teve como temática uma análise das

⁷ “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”⁷, JHQ da revista *Fórum*. Disponível em: <<<http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/11/sistema-carcerario-no-brasil-solucao-ou-tiro-no-pe/>>>

⁸ “Genocídio na periferia de São Paulo: na conta de quem???”⁸, JHQ da revista *Fórum*. Disponível em: <<<http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/10/jornalismo-em-quadrinhos-genocidio-nas-periferias-de-sao-paulo/>>>

histórias em quadrinhos sob a perspectiva da sociologia, associada às questões metodológicas de análise do discurso das HQs⁹.

A realização do estudo acima mencionado provocou novas interrogações, e necessidade de aprofundamento teórico-metodológico, ampliando-se o seu objeto – HQs – para a intersecção deste com o campo do jornalismo, notadamente o JHQ e, mais especificamente, reportagens em quadrinhos¹⁰. Entendemos que o JHQ já é, atualmente, reconhecido como um campo de pesquisa fértil e explorável, e que o fortalecimento desse processo implica também comprometer-se teórica e metodologicamente, no âmbito das pesquisas, com as produções da indústria cultural, aproximando as teorias e pesquisas desenvolvidas à realidade cotidiana da população.

Vale ainda destacar que a ética, a credibilidade, a legitimidade e a confiança no discurso jornalístico são temas recorrentes, frequentemente retomados e debatidos na esfera pública. As reportagens em quadrinhos, por sua vez, inseridas nesse cenário como novas estratégias de comunicação, ainda são pouco questionadas no sentido da ética jornalística. Nesse sentido, acreditamos que também se faz necessário o debate, problematizando a questão das reportagens ilustradas. Ao longo desse trabalho, buscamos indicar nossas preocupações a esse respeito, sem, no entanto, aprofundar ou esgotar essa profícua discussão.

O objetivo geral que nos orienta nesta pesquisa visa apreender a “potência” da experiência estética-discursiva do Jornalismo em Histórias em Quadrinhos (JHQ), na/para a narrativa jornalística. De modo específico, pretendemos: a) Compreender as estratégias estético-discursivas presentes nas reportagens em quadrinhos analisadas; b) aprofundar o estudo da imagem das reportagens em quadrinhos, buscando compreender seu papel na experiência estética do material; c) investigar as tensões entre o caráter ficcional do JHQ e a objetividade instituída no campo do jornalismo; d) contribuir com os estudos no campo do

⁹ Cf. ROEDER, Iohanna Campos. *Discursos do Homem de Aço – um estudo sociológico do SUPERMAN*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014, 96p. Disponível em: <<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/124968>>>

¹⁰ Indicamos, como um dos estudos que trata do JHQ, a dissertação de mestrado de Juscelino Neco de Souza Júnior, intitulada *Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco*, defendida em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

jornalismo e da sociologia, tanto nos aspectos teóricos quanto metodológicos.

De maneira geral, as principais áreas de conhecimento evocadas são o jornalismo, a sociologia da arte e da cultura, a sociologia da linguagem, a análise do discurso, estudos sobre estética e teorias sobre a linguagem das HQs. Para isso, recorreremos aos seguintes autores: Peter Berger e Thomas Luckmann, Luiz Gonzaga Motta, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin, Michel Foucault, Norman Fairclough, Joe Sacco e Will Eisner. Nossa intenção é integrar as teorias sobre linguagem, discurso e estética aos debates específicos sobre produção jornalística e legitimação de informações.

No campo da análise do discurso, utilizamos como orientação metodológica as contribuições de Norman Fairclough, formuladas na teoria denominada “Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO)”. O autor parte do pressuposto de que a linguagem é uma prática social, sendo o discurso tanto um modo de ação sobre o mundo quanto um modo de representação deste: “o discurso é uma prática não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 91). Assim, estabelece-se uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, podendo aí se situar também o campo do jornalismo. Magalhães, tendo como referência os estudos de Fairclough, aponta que:

A ADC [Análise de Discurso Crítica] estuda textos e eventos em diversas práticas sociais, propondo uma teoria e um método para descrever, interpretar e explicar a linguagem no contexto sociohistórico. Enquanto a LC [Linguagem Crítica] desenvolveu um método para analisar uma pequena amostra de textos, a ADC desenvolveu o estudo da linguagem como prática social, com vistas à investigação de transformações na vida social contemporânea [...]. (MAGALHÃES, 2005, p. 3)

Em nosso estudo acerca do discurso e linguagem, complementamos as contribuições de Fairclough com aquelas oferecidas por Michel Foucault, ao tratar das relações entre discurso e poder, e Burke, que estabelece quatro tópicos principais que podem auxiliar na compreensão da relação entre linguagem e sociedade. São eles: “1. Diferentes grupos sociales usan diferentes variedades de la lengua. 2. Los mismos individuos emplean diferentes variedades de la lengua en diferentes situaciones. 3. La lengua refleja la sociedad o la cultura en la

que se la usa. 4. La lengua modela la sociedad en la que se la usa” (Burke, 1993, p. 19).

A partir desse referencial, baseamos nossa análise na compreensão da linguagem não como um instrumento passivo, buscando superar as debilidades de uma abordagem simplista e instrumental da língua, tomando-a como mais do que um instrumento utilizado pelos indivíduos. Esse entendimento possibilita uma abordagem menos “ingênua” dos termos e padrões de fala reproduzidos nos textos jornalísticos – permitindo, ainda, uma análise mais completa das problemáticas do discurso no jornalismo em quadrinhos.

Ainda na etapa de análise dos materiais empíricos, recorreremos aos estudos de Georges Didi-Huberman. Destacamos, em particular, a obra *Imágenes Pese a Todo* (2004), no qual analisa registros fotográficos de Auschwitz, contribuindo de maneira importante para a compreensão do registro imagético de forma mais ampla. Para o autor, o “não dito” da imagem também se configura como parte do ato de enunciação estético-discursiva. Buscando debater sobre as possibilidades e limitações do registro fotográfico enquanto registro da verdade, ele indica:

Las cuatro fotografías de agosto de 1944 no dicen “toda la verdad”, por supuesto [...]: minúsculas muestras en una realidad tan compleja, breves instantes en un continuum que ha durato cinco años, sin embargo. Pero son para nosotros – para nuestra mirada actual – la verdad en si misma, es decir, su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 65)

Ainda conforme o autor, os elementos fragmentados que constituem um relato histórico e, mais ainda, que constituem um registro imagético, arranjam-se de modo a constituir uma totalidade simbólica engendrada pelas condições históricas que possibilitam sua produção. A discussão proposta por Didi-Huberman, bem como sua concepção de imagem – trabalhada de forma mais aprofundada na sequência – permite um estudo mais sofisticado do JHQ, compreendendo-o enquanto registro histórico de determinadas pautas que, a partir da articulação dos discursos imbricados nesse tipo de produção, produzem um conjunto simbólico.

Estrutura da dissertação

Esta dissertação está organizada da seguinte maneira: a primeira parte é constituída pela **Introdução**, constituída de duas subseções: “os caminhos da pesquisa” e “estrutura da dissertação”. No Capítulo 1, intitulado **Das dobras da imagem à interpelação dos sujeitos: perspectivas teóricas em discussão**, temos como objetivo apresentar três abordagens que tratam da temática da imagem; na seção 1.2. apresentamos, de forma breve, alguns elementos da teoria semiótica; na seguinte, (2.2.) trazemos as contribuições de E. Panofsky e, por fim, na seção 2.3., trabalhamos com Georges Didi-Huberman. Recorremos a campos de estudos da imagem já reconhecidos, buscando evidenciar e contrastar as particularidades destas abordagens, bem como suas possíveis contribuições para esta pesquisa.

A este capítulo, segue uma discussão acerca das **Diferentes modalidades de jornalismo** (Capítulo 2), em que apresentamos algumas modalidades de jornalismo que também se ancoram em aportes imagéticos. Nosso objetivo é situar o JHQ como uma modalidade específica, potencialmente inovadora, dentro deste universo. O capítulo está organizado nas seguintes seções: 2.1. – Linguagem audiovisual; 2.2. – Documentário como linguagem jornalística e cinematográfica; 2.2.1. – Documentário; 2.3. – Telejornalismo; 2.4. – Fotojornalismo e, por fim, na seção 2.5. – Jornalismo em quadrinhos, na qual abordamos, primeiramente, a linguagem das HQs e, na sequência, o surgimento do JHQ e as particularidades que constituem esse tipo de produção.

O último capítulo, **Reportagens em Quadrinhos da revista Fórum** (3), é dedicado à análise empírica, tendo como objetivo aprofundar a discussão acerca da experiência estética oportunizada pelas reportagens em quadrinhos. Está organizado em sete seções e duas subseções, conforme segue: Contextualização do objeto de análise (3.1.); As narrativas e seus narradores (3.2.); Das imagens como potência (4.3.); Imagens, tempos e memórias (3.4.); Referencialidade dos personagens (3.5.); Fragmentos, imagens e histórias (3.6.); Dos discursos como práticas sociais contra-hegemônicas (3.7.). Esta seção se divide ainda em duas subseções: 4.7.1. prática discursiva, memória e luta política; e 4.7.2. da intertextualidade constitutiva ou da interdiscursividade: as falas dos outros que nos habitam. Por fim, apresentamos as considerações finais, retomando os principais aspectos de análise e questionamentos derivados da elaboração dessa pesquisa.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 CAPÍTULO 1: DAS DOBRAS DA IMAGEM À INTERPELAÇÃO DOS SUJEITOS: PERSPECTIVAS TEÓRICAS EM DISCUSSÃO

Neste capítulo, temos como objetivo apresentar três abordagens teóricas que tratam da temática da imagem, a partir de campos de estudo já estabelecidos. O estudo dessas abordagens possibilita a tessitura de um caminho no desenvolvimento de nossa pesquisa para, falando com Harvey, tentar “friccionar” os “blocos” teóricos e perguntar: “há alguma coisa que pode surgir a partir disso que seja uma nova forma de conhecimento?”

Está organizado nas seguintes seções: 1.1 apresento, de forma breve, alguns elementos da teoria semiótica, usando para isso as contribuições de Joly, e Santaella & Nöth. Na seção 1.2 abordo a teoria de E. Panofsky e, por fim, na seção 1.3, trabalho com as obras de Georges Didi-Huberman que será retomado e aprofundado como principal referencial para o estudo das imagens, junto do estudo da empiria. A este último, dedico particular atenção, pois, embora focalize outro gênero de imagem visual – as fotografias e as obras de arte –, traz contribuições que nos possibilitam tanto uma compreensão complexa e fértil das imagens quanto auxiliam no desenvolvimento de um procedimento de análise do material empírico.

2.1.1 A imagem como representação: a abordagem semiótica

O conceito de imagem, ainda que faça parte de variados estudos, de diversas áreas, desde muito tempo, baseia-se, quase sempre, em definições amplas que permitem a uma gama numerosa de manifestações visuais serem definidas como imagens. Se, em épocas anteriores, havia a defesa de uma definição criteriosamente “fechada” do conceito, hoje cada vez mais as pesquisas tendem a aprimorá-lo, com o objetivo de dar conta da diversidade de aportes imagéticos, ao passo que buscam compreender que características são compartilhadas entre essas diferentes possibilidades. O que existe de comum entre uma cena de filme, um cartaz publicitário, um afresco renascentista, o primeiro desenho de uma criança, um logotipo e uma imagem mental? Como podemos compreender o processo dessas produções imagéticas e seus traços comuns?

Porém, em obra em que trata da análise de imagens, aponta o caráter polissêmico da palavra “imagem”, e para a diversidade de seu uso – o que implica também tipos e esferas diferentes de produção e recepção na

contemporaneidade. Para a autora, embora as imagens não remetam sempre para o visível, tomam “de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece” (JOLY, 2007, p. 13).

A autora procura situar a diversidade de situações, objetos e de experiências relacionadas com as imagens visuais, com o intuito de posicionar sua própria constituição e desenvolvimento históricos:

No início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos, existe a imagem. Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos do paleolítico até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo a que chamamos “os pré-anunciadores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. Petrogramas, se forem desenhadas ou pintadas, petroglifos, se forem gravadas ou entalhadas, essas figuras representam os primeiros meios da comunicação humana. Consideramo-las como imagens na medida em que imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. (JOLY, 2007, p. 18)

Considerando assim a produção de imagens como uma prática humana socialmente orientada, não apenas em termos de intencionalidade do autor da imagem, mas também a partir das relações sociais e materiais que permitem a um determinado sujeito produzir determinada imagem, a autora chama também a atenção para o aspecto do reconhecimento. Implica-se à imagem o reconhecimento da mesma por parte dos sujeitos. Existe, portanto, um processo de reconhecer, no aporte imagético, elementos, figuras, objetos, traços e inclusive ideias que emprestam do “mundo material”:

Uma das mais antigas definições de imagem, dada por Platão, esclarece-nos: “Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos

opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero”. Imagem, portanto, no espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação; apercebemo-nos de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representa de acordo com algumas leis particulares. (JOLY, 2007, p. 13)

Analisando a presença de imagens nas diferentes esferas da vida material e social – dos desenhos infantis, às artes, mitologia, religião, mídias, ciência – a autora indaga-se sobre o que há em comum entre os diferentes aspectos da imagem. Com base nas contribuições da teoria semiótica, Joly aponta que o primeiro passo é analisar as imagens sob o ponto de vista de sua significação, afirmando que o estudo destas a partir de seu “aspecto semiótico é considerar o seu *modo de produção de sentido*, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações. Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime idéias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa” (JOLY, 2007, p. 30, grifos da autora).

Ainda afirmando a natureza múltipla dos signos, a autora aponta – baseando-se em Peirce – para a existência de uma “estrutura comum” a todos, manifesta pela dinâmica de tríplice “que liga o significante ao referente e ao significado”. Ressalta ainda que por “estrutura comum” não se deve compreender como “idênticos”: “uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia ou que um vestido, um painel rodoviário, uma nuvem, etc. e, no entanto, todos podem significar *algo diverso de si próprios* e constituir-se, portanto, como signos” (JOLY, 2007, p. 38).

A autora trata, ainda, de apresentar a tipologia de análise proposta por Peirce, segundo a qual diferentes tipos de signos podem ser interpretados, encontrando nestes “as leis de funcionamento das diferentes categorias de signos” (JOLY, 2007, p. 38).

Outra contribuição importante no estudo da imagem é aquela aportada por Winfred Nöth e Lucia Santaella (2008). De acordo com estes autores, o mundo das imagens estaria separado em dois domínios. Um seria o domínio das “imagens como representações visuais” - ou seja, desenhos, fotografias, cenas de filmes e de televisão, imagens holográficas, imagens infográficas, pinturas, gravuras, etc. Neste domínio, “as imagens se constituem como objetos materiais, signos que representam nosso meio ambiente visual”. O segundo domínio, denominado pelos autores como imaterial, refere-se às imagens que figuram nas mentes dos sujeitos. Seriam visões, fantasias, idealizações,

modelos, ou seja, as representações mentais. Esses domínios, ainda que conceitualmente apartados, não existem sozinhos. De acordo com Santaella e Nöth,

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido como imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 15).

Assim, de acordo com estes autores, o imaginado dá forma ao real e o real dá as bases para o imaginar. Nesta perspectiva, a práxis dos sujeitos possui especial relevância. Em suma, estamos rodeados e atravessados por imagens. De certa forma, seria essa organização em dois campos semânticos que nos permitiria compreender as imagens tanto como uma manifestação visual, quanto como “resultado” de um processo de abstração e produção dos sujeitos.

Após discorrer sobre diferentes concepções e aportes teóricos que tratam da relação entre imagem e representação – tanto visual como mental – os autores examinam também a teoria semiótica, a partir da perspectiva de diferentes estudiosos. A afirmação da qualidade sógnica da imagem pelos autores é assim apresentada:

O conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 15)

Para os autores, este caráter sógnico das imagens as torna “abertas” para diversos tipos de interpretações, resultando também daí sua natureza polissêmica. Dessa perspectiva, discutem as relações entre as imagens e os contextos verbais, tencionando a autonomia ou dependência semiótica da primeira com relação ao segundo. Por outro lado, apoiando-se em

experiências cinematográficas (Kuleschow) e fotográficas (sequenciamento), Santanella e Noth ressaltam que:

O contexto da imagem não precisa necessariamente ser verbal. Imagens podem funcionar como contextos de imagens. Entretanto, num sentido semiótico mais geral, no qual as imagens são um dos tipos possíveis, não há signo sem contexto, visto que a mera existência de um signo já indica seu contexto. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.57)

Dessa maneira, a imagem pode ser compreendida tanto “na relação com o texto que a acompanha, como no contexto que a circunda” (idem, p. 59). Seguindo com sua exposição, os autores indagam-se acerca das semelhanças e diferenças entre a imagem e a palavra, “indagando sobre os atributos imagéticos que existem na própria palavra, assim como o seu oposto, que a imagem tem em comum com a palavra” (idem, p. 59). No desenvolvimento desse debate, os autores recorrem aos postulados da teoria peirciana, ressaltando que o reducionismo que tem sido feito da mesma tem produzido efeitos negativos. Justificam o uso desta teoria como base para análise da relação entre palavra e imagem, argumentando que:

Fundamentando sua classificação em princípios lógicos muito mais gerais do que os usuais, sua teoria nos fornece uma rede de distinções radicalmente elementares e altamente abstratas que funcionam como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos de signos, que eles sejam materiais ou mentais, quer imaginados, sonhados ou alucinados. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 59)

Como pode ser apreendido da apresentação de alguns aspectos da teoria semiótica, tal como apresentada pelos autores mobilizados como referência neste texto, estes convergem no pressuposto de que a existência de estruturas comuns aos signos – de qualquer tipo, incluindo-se aqui as imagens – torna possível a utilização de matrizes analíticas – tais como a proposta por Peirce – dando mais cognoscibilidade ao processo de interpretação da representação sígnica. Na seção seguinte, apresentamos as contribuições de Panofsky, cujo foco também foi a abordagem das

imagens, propondo para isso um “modelo” teórico-metodológico, aproximando-se, em vários aspectos, da semiótica peirciana.

2.1.2 A iconologia de Panofsky¹¹

Outro autor que também se dedicou a estudos sobre essa temática foi Panofsky (1979), procurando situar o estudo das artes como uma área de conhecimento e estudo das ciências humanas, considerando que as artes são produtos dos sujeitos, constituídas por signos e significações e por processos de assinalamento e construção. A obra de arte, em sua perspectiva, configura-se, então, como um tipo de registro humano, munido de signos, significações, construídos a partir de distintos processos. Indica-nos ainda que para perceber a relação de significação existente em uma obra de arte, implica que separemos em polos distintos a ideia do conceito que se objetiva expressar e os meios próprios de expressão deste conceito e também “separar a ideia da função a ser cumprida, dos meios de cumprila” (PANOFSKY, 1979, p.24). Quanto a isso, Panofsky entende que:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam ideias separados dos, no entanto, realizados pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. (PANOFSKY, 1979, p. 24)

Para o autor, é importante que consideremos as obras de arte – e todo tipo de registro humano - em sua dimensão histórica. Duas dimensões são destacadas: a) o espaço, no sentido da caracterização de seu território de produção, com todas as particularidades e implicações do mesmo; b) tempo, no sentido de conjuntura e momento histórico. Estas duas dimensões seriam complementares que nos forneceriam importantes aportes para a análise da obra. A esse respeito, Panofsky observa:

O cosmo da cultura, como o cosmo da natureza, é uma estrutura espaço temporal [...] a sucessão de

¹¹ Erwin Panofsky publicou *Estudos de Iconologia* em 1939. A obra é destinada a estudar a produção das artes visuais europeias dos séculos XV e XVI sob a jurisdição temática da retratística, da pintura religiosa e mitológica.

passos pelos quais o material é organizado em cosmo natural ou cultural é análoga, e o mesmo é verdade com respeito aos problemas metodológicos que esse processo implica. O primeiro passo é, como já foi mencionado, a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos. A seguir, cumpre “descodificar” os registros e interpretá-los, assim como as “mensagens da natureza” recebidas pelo observador. Por fim, os resultados precisam ser classificados e coordenados num sistema coerente que faça sentido. (PANOFSKY, 1979, p. 26)

Panofsky classifica como obra de arte toda produção que possua como objetivo oferecer uma experiência estética: “[...] a obra de arte tem sempre significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético” (PANOFSKY, 1979, p. 30).

O autor propõe, ainda, uma classificação das produções humanas que não exigem experiência estética – são aquelas denominadas de “produções práticas”. Situam-se nesse grupo tanto as produções cujo objetivo é a transmissão de conceitos e ideias (caso dos meios de comunicação), como aquelas que têm por objetivo ocupar uma função (seriam ferramentas, aparelhos). Em nossa compreensão, o entendimento defendido pelo autor sobre os meios de comunicação é bastante limitado, principalmente para o campo do jornalismo, que atua na sociedade enquanto um agente ativo na produção da narrativa sobre o real – em conjunto com outros atores, como afirmamos na introdução – mas também opera o processo de mediação entre a objetivação dos acontecimentos e a subjetivação deles por parte do público (de acordo com Medistch). Nesse sentido, parece-nos pouco estabelecer a transmissão de conceitos e ideias como objetivo da comunicação.

Outro ponto de discordância com o teórico de história da arte refere-se à concepção de que as “produções práticas” não exigiriam experiência estética em seu contato com o público. A esse respeito buscamos defender a potencialidade de experiência baseada na estética que as reportagens em quadrinhos oferecem (seção 4).

É importante destacar, no entanto, que Panofsky não exclui a obra de arte da categoria “produção prática” por completo; em sua concepção, poemas, pinturas, livros e músicas estão dotados de conceitos e significados, ao passo que também podem ser compreendidos enquanto veículos de comunicação. As produções práticas centram seu interesse

unicamente em sua ideia geral – seja ela transmitir um conceito, como os meios de comunicação, seja desempenhar uma função. No caso da obra de arte, esses interesses – na ideia e na forma, estão equilibrados.

Ao fazer estas afirmações, Panofsky coloca também a problemática da distinção entre o que é um “objeto prático” e o que é um “objeto artístico”. Ora, para o autor, é, por certo, inviável para o teórico da arte determinar objetivamente que características transformam um “objeto prático” em um “objeto artístico”. Segundo o autor, essa distinção reside na intencionalidade do sujeito que cria o objeto. Ainda assim, essa intencionalidade não pode ser de todo apreendida e compreendida pelo estudioso, na medida em que as produções humanas são historicamente localizadas, o que significa que foram desenvolvidas segundo condições materiais, sociais, culturais particulares, que auxiliaram a conformar inclusive a intenção do artista. O mesmo ocorreria também com o estudioso da arte: suas análises estão condicionadas pelos contextos e relações que o fundamentam enquanto sujeito e influenciam sua percepção

Apoiando-se nas ideias de Peirce, Panofsky defende que, além das dimensões de “forma” e “ideia”, toda obra de arte possui também a dimensão de conteúdo, que seria “[...] aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra” (PANOFSKY, 1979, p. 33).

No estudo do objeto de arte, pode-se operar dois processos analíticos, que juntos constituem uma metodologia de estudo: a recriação estética intuitiva - que seria a recriação do objeto estético, remontando à intenção do sujeito produtor do objeto, associado, ainda, à atribuição de valores estéticos conferidos pelo estudioso – e a pesquisa arqueológica. A esse respeito, o autor afirma que

A verdadeira resposta está no fato de a recriação estética intuitiva a pesquisa arqueológica serem interligadas de modo a formar o que já chamamos antes de “situação orgânica”. Não é verdade que o historiador de arte primeiro constitua seu objeto por meio de uma síntese recreativa, para só depois começar a investigação arqueológica [...]. Na realidade, os dois processos não sucedem um ao outro, mas se interpenetram: a síntese recreativa serve de base para a investigação arqueológica, e esta, por sua vez, serve de base para o processo recreativo; ambas se qualificam e se retificam mutuamente. (PANOFSKY, 1979, p. 35)

Em sua proposta de “abordagem” das obras de arte, o autor destaca a iconografia, ramo de estudo que se ocuparia da análise dos temas e significados presentes nas obras de arte, distanciando-se, nesse sentido, de uma discussão acerca de sua forma material.

De acordo com o autor, três “níveis” de significado constituem a análise iconográfica. O primeiro constitui uma descrição pré-iconográfica, e é centrado no tema primário ou natural. É apreendido pelo processo de identificação das formas e objetos pelo sujeito, a partir de suas experiências e familiaridades:

[...] certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesado de uma pose ou gesto [...]. (PANOFISKY, 1979, p. 50)

O segundo nível, denominado iconologia, é também chamado de tema secundário ou convencional. Ele distingue-se dos temas primários pois não é elaborado a partir de processos de reconhecimento embasados no mundo sensível, mas é apreendido pela razão. O tema secundário diz respeito a significados e conceitos que intencionalmente foram conferidos ao objeto, vinculando composições e motivos artísticos a noções, conceitos e ideias:

Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por “iconografia” (PANOFISKY, 1979, p. 51).

O terceiro e último nível diz respeito ao conteúdo ou significado intrínseco, e está relacionado aos princípios subjacentes que são produtos de condições sociais de determinada época. Tomando o exemplo do autor,

quando analisamos a obra “A Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci, é possível identificar variados motivos artísticos, composições, etc. Mas quando concebemos essa pintura enquanto um documento ou registro histórico que anuncia não só as características do autor, mas também aspectos e particularidades de seu período histórico e de certa atitude religiosa, passamos a compreender a obra como “um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais” (PANOFSKY, 1979, p. 53).

A análise iconológica, portanto, foca-se no estudo da interpretação de valores simbólicos identificados nos conteúdos das obras de arte. Se o levantamento de datas, origens e autenticidades cabe à iconologia, esse nível de estudo sozinho não dá conta, porém, de complexificar todo o processo de significação das produções artísticas. A iconologia seria, então, uma iconografia interpretativa: “desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 1979, p. 54). A iconologia baseia-se, portanto, na interpretação e no desenvolvimento da síntese dos significados intrínsecos à obra, mais do que da análise dos temas primários e secundários.

Pode-se concluir, então, que no modelo proposto pelo autor, existem três níveis de análise da obra de arte, cada um deles relacionado a temas e aspectos determinados e previamente apresentados. Em suma, os temas primários constituem a descrição pré-iconográfica, os temas secundários, o estudo iconográfico e, por fim, os significados intrínsecos ou conteúdos das obras constituem a análise iconológica. Essas três dimensões do estudo podem ser transpostas para o exercício de análise de imagens de forma geral, para além do campo artístico.

Na “contramão” desta perspectiva teórica, como veremos na próxima seção, as contribuições de Didi-Huberman questionam a ideias centrais da teoria analítica panofskyana. De acordo com Huchet:

A iconologia acaba sendo vista por Didi-Huberman como o estabelecimento de uma camisa de força cognitiva sobre as obras de arte cuja interpretação não deveria deixar nada fora de seu alcance totalizante, verbalizador, discursivo. Didi-Huberman lamenta o que ele chama de “omnitradubilidade das imagens”. (HUCHET, 2010, p. 15)

Ainda de acordo com a autora, Didi-Huberman “aproveita esse momento de luta contra o “tom da certeza” que caracteriza a historiografia da arte de cunho panofskyano para lhe contrapor a escolha de Freud, “crítico do conhecimento”, e lhe trazer um novo “paradigma crítico” (Huchet, 2010, p.15). Este é objetivo da próxima seção, na qual introduzimos a proposta teórica de Didi-Huberman, a qual orienta nossa análise desenvolvida no Capítulo 3.

2.1.3 A imagem “apesar de tudo” – Didi-Huberman

As contribuições de Didi-Huberman estabelecem uma ruptura epistemológica e metodológica com o pensamento hegemônico na Teoria e História da Arte, notadamente àquele vinculado ao chamado “modelo panofskyano”. De acordo com Huchet (2010, p. 16),

a proposta Didi-hubermaniana adquire seu sentido ao querer ser contra a captura da imagem e da *grafia* pelo *logos*, contra o devir – documento do monumento, a reivindicação de uma mudança de orientação. [...] Opondo-se a uma “gnosiologia da arte” na qual ver significa saber, Didi-Huberman pergunta: “seria verdadeiramente pouco razoável (*déraisonnable*) imaginar uma História da Arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não sentidos contidos na imagem?” (HUCHET, 2010, p. 16)

Centraremos, agora, nossa discussão nas ideias de Didi-Huberman, tomando como referência básica seu livro “*Imágenes Pese a Todo*”, de 2004. Nesta obra, Didi-Huberman organiza sua discussão com base na análise de quatro fotografias, feitas por prisioneiros judeus, membros do *Sonderkommando*, em 1941, nos campos de Auschwitz-Birkenau. Já de início o autor aponta o que será o cerne de seu pensamento: a possibilidade de compreendermos as imagens em sua complexidade enquanto um registro inexacto, incompleto, que muitas vezes nos impele a refletir e imaginar sobre diversas questões e condições às quais não estamos acostumados, ou dispostos: “pese a todo, imágenes: pese a nuestra própria incapacidad para saber mirarlas tal y como semerecerian, pese a nuestro proprio mundo atiborrado, de mercancia imaginaria” (Didi-Huberman, 2004, p.17).

Didi-Huberman buscou estudar quatro fotografias de Auschwitz a partir da relação complexa e, por vezes, paradoxal, entre imagem e

verdade. Compreendendo-as como “*imagenes-hecho*”, ou seja, uma investida dos membros do *Sonderkommando* de registrar para o mundo uma representação visual de suas experiências e condição de vida. A atitude concreta de tomar essas fotos, ainda que gestos parciais, que não apreenderam o todo da experiência em questão, constitui-se, junto das fotografias, como um ato de resistência histórica, de acordo com Didi-Huberman.

Ao tratar de um relato de memórias de um prisioneiro, já de início expressa seu posicionamento, afirmando que para “recordar hay que imaginar”; deixar que a imagem venha e nos ofereça “una turbadora imposición. Esta imposición es doble: simplicidad y complejidad”. Temos aí o “paradoxo da imagem”, que, em suas palavras, constitui-se em:

[...] *inmediatez* de la mónada (son instantáneas, como se suele decir, unos “datos inmediatos” e impersonales de un cierto estado de horror fijado por la luz) y *complejidad* del montaje intrínseco (probablemente fue preciso elaborar un plan colectivo para realizar la toma de vista, una “previsión” y cada secuencia construye una respuesta específica a las dificultades de visibilidad: arrebatar la imagen escondiéndose en la cámara de gas, arrebatar la imagen escondiendo el aparato en su mano o en su ropa). *Verdad* (ante esto, estamos irrefutablemente en el ojo mismo del ciclón) y *oscuridad* (el humo oculta la estructura de las fosas, el movimiento del fotógrafo vuelve borroso y casi incomprensible todo lo que ocurre en el bosque de abedules). (Didi-Huberman, 2004, p. 58, grifos do autor).

A imagem opera, portanto, a partir de um duplo regime de inserção social e de construção simbólica. São imediatas, únicas. Nas palavras do autor, trata-se de observar nas imagens “a **plasticidade dialética**”, o que tem designado, como acima apontado, como “duplo regime de seu funcionamento”:

[...] visible y visual, detalle y „panorámica“, semejanza y desemejanza, antropomorfismo y abstracción, forma e informe, venustidad y atrocidadComo los signos del lenguaje, las imágenes saben, a su manera – todo el problema radica aquí – provocar un efecto *con* su negación.

Son a veces el fetiche y otras el hecho, el vehículo de la belleza y el lugar de lo insostenible, la consolación y lo inconsolable. Non son ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el *velo y su jirón* (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 123, grifos do autor).

Em passagens da obra aqui apresentada, Didi-Huberman procura explicitar esta “plasticidade dialética” ou “duplo regime” da imagem, apontando-os em sua fecundidade metodológica: “hayque contar todavia com esse *doble régimen* de las imágenes, ese flujo y reflujo de la verdad que hay en ellas: cuando su área de *desconocimiento* se ve alcanzada por una turbulencia, una ola de *conocimiento*, atravesamos entonces el momento difícil y fecundo de una *prueba de verdad*”. (2004, p. 128, grifos do autor)

Didi-Huberman não tenta, portanto, “esquivar-se” da possível polaridade entre representação (imagem) e verdade (realidade), mas busca complexificá-la para, assim, compreendermos de maneira contextualizada e reflexiva como ocorre o processo de elaboração simbólica destas produções e, a partir disso, perceber que a imagem nunca será a expressão objetiva e positiva da verdade, mas que ela está contida em seus elementos e condição de produção. O autor afirma que:

[...] las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas*: lo que vemos (cuatro imágenes fijas y silenciosas, un número limitado de cadáveres, miembros del *Soderkommando*, mujeres condenadas a muerte) es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos (muertos a millares, el ruido de los hornos, el calor de los braseros, las víctimas “em la desdicha extrema”). Estas imágenes son incluso, em cierta manera, *inexactas*: al menos les falta esa exactitud que nos permitiría identificar a alguien, comprender la disposición de los cadáveres en las fosas, e incluso ver cómo los SS forzaban a las mujeres mientras se dirigían a la cámara de gás. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 59, grifos do autor).

O autor ressalta ainda a maneira pela qual historicamente insiste-se em compreender a imagem: ou a jogamos para o campo do simulacro, da reprodução simulada, como se não existissem nesse registro indícios e

elementos de realidade, ainda que poucos ou inexatos, ou a tomamos como documento, um registro “frio”, a representação do real por excelência. Nesse movimento, corrompemos sua dimensão fenomenológica, de produto construído, complexo, fruto de inconsistências e intencionalidades, e tornamos suas particularidades inacessíveis. De acordo com Didi-Huberman,

Hay dos maneras de „poner inatención”, si me permite decirlo así, a unas imágenes como éstas: la primera consiste en hipertrofiarlas, en querer verlo todo en ellas. [...] hacer de ellas unos *iconos* del horror. [...]. La otra manera consiste en reducir, en vaciar la imagen. En no ver en ella más que un *documento* del horror. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 60, grifos do autor)

Na busca por adequar o registro imagético (“lo que vemos”) à dimensão do real (“lo que sabemos”), incorre-se em algumas práticas que, por vezes, podem comprometer a análise mais totalizante da imagem. Uma das fotos analisadas por Didi-Huberman sofreu um reenquadro, para que o “objeto” da foto – uma infinidade de corpos empilhados para serem queimados – tivesse foco. O que escapa a essa prática, na compreensão do autor, é que, ao preservarmos a dimensão do “documento” – da informação clara, visível – abrimos mão da dimensão de fenômeno da imagem: “todo lo que hacia de ellas un acontecimiento (un proceso, un trabajo, un cuerpo a cuerpo)” (Didi-huberman, 2004, p. 65). Para além de primarmos pela nitidez da informação, faz-se necessário que analisemos a imagem em seu estatuto de acontecimento visual:

Cuando decimos de la última fotografía (fig.6) que simplemente “no tiene ninguna utilidad” – histórica, por supuesto –, estamos olvidando todo el testimonio que, fenomenológicamente, nos ofrece del próprio fotógrafo: la imposibilidad de enfocar, el riesgo que corrió, la urgencia, la carrera que quizá tuvo que emprender, la poca destreza, el deslumbramiento por el sol de cara, el jadeo, quizás. Esta imagen está, formalmente, sin aliento: como pura “enunciacion”, puro *gesto*, puro acto fotográfico sin enfoque (así pues, sin orientación, sin arriba y abajo), nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebataados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz. Desde

entonces, esta urgencia también forma parte de la “historia.” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.65, grifo do autor).

Nesse sentido, compreendemos que a discussão empreendida por Didi- Huberman busca indicar a importância de aliarmos a dimensão documental do registro imagético à sua dimensão fenomenológica, entendendo, ainda, que a simples existência da imagem fornece indícios de sua condição de produção material e social. Esse exercício de reflexão e de imaginação é o que, em grande medida, nos permite conhecer a imagem enquanto acontecimento complexo. Quanto a isso, o autor complementa:

Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el icono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sábio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.67, grifos do autor).

Nessa acepção teórica, o “momento ético de la mirada” está implicado no “duplo regime” da imagem, na medida em que este “no se afirma como testigo de una certeza subjetiva”, mas sim “como de un saber que hay que transmitir, que hay que poner en movimiento, compartir colectivamente como ‘bien’ y como ‘tormento’”(DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 133).

Alerta-nos, ainda, o autor, que ao se “ler” imagens acabamos por gerar uma espécie de “montaje interpretativo que, por muy ajustado que sea, conservará siempre su fragilidad inherente de ‘momento crítico’”(DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 137). Em sua polémica como Claude Lazmann sobre o estatuto de verdade das imagens em oposição aos testemunhos verbais dos sobreviventes do *Shoah*, Didi-Huberman reafirma a força e a potência das imagens como registros históricos tão autênticos quanto as palavras e/ou textos:

No vemos por qué el hecho de trabajar sobre los archivos equivaldría a privarse de un ‘trabajo de elaboración’: muy ao contrario, el archivo – a menudo una masa desorganizada al principio – no llega a ser signficante si no se elabora

pacientemente. Geralmente ello exige al historiador más tiempo del que necesita um cineasta para hacer su filme (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 143)

Na resposta aos questionamentos sobre sua abordagem das imagens, Didi- Huberman refuta os argumentos de Lazmann, para quem as imagens (de arquivos, nesse caso), seriam apenas “provas”, destituídas de algo a ser dado a conhecer; de “imagens sem imaginação”, “que no afecta ni la emoción, ni al recuerdo, y, eventualmmente, sólo atesora exactitudes, nunca la verdad”. (-HUBERMAN, 2004, p. 146). Argumentando que o cineasta “radicaliza excessivamente” as perspectivas críticas sobre o discurso da história (M. Foucault, M. Certeau), o autor destaca que a ruptura com abordagens positivistas da história demonstrou que o “archivo no era para nada el reflejo inmediato de lo real, sino una escritura dotada de sintaxis [...] y de ideologias [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 152). Apoiando-se em pensadores como W. Benjamin, destaca que:

La fuente no es nunca un ‘puro’ punto de origen, sino un tiempo ya estratificado, ya complejo [...]. Era necesario, en fin, comprender que la historia se construye alrededor de *lagunas* perpetuamente cuestionadas, nunca colmadas plenamente (como la ‘masa negra’ de las fotografías, como la dificultad con la que nos encontramos para reconstruir el tiempo que hay *entre* las cuatro imágenes). Sea lo que sea, ha surgido una *duda* saludable sobre las relaciones de lo ‘real’ histórico com la ‘escritura’ historiadora (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 153, grifos do autor).

Ainda em sua crítica a Lazman, que reduz as imagens a meras “provas documentais”, a “imagens sem imaginação”, Didi-Huberman ressalte que isso significa separar a imagem de sua atividade, de sua dinâmica. E mais ainda, negar-se a “acordarles nuestra imaginación histórica equivale a arrojalas a la zona insignificante de las imagerías de las ‘cosas menores’” (DIDI-HUBERMAN, 2004, P. 170). Em resposta, destaca que é necessário “desprender”, ressaltar a natureza fenomenológica da imagem:

Es una fenomenología, no de la *percepción* estrictamente hablando, sino, afirma Sartre, de una *casi-observación* del mundo. Mirar la imagen creyendo percibir directamente los objetos de la realidad que en ella se representan – e incluso que, en el caso fotográfico, quedan registrados – sería, por ejemplo, intentar girar alrededor de la pantalla de humo, em la primeira sequencia, para ‘ir a ver lo que hay detrás’. Ello es tan absurdo como imposible, y desde luego no es así como hay que mirar esa imagen (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 171, grifos do autor).

Todavía, resalta o autor que o estudo que produziu sobre as imagens possibilita que se articule a “*observación* de la imagen misma com la *casi-observación* de los acontecimientos” que nesta estão representados:

Esta casi-observación, incompleta y frágil en sí misma, se convertirá em *interpretación*, ou ‘lectura’, em el sentido de Walter Benjamin, cuando sean convocados todos los elementos del saber – documentos escritos, testimonios contemporáneos, otras fuentes visuales – susceptibles de ser reunidos por la *imaginación* histórica en una especie de montaje o de puzzle, teniendo un valor, para hablar como Freud, de ‘construcción en el análisis’ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 171, grifos do autor).

Nosso destaque a essas questões – relacionadas à epistemologia, mas também à metodologia – dá-se em função da proficuidade da teoria apresentada pelo autor.

Nas seções anteriores, buscamos delimitar teoricamente as noções e conceitos que embasam o referencial bibliográfico que mobilizamos para esse estudo, dentro das áreas da semiologia e estudos sobre a obra de arte. Essa incursão nas diversas contribuições de Joly, Santaella e Nöth, Panofsky e Didi-Huberman orientou nosso olhar em relação ao objeto dessa pesquisa, bem como indicou uma variada gama de possíveis abordagens que poderíamos seguir para realizar o estudo das reportagens que elegemos como material empírico.

Dentro do que se propõe esta pesquisa, no entanto, consideramos que os aportes teóricos desenvolvidos por Didi-Huberman apresentaram-

se como o caminho que mais contribui com o aprofundamento da discussão que nos parece tão pertinente: o estudo da experiência estética provocada por reportagens em quadrinhos tendo como ponto de partida as imagens e suas relações com o texto e a narrativa jornalística.

2.2 CAPÍTULO 2: DIFERENTES MODALIDADES DE JORNALISMO

Neste capítulo, apresentamos diferentes modalidades de jornalismo que também recorrem ao aporte imagético. Nosso objetivo é situar o JHQ como uma modalidade específica, potencialmente inovadora, dentro deste universo. Está organizado nas seguintes seções:

2.1. Linguagem audiovisual, compreendendo dois temas, a saber: telejornalismo e documentário; 2.2. Fotojornalismo e, por fim, a seção 2.3. Jornalismo em História em Quadrinhos, em que abordamos primeiramente a linguagem das HQs e, na sequência, o surgimento do JHQs e as particularidades que constituem esse tipo de produção.

2.2.1 Linguagem audiovisual

Trabalhamos, nesta seção, alguns aspectos teóricos e percepções acerca da linguagem audiovisual, abordando seus principais elementos, premissas e marcos históricos. De início, conceituamos a linguagem e seguimos com o debate a respeito do cinema e do documentário, chegando, por fim, à televisão e ao telejornalismo.

Nossa intenção ao fazer essa incursão teórica é no sentido de mostrar o universo mais amplo em que está localizado o jornalismo em quadrinhos, procurando realçar o que há de particular ou “em comum” entre essas linguagens. Não há pretensão de compará-los, mas apenas mostrar a existência de nexos – o que supõe relações de aproximação, mas também de distanciamentos ou rupturas. Além disso, por acreditar que o surgimento da linguagem da HQ e, logo, também do JHQ não se constituíram em “atos inaugurais em si”, mas surgiram de um processo de apropriação criativa tanto do já existente, mas também criando o novo, revisitar alguns aspectos destas linguagens constituiu-se como um interessante exercício para o estudo do material empírico, tratado na seção 4.

Para tanto, nos apoiamos nas considerações de Duran, que tece interessantes comentários a respeito das distintas dimensões da produção audiovisual: sua linguagem, sua história, sua estética e discussão semiótica.

A linguagem audiovisual, de maneira geral, pode ser considerada como uma junção de diversas outras linguagens e códigos, que são baseadas fundamentalmente no som e nas imagens em movimento. Com o aumento das tecnologias e seus efeitos na sociedade, ampliam-se, também, as interações entre as linguagens e essas ferramentas,

ocasionando novos contatos e relações e, assim, novas formas de linguagens, produtos desses inter cruzamentos.

Nesse processo, nossa percepção e exercício de decodificação dessas mensagens e compreensão de seus discursos passam também a ser modificados, na medida que as linguagens se transformam. A esse respeito, Jobim e Gamba Jr. indicam que:

A linguagem, quando vinculada a uma novidade tecnológica, coloca o homem em situação de fascínio e risco, ou melhor, evidencia uma questão de ordem filosófica que exige uma postura crítica, mas também prática. Esta última se traduz no modo como atualizamos e re-afirmamos nossa condição de autores deste processo e não perdemos a capacidade de encontrar respostas compartilhadas entre as gerações para os novos desafios (JOBIM; GAMBA JR, 2003, p 33, apud DURAN, 2010, p. 12).

A linguagem, de maneira geral, oferece aos sujeitos, além de sua capacidade de interlocução e verbalização de pensamentos através da fala, sistemas e códigos de representação, os quais utilizamos cotidianamente nos diversos exercícios de decodificação que estão presentes na vida em sociedade. No que se refere à linguagem audiovisual, Duran (2010, p. 13) afirma que

A multiplicidade de símbolos e signos que vão surgindo neste sistema híbrido da linguagem audiovisual, por suas diversas tangentes de comunicação social, acionam sinestesticamente em sua sintaxe, as matrizes visual, sonora e verbal pautadas na forma (padrões visuais específicos de cada gênero de linguagem) e no discurso, fazendo-nos imergir em um universo de “imagens técnicas” [...].

A estrutura compositiva da linguagem audiovisual – que também é a condição da linguagem quadrinística e do JHQ – é multideterminada, composta por uma pluralidade de elementos, recursos e símbolos que se inter cruzam, possibilitando uma variedade de sentidos ao público. É importante, no entanto, atentarmos para a indicação de Santaella (2001), que percebe hibridez em todas as linguagens, não existindo uma

“linguagem pura”. Ainda assim, devido às suas particularidades, cada linguagem permite compreensões e apropriações específicas, como é o caso do audiovisual.

2.2.2 O documentário como linguagem jornalística e cinematográfica

No desenvolvimento da linguagem audiovisual, a criação do cinema é um marco importante da área, que merece nossa atenção. Ainda que o audiovisual tenha em sua gênese a fotografia como primeiro instrumento, foi com o cinema que se estabeleceram as bases para a consolidação da linguagem como tal, em sua especificidade. Em um primeiro momento, o cinema consistia, basicamente, de uma sequência de fotografias que, ao serem projetadas em uma velocidade determinada, criavam a impressão de movimento contínuo. Quanto a isso, Duran afirma:

Em seus primórdios, o cinema surgiu como um aparato de exibição, apresentando fotografias sequenciais que representavam o real. A primeira grande exibição pública, porém restrita da história foi o filme, *Entrée d'un train em gare de La Ciotat* – A chegada do trem na estação de *Ciotat de Lumière*, datado de 28 de Dezembro de 1895. Sua projeção causou espanto aos privilegiados espectadores da época, pois inicialmente eles não entenderam como a cena passada diante de seus olhos poderia estar acontecendo, por um momento, chegaram a considerá-la como um truque de mágica. (DURAN, 2010, p. 18)

A recepção social à nova linguagem não foi necessariamente simples ou rápida, como bem ilustra o caso acima citado. A autora indica ainda que, durante alguns anos, a presença de narradores de tela era necessária para criar a coesão e coerência entre as cenas exibidas, explicando as imagens ao público, uma vez que, desacostumados, os espectadores ainda possuíam dificuldades em encadear um quadro ao outro sem explicações terceiras. Com as exibições públicas dos filmes e imagens, o cinema foi se difundindo e se consolidando como linguagem, “ao descobrir seu potencial diegético, narrativo e não mimético, apresentando histórias através do ‘universo ficcional’, com discursos e enunciados impregnados na imagem-movimento, buscando uma exibição

legível de seus códigos ao espectador” (DURAN, 2010, p. 21). O cinema narrativo, nessa conjuntura, desponta como um potencializador da audiência, atraindo a atenção do espectador não apenas por conta do movimento das imagens, mas devido à articulação entre o enredo e as cenas. Assim, passou-se também a apostar no potencial criativo e emotivo do enredo e seus atores e atrizes, que operavam, ainda, no sentido da configuração de uma proposta estética estereotipada da vida – o vilão feio, o herói forte, a donzela indefesa, entre outros, são exemplos dos sentidos reforçados pelos enredos das produções cinematográficas, conforme Duran¹².

O cinema, no entanto, ao contrário de outros gêneros audiovisuais, não está, necessariamente, comprometido com a transmissão da realidade de forma mimética. Apoiando-se em Deleuze, Duran discute que existe, em certa medida, uma referência ao “verdadeiro” no cinema; essa verdade, porém,

[...] se transforma em uma “nova verdade” ou uma “nova realidade”, pois, diferente do que muitos imaginam, o cinema, apesar de ser uma “representação da realidade”, não tem com ela nenhum comprometimento, a não ser com sua diégese, apresentando ao espectador, aquilo que é determinado pelo autor da produção, ditando o ritmo e o tempo narrativo, com começo, meio e fim da história, resgatando então uma questão ancestral da narrativa: a verossimilhança em oposição à mimese da realidade. (DURAN, 2010, p. 22)

A autora discute, ainda, três elementos importantes para a constituição de sentido na narrativa, que seriam preponderantes: o plano, a sequência de planos e o espaço. O plano é um elemento “encerrado”, com uma duração de tempo, e a sequência de planos é a ordenação orientada de planos que, além de promover movimento, direciona a ordem lógica de acontecimentos e cenas (DURAN, 2010).

¹² De fato, historicamente, a inserção do enredo configura-se como um ponto de virada do campo cinematográfico, tanto por conta da grande transformação que ocasionou nas exhibições dos filmes, como também na edificação do cinema como linguagem. O enredo abriu as portas da comunicação e do entretenimento para o cinema, “dimensionando a história em tempo e espaço, através do discurso” (DURAN, 2010, p. 22).

O deslocamento de câmera é outro componente de grande relevância para a linguagem. Segundo Deleuze (apud DURAN, 2010), é a partir do deslocamento de câmera que se instaura a “interferência” ou participação do público na projeção, como se este se tornasse um personagem em cena, através da câmera. Segundo o autor,

Ela [a câmera] se torna questionante, respondante, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (“ou”, “portanto”, “se”, “pois”, “com efeito”, “embora”...), ou conforme as funções de pensamento de um cinema-verdade (DELEUZE, 2007, p. 34, apud DURAN, 2010, p.25).

Com o movimento de câmera, originou-se mais um elemento de linguagem que dinamizou a narrativa cinematográfica: o enquadramento. O enquadramento dá andamento ao enredo e às cenas, possibilitando a redução e/ou ampliação do cenário espacial retratado visualmente. Segundo Duran, cabe ao ângulo da câmera interferir na percepção do público, ao possibilitar uma narrativa mais psicologizada. Complementando, ainda, a noção de sequência de plano, ou montagem¹³, a autora afirma:

A montagem traz à tona uma reorganização dos elementos cênicos em relação à duração e encadeamento, justapondo cenas, “a segunda anulando a primeira, ao sucedê-la” (CARRIÈRE, J. C. 2006: 17), proporcionando uma nova dimensão temporal e espacial ao filme. No processo de reestruturação, a montagem provoca um efeito de ruptura ou confronto entre os planos, dando um novo ritmo e, por conseguinte, a fragmentação deles, ou seja, o corte (CARRIÈRE, 2006, apud DURAN, 2010, p. 29).

¹³ A montagem, para além de um “simples” procedimento, pode ser compreendida como uma noção conceitual-metodológica que opera no sentido de organizar e desorganizar as articulações simbólicas tecidas no aporte imagético. No terceiro capítulo desta dissertação, procuramos abordar essa dimensão da montagem, mobilizando o conceito para o estudo do material empírico.

Assim, pode-se considerar que a montagem opera no sentido de criar/alterar a percepção do público acerca do tempo, ora remetendo ao passado, ora ao presente ou futuro. O rompimento com o encadeamento cronológico do tempo modifica o plano temporal da narrativa, preservando, no entanto, a lógica de compreensão do enredo.

Muitos são os elementos que a linguagem audiovisual tem em comum com outras linguagens. Uma de suas principais particularidades, no entanto, é a presença da manifestação sonora, que se associa ao enredo e às imagens. Como se sabe, o cinema nem sempre foi sonoro. Após a inserção do áudio, consideramos que se agregou, então, mais uma dimensão no processo de construção simbólica da linguagem. Baseando-se na teoria de Deleuze, Duran explica que:

No cinema mudo em geral, a imagem visual é como que naturalizada, na medida em que nos dá o ser natural do homem na História ou na sociedade, enquanto o outro elemento, o outro plano que se distingue tanto da História quanto da Natureza, entra num discurso necessariamente escrito, isto é, lido, e posto em estilo indireto. [...] O ato de fala já não mais remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido. Torna-se direto, e recupera os traços distintivos do discurso (DURAN, 2010, p. 31).

Por fim, o último elemento constitutivo da linguagem audiovisual que gostaríamos de destacar é a coloração – entendendo, ainda, que nem toda produção da área possui cor. Essa característica foi bastante marcante na história da linguagem e é um elemento que cumpre importante função no processo de representação e criação de identificações entre o público e o conteúdo: “A cor no cinema tinha como característica não só a representação mais realista do referente, mas principalmente, de agregar valor à esta produção, contribuindo para o seu processo de significação, ou seja, a organização da representação percebida pelo espectador, proporcionando sentido ao que ele vê” (DURAN, 2010, p. 34).

2.2.2.1 O documentário

Dentro da linguagem cinematográfica e audiovisual, o documentário é o gênero de filme que possui aproximações notáveis com

o campo jornalístico, as quais considero interessantes para o debate que procuramos criar.

Primeiramente, faz-se necessário delimitar que o documentário é um gênero de produção audiovisual que possui como particularidade a busca por trabalhar e trazer dados concretos ao enredo, utilizando-se, inclusive, de entrevistas, idas a campo, cenas “reais” – no sentido de que não são reproduções de estúdio – entre outros. De modo geral, podemos considerar que o lugar da ficção é bastante menor no documentário – a narrativa documental não é construída para dar lugar ao jogo de “faz de conta” dos enredos de ficção, mas, no lugar disso, preza por trazer à superfície a dimensão verdadeira e real dos eventos narrados.

Melo apresenta uma interessante definição do que se pode compreender por documentário:

Como em outros discursos sobre o real, o documentário pretende descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva. Essa é a principal característica que aproxima o documentário da prática jornalística. As informações obtidas por meio do documentário ou da reportagem são tomadas como "lugar de revelação" e de acesso à verdade sobre determinado fato, lugar ou pessoa. Diferentemente, portanto, do filme de ficção, no qual aceitamos o jogo de faz-de-conta proposto pelo diretor, não tendo, assim, cabimento discutir questões de legitimidade ou autenticidade; ao nos depararmos com um documentário ou matéria jornalística, esperamos encontrar as explicações lógicas para determinado acontecimento (MELO, 2002, p. 28).

Ainda assim, apesar de ser uma produção que busca certo distanciamento do aspecto fictício dos enredos, não devemos compreender o documentário enquanto uma mera “documentação” do real, como se esse processo de elaboração se desse de forma objetiva e isento de intencionalidades e percepções particulares.

Apesar de apoiar-se em informações e acontecimentos reais, o documentário, por mais “fiel” que se proponha a ser, ainda é, em todos os sentidos, uma representação dessas informações e acontecimentos, estando, primeiramente, sujeita às intencionalidades e influências do diretor e, em segundo lugar, assim como todas as produções culturais, sujeita às apropriações do público que o interpreta a partir dos mais

diversos referenciais. Esse ponto, em proporções e bases distintas, também está presente no telejornalismo, apesar dessa produção audiovisual não se caracterizar como uma narrativa de ficção, nem compor o campo do cinema, como é o caso do documentário.

Em uma análise preliminar, e em seus aspectos mais gerais, pode-se dizer que a linguagem cinematográfica, incluindo o documentário, possui diversos elementos que, embora próprios de sua constituição particular, são também análogos a alguns encontrados nas HQs. De forma bastante similar, a narrativa da HQ é organizada a partir de quadros (planos) que são colocados em uma sequência lógica (sequência de planos).

Como componentes da linguagem destacamos ainda a iluminação, fator chave para a construção de uma boa cena, pois permite que o registro de uma imagem tenha qualidade, uma vez que o processo da fotografia é, basicamente, um registro da luz. Existem muitas “configurações” de iluminação no cinema – luz principal, luz secundária, contraluz etc. –, cada uma correspondendo a uma intencionalidade na construção do sentido da cena. Nos quadros das HQs também existe a representação da luz e iluminação, mesmo que não seja captada “naturalmente”.

Outro aspecto é o enquadramento. Este é mais um ponto de convergência da linguagem audiovisual e cinematográfica com a linguagem dos quadrinhos, que também se utiliza do enquadramento nas ilustrações e imagens para operar determinados sentidos. Os ângulos de filmagem também têm sua origem na movimentação da câmera.

2.2.3 Telejornalismo

Adentrando no tema do telejornalismo, mobilizaremos as contribuições de Tânia Gomes, Ana Carolina Rocha Pessôa Temer e Cárilda Emerim, para melhor debatermos as particularidades desta linguagem jornalística e suas problemáticas.

O telejornalismo é um tema já bastante explorado em diversas áreas das ciências sociais. Para tentar compreendê-lo em sua totalidade, é necessário que procuremos refletir tanto sobre a linguagem televisiva – seus artifícios, estratégias, composição imagética, articulação entre visual e texto falado, relação com o interlocutor, dentre outros elementos – bem como sobre o veículo específico no qual essa modalidade jornalística circula.

A linguagem televisiva é um dos diversos tipos de linguagem audiovisual, e dispõe de diversas características comuns à variedade de modalidades que conjugam vídeo e áudio, muitas delas já expostas na

subseção anterior. Procuraremos contextualizar esses elementos constitutivos da linguagem no âmbito do telejornalismo, abordando o veículo em seguida.

Em nossa análise, uma característica bastante marcante da linguagem telejornalística é a interlocução entre jornalista e público. Essa interlocução é, na maioria das vezes, direta e marcada pela presença do jornalista que apresenta o telejornal. Ou seja, o apresentador reporta-se “diretamente”¹⁴ ao público tanto através de artifícios técnicos – como o enquadramento da filmagem, o *close*, e outros – como a partir dos trejeitos e comportamentos do próprio jornalista – a forma como posiciona-se diante da câmera, o modo de falar, o discurso utilizado, a gesticulação e emprego de jargões. Esses elementos operam no sentido de causar uma impressão de proximidade entre o telejornal e o público, de acordo com Possa e Vieira. Gomes chama essa questão de “modo de endereçamento”: o modo – ou as estratégias – utilizado por determinada produção para estabelecer uma forma particular de relação com a sua audiência. Sobre isso, tem-se que:

A gravação ao vivo, as simulações, bem como infográficos, mapas do tempo, vinhetas, telões e cenários virtuais formam o conjunto dos recursos que, para além de credibilidade, dão agilidade e ajudam a construir a identidade dos programas e das emissoras. A análise do texto verbal, por sua vez, deve revelar as estratégias empregadas pelos mediadores para construir as notícias, interpelar diretamente a audiência e construir credibilidade. (GOMES, 2011, p. 37)

Na maioria das vezes, o telejornal organiza-se em blocos de conteúdo introduzidos e articulados pelo apresentador, tradicionalmente chamado de âncora. As transições entre as reportagens, “editoriais” (notícias de esportes, notícias de política, cultura, etc), entre comentaristas, convidados, correspondentes e informes acerca da previsão do tempo são mediadas por essa figura fundamental para o jornalismo televisivo, que tem, também, papel essencial na definição do “tom” do programa e das notícias apresentadas. A esse respeito, Possas e Vieira indicam:

¹⁴ Como será apresentado no Capítulo 3, esse recurso também é utilizado nas ilustrações das reportagens em quadrinhos analisadas.

[...] apesar dos telejornais serem compostos pela sobreposição de assuntos fragmentados que não se justificam nem se complementam entre si, o fato noticiado será interpretado pelo espectador conforme as mudanças nos tons de voz, as posturas adotadas e as expressões faciais dos interlocutores. Estas são características sem as quais os códigos verbais e imagéticos não poderiam ser facilmente assimilados. (POSSAS; VIEIRA, 2007, p. 5)

A televisão constitui-se como um veículo emblemático para diversas modalidades comunicativas do audiovisual. É, ainda, justamente por seu impacto e particularidades no que tange à reprodução de seus conteúdos, que o veículo também influencia a própria linguagem dos conteúdos transmitidos.

Não obstante, é importante que, ao se estudar o telejornalismo, mantenha-se em vista que as particularidades e problemáticas dessa modalidade jornalística, por um lado, aproximam-se de questões referentes ao veículo, mas, por outro, vão bastante além. Para Temer, esta é uma “[...] relação complexa na qual as especificidades da televisão não raro entram em conflito com os princípios que definem o próprio jornalismo, tanto nos aspectos éticos, como na sua condição definidora de prestador de um serviço essencial nas sociedades democráticas” (TEMER, 2014, p. 27).

Apesar das contradições suscitadas por esse veículo, a televisão tem, em especial na sociedade brasileira, um grande mérito em relação à difusão do jornalismo. Para a autora, faz-se necessário notar que:

[...] Particularmente no Brasil, as dificuldades com a leitura (baixo nível de letramento), a tradição da oralidade somou-se às intenções de um Governo centralizado que buscava um uso ideológico do veículo e a inegável competência empresarial da rede global de televisão. As novelas brasileiras, com suas tramas integradas a aspectos do cotidiano nacional - ou pelo menos a uma parte sedutora deste cotidiano - elevou a televisão a atividade de lazer de todas as noites, ou mais do que isso: o caminho que definia e orientava o consumo dos moradores das grandes cidades e o sonho de todos que possuíam um aparelho de TV. O Brasil das novelas encontrava eco e respaldo no telejornalismo, que elevaram-se rapidamente a

uma condição de uma “nova praça pública” (Vizeu, Porcello e Mota, 2006), ou seja, espaços midiáticos privilegiados que permitem a sociedade brasileira visualizar (ainda que de forma rápida e imperfeita) a sua vida política, social e cultura. (TEMER, 2014, p.27)

Podemos também compreender o jornalismo a partir de seu duplo papel na sociedade: é uma instituição social e historicamente construída, ao mesmo tempo em que opera como um ator social importante para o jogo de poder simbólico. Temer ressalta que:

[...] A imprensa como a conhecemos hoje, ou seja, como parte integrante de um modelo urbano de capitalismo avançado, é um mecanismo complexo, cujos fundamentos estão no princípio ético a busca da verdade e o compromisso com pluralidade de opiniões, mas cujas práticas envolve a exposição controlada dos fatos. (TEMER, 2014, p. 28)

Nesse sentido, existe, nas produções jornalísticas, uma seleção do que é conteúdo noticiável e do que não é – os denominados valores notícia ou critérios de noticiabilidade. Ainda que esses critérios possam ser particularizados a partir da concepção editorial de cada plataforma de comunicação, noções gerais de relevância social do evento, impacto na sociedade e na audiência permeiam essa escolha. Além dessa primeira seleção, existem narrativas que são privilegiadas durante a construção da notícia ou reportagem. Para Temer,

O jornalismo privilegia as versões estrategicamente “mais interessantes”, por serem mais simplórias ou de mais de “fácil compreensão”; mas também valoriza as fontes oficiais em detrimento das falas do cidadão comum, e muitas outras estratégias de controle, mas que também proporcionam ao receptor uma falsa sensação de que tem amplo acesso a informação e aos benefícios resultantes da liberdade de expressão. (TEMER, 2014, p. 29)

Essas questões imbricadas ao processo de produção da matéria televisiva acabam interferindo na forma como o público apreende seus conteúdos e sentidos. O processo de assistir televisão, de forma geral,

baseia-se no exercício de “codificar fenômenos reais em símbolos planos [...]”. Ver televisão, portanto, é antes de tudo embarcar em um mundo de imagens que parecem sedutoramente reais e verdadeiras, mas que na verdade são representações” (TEMER, 2014, p. 31).

Os telejornais podem ser variados, isto é, de temas distintos. Telejornais esportivos, mais focados em entretenimento e cultura, segmentados, noticiosos, “sensacionalistas”, enfim, há uma vasta variedade. Ainda para Temer, a noção de gênero possui um papel importante na análise do telejornalismo:

O gênero é um conceito importante para a compreensão do telejornalismo porque é uma promessa de conteúdo, um conjunto de possibilidades linguístico-visuais delimitado e previamente reconhecido pelos telespectadores. Jost entende que cada gênero envolve um tipo de contrato: “um acordo no qual emissor e receptor reconhecem que se comunicam e o fazem por razões compartilhadas” (TEMER, 2014, p.44).

Emerim sugere que, numa análise de telejornalismo, os seguintes aspectos devem ser considerados: 1) o histórico do programa/do título no veículo (emissora/site/revista); 2) o gênero 3) o formato do programa, com as seguintes caracterizações:

a) a sua estrutura: forma de estruturação discursiva que tende a repetir-se nos programas televisivos telejornalísticos com vistas a facilitar sua produção e tornar o seu formato conhecido, possibilitando o estabelecimento de vínculos com seus telespectadores; [...] c) o cenário: os enquadres com que a televisão trabalha, conhecidos como *settings* ou cenários, constituem-se em um espaço definido e preparado, adequado às necessidades do processo produtivo [...] d) os atores sociais e discursivos e suas funções [...] f) o tratamento do tempo: a forma como o programa opera com os diferentes regimes temporais que a produção televisiva em telejornalismo possibilita [...] g) a recorrência às reportagens e entrevistas. (EMERIN, 2014, p.115).

Sabemos que o estudo de produções telejornalísticas passa pela análise das muitas dimensões que constituem esse fenômeno, desde sua

função social, sua articulação com demais conteúdos televisivos e sua relação com emissoras e veículos de televisão, procurando avaliar de que forma e a partir de quais especificidades essas produções organizam processos comunicativos, atentando para suas particularidades discursivas e estéticas. Na linguagem do telejornal, nos chama a atenção em particular a conjugação específica entre imagem e texto, além dos recursos de interlocução entre jornalistas e público. Notamos uma forte influência exercida no JHQ a partir dessas especificidades, a qual expomos de forma contextualizada no terceiro capítulo.

2.2.4 Fotojornalismo

Nesta seção, trato de outra forma de produção imagética, bem relacionada ao jornalismo: o fotojornalismo. Considero importante tratar dessa temática, pois acredito que a mesma, por se aproximar também de nosso foco de estudo – o JHQ, pode oferecer subsídios sentido de fundamentar nossa perspectiva analítica. Começo por abordar a fotografia, dimensão central do fotojornalismo.

Fenômeno revolucionário da modernidade, segundo Jorge Pedro Sousa a fotografia nasceu em um ambiente positivista¹⁵, como uma forma fiel de registrar visualmente a realidade – e, portanto, a verdade. E assim foi tomada pela imprensa, fortalecendo ainda mais os valores “supremos” do campo: objetividade, neutralidade, busca pela verdade. Em um clique, era possível obter-se a materialização do real em um pedaço de papel.

Ainda assim, como nos indica o autor, sua inserção nos jornais não foi imediata, apesar de sua capacidade de transmitir informações. Apoiando-se nas contribuições de Hichks, Sousa afirma que:

[...] os editores de jornais resistiram durante bastante tempo a usar imagens fotográficas. Esses editores desvalorizavam a seriedade da informação fotográfica e também consideravam que as

¹⁵ Por “ambiente positivista”, compreendemos que a produção do conhecimento permanece, ainda e com muita frequência, alinhada às bases do Positivismo, um regime de razão no qual o desenvolvimento do conhecimento passa pela observação precisa dos fatos. No âmbito do jornalismo e do fotojornalismo, essa influência se dá através do “[...] tom afirmativo perante os fatos, a busca obsessiva pela precisão de dados, a fuga das abstrações e delimitações de fatos determinados” (MEDINA, 2008, p. 25), entre outros movimentos percebidos e muito bem discutidos na obra *Ciência e Jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*, de Cremilda Medina.

fotografias não se enquadravam nas convenções e na cultura jornalística dominante (SOUSA, 2002, p. 13).

Apoiado em Baynes, Sousa diz que esse contexto modificou-se em 1904. O *Daily Mirror*, identificado como o primeiro tabloide fotográfico, operacionalizou essa mudança de conceito: as fotografias passariam a se constituir enquanto uma categoria informativa com função e conteúdos determinados, e, ainda que profundamente relacionado ao texto, o registro fotográfico não seria mais do que um acessório ilustrativo das reportagens. Aqui, um aspecto a ser ressaltado é o que o autor chama de convenção da foto única. Essa prática levava os profissionais a tentar compor em uma única fotografia o maior número possível de elementos significativos para o acontecimento registrado, de forma que fossem identificados da maneira mais simples possível pelo público. Isso se devia também ao fato de que, no início dos anos 1900, a nitidez e capacidade de reprodutibilidade das imagens eram aspectos mais valorizados do que seu significado noticioso. Isso nos mostra que as próprias exigências do campo jornalístico já imputavam ao registro fotográfico e aos fotógrafos a necessidade de, em certa medida, atuar na produção do evento, para além de registrá-lo.

Reconhecida a fotografia como importante forma de registro imagético, muito se discutiu também acerca do seu estatuto e particularidades. No que diz respeito a este último aspecto – que nos interessa, dado o escopo deste estudo, destacamos alguns aspectos constitutivos das mesmas, tomando como referência as considerações de Sousa. São as seguintes dimensões destacadas por estes estudiosos: a) “enquadramento”, que delimita o espaço visível que é capturado e representado na fotografia; outra; b) o “plano” – que para Sousa é onde o enquadramento se concretiza – pode ser geral, conjunto, médio, etc.; c) o foco de atenção, a relação entre as figuras e o fundo, o equilíbrio; d) a distribuição adequada das linhas que conduzem o olhar; e) os elementos morfológicos da fotografia (granulado, linhas, texturas, padrões, cor, etc); f) a profundidade de campo – distância entre o ponto de foco e demais pontos nítidos; g) o movimento – que pode ser travado, ou seja, congelado, ou “escorrido”, quando existem efeitos de arrastamento; h) a iluminação; i) a lei do agrupamento; j) a semelhança e contraste de conteúdos, l) a relação espaço-tempo, entre outros.

Chama-nos a atenção, em especial, o que Sousa denomina “processos de conotação fotográfica barthesianos”. Segundo o autor,

Roland Barthes (1961) defendia que a fotografia sustenta duas estruturas, uma eminentemente denotativa (o analógico fotográfico), não codificada, e uma eminentemente conotativa, que suporta um código de natureza sócio-cultural, estabelecido através de seis processos principais de conotação (além do texto). Barthes chamou a esta característica da imagem fotográfica o paradoxo fotográfico (SOUSA, 2002, p.98).

Baseando-se ainda em Barthes, Sousa apresenta os processos que comporiam esta estrutura conotativa das fotografias. São eles: a) a truncagem – diz respeito a edições na fotografia de forma a incluir, modificar ou suprimir pessoas, objetos, partes do cenário. A truncagem potencializa a dimensão “fabricada” da fotografia; b) a pose – ou seja, a encenação proposital para imagem fotográfica. Segundo Sousa, “são elementos passíveis de outorgar determinados sentidos à imagem fotográfica, pois favorecem a construção e a reformulação de ideias sobre as pessoas fotograficamente representadas (SOUZA, 2002, p. 99); c) a representação de objetos na fotografia também é destacada, uma vez que essa representação fornece indícios e colabora com a construção de significados tanto para o objeto representado quanto para a fotografia.

O autor ainda indica outros três pontos relevantes. A fotogenia, definida por ele como a prática de tornar a cena fotografada mais “bonita”, a partir de uma série de procedimentos técnicos – desde alterações na iluminação, até técnicas de impressão e edição das fotos: “[...] Todas essas situações são exemplos enquadráveis pela designação ‘**fotogenia**’, demonstrando, todas elas, como através de uma série de procedimentos técnicos se contribui para a construção de sentidos para a imagem.” (SOUSA, 2002, p. 99, grifos do autor).

Por fim, o esteticismo e a sintaxe são os dois últimos elementos destacados por Sousa como constituintes daquilo que Barthes trata como processo de conotação da fotografia. O primeiro conceito – esteticismo – diz respeito ao movimento intencional do sujeito produtor da fotografia de explorá-la esteticamente, com o objetivo de deixá-la o mais semelhante a uma pintura quanto possível. Nesse sentido, a dimensão da composição da fotografia adquire grande relevância. E a sintaxe estaria relacionada à organização e encadeamento de diversas fotografias, resultando em um processo de relação entre elas que possibilita a construção de sentido por parte do leitor: “A acção representada nas imagens ganha sentido devido

à sintaxe, isto é, à disposição orientada e significante das fotografias” (SOUSA, 2002, p. 101)¹⁶.

A prática do fotojornalismo é, de maneira geral, uma forma de contar histórias em imagens, “o que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes, por mais superficial que esse estudo seja” (SOUSA, 2002, p.9). Nessa forma de registro histórico, que se apoia em uma linguagem específica, surgem, também, adversidades específicas. O fotojornalismo é uma “linguagem de instantes”, que busca condensar em uma imagem estática a essência de um acontecimento e seu significado, denotando, ainda, seu valor noticioso: é, para Sousa, a construção de uma impressão de realidade, aliada à uma impressão de verdade. Esse processo causa, distintos efeitos no campo do jornalismo e no público. Sousa retoma a contribuição de Barnhurst para problematizar alguns desses efeitos:

Barnhurst (1994: 55) afirma que, seguindo as abordagens standardizadas, os fotojornalistas podem, sem intenção, reiterar uma série de crenças sobre as pessoas. Ele dá o exemplo dos heróis, que actuam, e das vítimas, que se emocionam. Na verdade, isto significa que, num determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros. Em consequência, apenas determinados acontecimentos são promovidos à categoria de (foto)notícias. (SOUSA, 2002, p. 16)

Além deste aspecto, o autor nos chama a atenção para uma relação que particularmente interessa em nosso estudo: a relação *entre* fotografia e texto. Segundo ele,

Para informar, o fotojornalismo recorre à conciliação de fotografias e textos. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. A fotografia é ontogenicamente incapaz

¹⁶ Este processo, de construção simbólica do conteúdo da fotografia a partir do encadeamento de mais de uma foto, pode ser também observado no JHQ: cada quadro, cena estática e representativa de um ambiente, se relaciona aos demais, e é nessa relação que o leitor apreende o sentido total daquele conteúdo.

de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem. Por exemplo, a imagem não consegue mostrar conceitos abstractos, como o de “inflação”. Pode-se sugerir o conceito, fotografando, por exemplo, etiquetas de preços. Mas, em todo o caso, o conceito que essa imagem procuraria transmitir só seria claramente entendido através de um texto complementar. As fotografias de uma guerra, se o texto não ancorar o seu significado, podem ser símbolos de qualquer guerra e não representações de um momento particular de uma guerra em particular. (SOUSA, 2002, p.9)

A linguagem fotojornalística apoia-se, nesse sentido, na relação entre fotografia e texto. Desse modo, existem dois grupos de elementos que podem conferir sentido a uma mensagem: a parte textual e os elementos constitutivos da fotografia mesma – tais como objetos, cenário, pessoas, poses. Relacionado a esse segundo grupo temos, ainda, os elementos particulares de linguagem da fotografia, que procuraremos explorar na sequência. Comentando a respeito da relevância do texto para o fotojornalismo, Sousa ressalta que:

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. Embora fotografia e texto não sejam estruturas homogêneas (o texto ocupa, geralmente, um espaço contíguo ao da fotografia, não invadindo o espaço desta, a não ser para construir mensagens gráficas), não existe fotojornalismo sem texto. Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a imagem pode valer, por exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício da guerra em particular que representa. (SOUSA, 2002, p. 76)

Pelo acima exposto, podem-se inferir aproximações entre as linguagens jornalísticas anteriormente apresentadas, em particular do fotojornalismo, com o JHQ. Calcadas na relação entre imagens e texto, é,

sobretudo, a natureza jornalística deste último que faz com que o JHQ se configure como uma “linguagem jornalística”. Sem essa condição seria apenas mais um produto de HQ.

2.2.5 Jornalismo em Quadrinhos

Como mostram os estudos, as HQs surgiram nos jornais. Suas primeiras aparições ocorriam principalmente nos suplementos de domingo. Ainda no século XIX, as tirinhas – ou *strips*, sequências pequenas, de em média três quadros – e as ilustrações grandes, de página inteira e um quadro só, participavam apenas semanalmente dos jornais na Europa e nos Estados Unidos. O tempo passou, e a popularidade das tirinhas aumentou consideravelmente, colocando-as como conteúdo diário dos jornais. A partir disso, as HQs passaram a fazer parte do dia-a-dia dos leitores. Continua difícil, no entanto, encontrar na história das HQs o marco exato de sua criação, como aponta Eisner.

No contexto europeu, alguns autores e títulos são reconhecidos como pioneiros da área. De acordo com Ianonne, são estes: Rodolphe Topffer, autor suíço, que em 1827 publicou uma série de histórias ilustradas em quadrinhos. Já em 1865, na Alemanha, Wilhelm Busch publicou *Max und Moritz*. Em ambas as produções, observa-se a presença de um narrador onipresente e ilustrações divididas em quadros. No ano de 1886, Tom Brown, autor inglês, criou uma série de historietas em quadros que eram publicadas no jornal *Illustrated Chips*. O grande marco para consolidação da linguagem, no entanto, deu-se em 1889, na França, com Georges Colomb. O autor inovou ao organizar a história através da separação em diferentes quadros que eram organizados em sequência, seguindo, ainda, uma lógica temporal de organização.

Além da produção europeia, referência ainda atual e profícua na produção e circulação de HQs, há que se destacar também os Estados Unidos, cujo cenário é um dos maiores do mundo, no qual se concentram títulos, autores, ilustradores e personagens de extrema relevância para o campo.

Os jornais dos Estados Unidos, em particular de Nova Iorque, foram os primeiros a incorporar as produções quadrinísticas nas edições, que também começaram nos cadernos de domingo. Nesse contexto, dois títulos principais concorriam entre si: de Joseph Pulitzer, o *New Yorker World*, e o *Morning Journal*, de William Randolph Hearst. De acordo com Iannone,

A partir de então [1893], as perspectivas econômicas e comerciais do jornalismo novaiorquino colaboraram significativamente e definitivamente para a consolidação do setor. A “briga” passou a exigir maiores investimentos, gerando suplementos dominicais cada vez mais ilustrados e 34 coloridos. Além disso, a disputa serviu de estímulo para os artistas e ilustradores ou caricaturistas, que passaram a ter um vasto campo para desenvolver sua criatividade. (IANNONE, 1994, p. 30)

O *Down Hogan's Alley* foi um importante *comic* da época. Era uma publicação do caderno de domingo que retratava de forma satírica o cotidiano de Nova Iorque. Foi nessa publicação que, pela primeira vez, o público teve contato com os “balões de fala”, fossem eles para expressar palavras dos personagens ou do narrador. Um dos personagens mais célebres do título era um pequeno menino oriental, que usava um “camisolão”, dentro do qual frequentemente estava posicionado seu balão de fala. Em 1896, com o avanço das tecnologias de impressão o jornal *New Yorker World* conseguiu variar as cores disponíveis para as publicações, colorindo o “camisolão” do personagem em amarelo e dando origem a *The Yellow Kid*, um ícone, ainda hoje, na história das HQs. Com o êxito do *comic*, o *Down Hogan's Alley* passou a ser publicado também no *Morning Journal*, passando a fazer parte dos dois maiores jornais – em termos de circulação, em 1896 – de Nova Iorque.

A incorporação das falas dos personagens e narradores a partir dos balões de fala foi uma mudança de paradigma para a linguagem dos quadrinhos. A partir dos balões de fala possibilitou-se a relação e diálogo entre personagens, objetos, cenário, particularizando ainda mais essa linguagem, uma vez que as HQs e o JHQ são produções midiáticas mudas, diferenciando-se radicalmente do cinema e do telejornalismo, por exemplo. Como não existe possibilidade de produção de som, ainda assim, os personagens e narradores são capazes de estabelecer comunicação uns com os outros, transmitindo mensagens e significações ao leitor. Nessa relação, a existência dos balões enquanto representação da fala permite ao público uma gama ampliada de possibilidades interpretativas:

Por causa da ausência de som, o diálogo nos balões age como um roteiro para guiar o leitor ao recriá-lo mentalmente. O estilo do letramento e a simulação

de entonação são as pistas que habitarão o leitor a ler o texto com nuances emocionais pretendidas pelo narrador. Isso é essencial para a credibilidade da imagem (EISNER, 2005, p.65).

O recurso “balão de fala” dispõe de uma potência ímpar na construção simbólica e organização do discurso ao longo da HQ ou do JHQ. Assim como a ilustração, um “balão de fala” pode ser de variados tamanhos, cores e formas. Letras grandes, maiúsculas e destacadas, por exemplo, além de possivelmente representarem uma determinada “atuação” do personagem que fala, provocam, também, um efeito em quem lê, associando seu conteúdo e forma a seus referentes. No caso do JHQ, em específico, é a partir desse recurso que a narrativa jornalística e as informações da reportagem são transcritas e transmitidas, associando, sempre, esse artifício ao aporte imagético das ilustrações.

Ao lado dos “balões de fala”, outro elemento particular da linguagem das HQs e do JHQ fundamenta a construção de sentido na narrativa e organiza a leitura do público: é a divisão temporal e espacial da história, por meio dos quadros e da sistematização orientada deles¹⁷.

As imagens que ilustram as páginas de uma HQ ou de uma reportagem em quadrinhos são imagens e cenários já finalizados, isto é, são representações concluídas que descrevem uma cena específica, quase como se fossem representações fotográficas de determinadas condições. É partir do ordenamento lógico desses quadros encerrados que se constitui a noção de passagem de tempo e espaço.

O arranjo orientado desses quadros, que pode ser associado ao conceito de imagem-movimento de Deleuze (1983), cria uma representação indireta do tempo – ainda que finalizadas e estáticas, a composição de uma história ou reportagem gráfica apresentam ações em seus quadros.

Esse conjunto de ações, reações, marcações de movimento e tempo realizam, dentro de um dado espaço temporal, a passagem do espaço-tempo. Esse encadeamento lógico providencia, ainda, um tipo de leitura por parte do público que opera, também, na tarefa de construção simbólica e discursiva do conteúdo.

¹⁷ Pode-se considerar esta sistematização orientada como análoga ao conceito de montagem presente em teorias do cinema e nas contribuições de Didi-Huberman. Trabalharemos este aspecto posteriormente, no capítulo de análise empírica.

Tanto no caso das HQs quanto do JHQ, percebemos que esses dois elementos – recurso do “balão de fala” e organização dos quadros para representação de tempo e espaço – são estruturantes da linguagem, e oferecem ao leitor um tipo particular de leitura e apreensão de sentidos. No caso do JHQ, em especial, a intencionalidade da produção não é “apenas” contar uma história. Mas é uma história qualificada: uma história jornalística, que possui informações de certo tipo e que foi obtida a partir de procedimentos particulares da prática jornalística. Em nosso último capítulo, dedicado à análise dos formatos que analisaremos, debateremos mais profundamente as implicações desta especificidade da narrativa do JHQ.

Ainda assim, o processo de leitura do JHQ e de HQs em geral é bastante similar, se não idêntico. É um exercício único, que incita o sujeito-leitor a mobilizar distintas habilidades interpretativas. Para Eisner: “The regiments of art (eg. perspective, symmetry, brush stroke) and the regiments of literature (eg. grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The reading of the comic book is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit” (EISNER, 2000, p. 8).

Outro aspecto que pode ser destacado no debate acerca da linguagem quadrinística e suas especificidades é a compreensão da mesma enquanto uma possibilidade estética de organização de discursos. Nesse aspecto, o conceito de Rancière, de partilha do sensível, é importante:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005, p.15)

Para o autor, a “partilha” é um movimento duplo. Refere-se tanto às instituições comuns da vida em sociedade – tais como liberdade, direitos, democracia, etc. – quanto às possibilidades de disputa entre sujeitos nesse campo. Nesse sentido, a estética conecta-se ao âmbito político, pois promove movimentos tanto de aproximação quanto de

afastamento da vida. Ao considerarmos HQs produtos das artes contemporâneas que abordam as mais diversas temáticas e tem sua origem nas páginas dos jornais, pode-se estabelecer um importante diálogo com a proposta de Rancière. De acordo com Freitas:

[...] se do ponto de vista da estética, a arte tradicional está próxima à “vida” – pois a tematiza hierarquicamente – enquanto a arte moderna está dela afastada, já do ponto de vista da política, todavia, a arte tradicional curiosamente afasta-se da “vida” – pois se apresenta como um trabalho extraordinário frente ao ordinário dos demais trabalhos – na exata mesma medida em que a arte moderna, agora um trabalho banal, dela se aproxima (Freitas, 2006, p.217).

Tendo isso em vista, considera-se que analisar as JHQs não pode ser um exercício apenas de estudo do texto escrito associado ao recurso imagético, mas deve ocupar-se também daquilo que é “despertado” no leitor que, ao entrar em contato com essas produções, passa a participar de uma experiência estética baseada em associações e rompimento, totalidades e vazios. Didi-Huberman indica que “las imagenes nunca lo *muestran todo*; mejor, saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que constantemente nos proponen” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 185, grifos do autor).

2.3 CAPÍTULO 3: REPORTAGENS EM QUADRINHOS – REVISTA *FÓRUM*

Nos capítulos anteriores buscamos apresentar e contextualizar as teorias e noções que compõem nosso universo conceitual. A partir das contribuições dos estudos sobre a imagem, nas diversas abordagens que exploramos, centraremos, a seguir, nossa análise das reportagens selecionadas a partir das reflexões e discussões suscitadas no pensamento de Didi-Huberman e Fairclough, buscando articulá-los com nossas inquietações acerca das potencialidades estéticas expressas nas tensões da narrativa jornalística entre palavra e imagem.

Além disso, o recorrido que realizamos para situar algumas das produções jornalísticas que também dispõem de linguagens híbridas, a partir da inserção de aportes imagéticos, tais como o telejornalismo e o fotojornalismo, orienta nosso olhar na reflexão que procuramos empreender a seguir sobre as particularidades que as reportagens em quadrinhos possuem, ao mesmo tempo em que compartilham e reproduzem artifícios e técnicas comuns a diversas produções jornalísticas.

2.3.1 Contextualizando o objeto de análise¹⁸

O objetivo desta seção é apresentar os materiais que constituem a empiria de nossa pesquisa, a saber, as produções de JHQ publicadas pela revista *Fórum* no ano de 2012, intituladas “Genocídio na periferia de São Paulo – na conta de quem???” e “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”.

A revista *Fórum* foi lançada em janeiro de 2001, por ocasião da cobertura do Fórum Social Mundial¹⁹, e desde então mantém periodicidade em suas publicações, primeiro, de forma impressa (até 2013), atingindo uma circulação mensal de 20 a 25 mil exemplares, sendo

¹⁸ Para facilitar a elaboração da análise e sua exposição neste texto, procuramos codificar nosso material empírico da seguinte forma: “Genocídio na periferia de São Paulo – na conta de quem???” (código E1); “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???” (código E2).

¹⁹ O Fórum Social Mundial teve sua primeira edição entre 25 e 30 de janeiro de 2001, na cidade de Porto Alegre. Reuniu diferentes tipos de movimentos e organizações sociais (aproximadamente 20 mil pessoas). Seu objetivo era criar um movimento contra-hegemônico em relação às políticas neoliberais e aos acordos econômicos firmados no Fórum Econômico Mundial de Davos.

vendida em bancas de jornais e revistas²⁰; após esse período, passou a ser editada apenas de forma digital, mantendo sua linha editorial: “*Fórum* traz, diariamente, matérias, reportagens e entrevistas que buscam uma visão de mundo diferente da presente nos grandes meios de comunicação tradicionais. Hoje é uma das maiores audiências no segmento jornalístico nacional”. Informa ainda que “traz no seu DNA a força dos movimentos e a certeza de que é na multiplicidade de vozes que se faz um mundo melhor²¹”.

A partir de janeiro de 2012, *Fórum* passou a incluir uma seção Jornalismo em Quadrinhos, apresentando primeira edição elaborada por Carlos Carlos (roteirista) e Alexandre de Maio (quadrinista). O tema “Moradia digna, direito da população” abordava de forma inovadora os impactos das obras visando a copa do mundo de futebol de 2014, sobre as vidas das pessoas que habitavam as periferias de São Paulo. A narrativa apresentada, “dando a palavra” aos moradores ameaçados de despejos e remoções, procurava restituir o estatuto político da mesma como expressão de uma coletividade que requeria seu protagonismo no campo das forças políticas em disputa. Trazia como personagem central uma integrante dos movimentos sociais, Renata Nery.

Esta se tornará a principal marca da produção do JHQ da revista – pautar os temas criando espaços para evidenciar as diferenças e os conflitos – expor os silenciados, os invisíveis, os “sobrantes”, cotidianamente ameaçados pelas diversas formas de poder e violência constituídas e pelas formas societárias hegemônicas. As publicações seguintes reafirmam esta linha editorial: “Povos Indígenas, povos do Brasil”; “Pixação: uma questão de classe????”; “Favela pega fogo, mas favela não apaga”; “Ecos de Corumbiara: a barbárie continua”; “Crack: caso de polícia ou de saúde pública?”.

Por outro lado, gostaríamos de assinalar que quando dizemos que o JHQ/*Fórum* produz esse processo de construção de narrativa afirmando a autoria dos sujeitos, isto não quer dizer que os fatos ou histórias abordados não são ou não foram também, com frequência, objetos da mídia hegemônica. No entanto, observa-se que as vidas e histórias dos sujeitos periféricos, como a população moradora de favelas (presentes na

²⁰ Cf. revista *Fórum*. Disponível em: <<<https://www.revistaforum.com.br/sobre-a-revista/04/10/2017>>>. Último acesso em 02 de novembro de 2017.

²¹ Revista *Fórum*. Disponível em: <<<https://www.revistaforum.com.br/sobre-a-revista/04/10/2017>>>. Último acesso em 02 de novembro de 2017.

E1) e a população carcerária (tematizada na E2), são abordados a partir de uma perspectiva que superexplora o impacto que a precarização da vida dessas pessoas causa no leitor ou receptor da notícia. A forma como esses sujeitos são apresentados acaba por afastá-los de processos de transferência com o público, espetacularizando suas vivências ao ponto que, por mais presentes que essas temáticas se façam nos veículos de mídia, dificilmente produzem mobilização e sensibilização dos leitores.

Ou seja, esse modo de tradução da vida, que reporta ao público um acontecimento como fatos que se encerram em si mesmos, pode ofuscar a potencial relação sensível entre sujeito-objeto da reportagem e leitores.

Uma importante contribuição para compreendermos esse processo de apresentação pelos jornais destas populações ou destes povos que ocupam os territórios periféricos das grandes cidades, nos é oferecida por Didi-Huberman em seu livro *Pueblos expostos, pueblos figurantes* (2014). Tomando como material de análise diversos tipos de registros (imagéticos, sobretudo) e apontando para a indissociabilidade entre estética e política, o autor questiona as formas como os povos são representados e apresentados, afirmando que atualmente, na era das mídias, “los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11). No entanto, para o autor, esta exposição é paradoxal. Se, por um lado, as formas de democracia representativa tornaram possível a representação dos povos em sua diversidade/multiplicidade (o “aparecer” político), criando-se também novos espaços de representação estética e política, esse movimento é constituído por uma contradição fundamental – estes povos estão ameaçados de desaparecer. Note-se que a palavra “expostos” para Didi-Huberman não é usada apenas no sentido do “mostrar”, do tornar “visível”, mas também de “ameaçado”²². Conforme o autor, “[...] los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación – política, estética – e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma” (DIDI- HUBERMAN, 2014, p. 11, grifos do autor).

²² De acordo com o dicionário *Aurélio online*, a palavra “expor” tem os seguintes significados: Pô à vista, 2 – Manifestar, patentear; 3 – Narrar; 4 – Revelar; 5 – Explicar; 6 – Apresentar em exposição; 7 – Fazer correr a alguém o risco de; 8 – Sujeitar; 9 – Abandonar (recém-nascidos); 10 – Pôr à vista de todos; 11 – Mostrar-se; 12 – Descobrir-se; 13 – Sujeitar-se, arriscar-se. Disponível em: << <https://dicionariodoaurelio.com/expor>>>. Último acesso em 02 de novembro de 2017 (destaque nosso).

Como podemos observar na figura 1, a entrevistada denuncia o que designa como “genocídio” dos jovens das periferias de São Paulo; ou seja, estão expostos às diversas formas de violência que, como nos diz o autor acima, ameaçam-nos, nesse caso, em sua própria forma de existência.



Figura 1: Depoimento de entrevista. Fonte: JHQ/revista Fórum. “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Observe-se ainda que o autor não se refere a Povo, no seu sentido de coletividade homogênea, numa perspectiva totalizante; ao contrário, se refere aos “povos”, no plural²³. Questionando as perspectivas historicizantes, indaga-se: “cómo hacer la historia de los pueblos? Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes?” DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29).

Essas contribuições parecem-nos bastante oportunas para pensarmos os objetos jornalísticos que estamos analisando: é possível o aprofundamento do protagonismo destes povos (povos da periferia, população encarcerada) naquilo que enxergamos como uma das potências do jornalismo e, notadamente, das modalidades jornalísticas que se dispõem a proporcionar novas experiências sensíveis ao público, como é o caso do JHQ?

A sobreexposição e subexposição marcadas pela simultaneidade de mostrar/ocultar podem também ter como resultado uma espécie de “apagamento” da memória social de fatos e situações que, dada sua violência, deveriam afetar a todos. Apoio-me mais uma vez em Didi-Huberman, quando afirma que se “los pueblos están expuestos a

²³ O autor recorre às contribuições de Hannah Arendt, que ao tratar do “aparecer político” dos povos, lançou mão de quatro paradigmas: rostos, multiplicidades, diferenças e intervalos. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 22.

desaparecer, es también porque se han constituído discursos para que, aunque ya no veamos nada, podamos aún creer que todo nos sigue siendo accesible, todo permanece visible y, como suele decirse, “bajo control” (DIDI- HUBERMAN, 2014, p. 16). Dizendo de outro modo, a circulação diária de imagens e informações, em particular sobre as violências e opressões cotidianas que afetam a maioria da população, acaba produzindo aquele efeito de empobrecimento da experiência, tal como foi magnificamente registrado por Benjamin, acerca dos soldados sobreviventes da primeira guerra mundial:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras [...] (BENJAMIN, 1985, p. 198)

Reconquistar os sentidos da experiência para poder sobre ela falar – narrar, contar... radicalizar a palavra como ato político. As reportagens analisadas neste trabalho, ao intersectar linguagens e imagens, abrem-se a uma constelação de sentidos, constituindo-se nisso sua potência de produzir “rasgaduras” no discurso consolidado no meio social sobre as pautas trabalhadas pelas reportagens. A presença do aporte imagético, articulado ao texto escrito, a partir da linguagem quadrinística, proporciona um processo particular de leitura da narrativa, organizado a partir de uma relação de perturbação recíproca entre palavra escrita e imagem.

Dizendo de outro modo, muito além de meras representações figurais, os quadrinhos que ilustram a narrativa jornalística das reportagens estudadas inscrevem-se nessa relação dialética, abrindo as possibilidades para a produção de múltiplos sentidos, de evocação de memórias e de fomentar a imaginação, estando isso relacionado ao modo com que o leitor opera com as palavras escritas e com as imagens. Não é, pois, um processo burocrático de decifração da palavra a partir da imagem – ou da imagem a partir da palavra – mas do estabelecimento de uma relação crítica com o Texto, compreendendo, aqui, texto enquanto uma

totalidade que abrange o escrito e o imagético. Poderíamos dizer que os materiais analisados não se fecham em uma literalidade que anularia a possibilidade de provocar desconfortos ou perturbações, fechando-se desse modo, numa aparente reprodução natural da realidade, expurgando as possibilidades de conflitos, e mesmo de disjunções discursivas.

Nos materiais que servem à minha análise, as narrativas apresentadas trazem estas “disjunções” entre os discursos enunciados na forma escrita e as imagens que, juntos, compõem a narrativa. E como mostraremos na seção 4.3, as imagens cumprem essa função na narrativa do tema: estão implicadas e implicam o tema, numa relação que é capaz de provocar, por sua própria visualidade, uma perturbação, de suscitar entre-ditos, como apontado por Didi-Huberman. Nesse sentido, podemos aproximar a definição de narrativa – expressa no “assunto” ou “objeto” de cada edição, da concepção benjaminiana, tal como este a tratou no texto “O narrador”.

Benjamin define a narrativa como a faculdade de trocar experiências; “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Diz ainda o autor que a verdadeira narrativa, falando na narrativa oral tradicional:

ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Esta utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio, seja numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Mas o que é “dar conselhos”, para o autor? Benjamin alerta que tal pode “parecer antiquado”, isso porque as experiências estão deixando de ser partilhadas, trocadas entre as pessoas. Mas, diferentemente do que o senso comum nos traduz como “dar conselhos”, para o autor “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Benjamin aponta para o declínio desse tipo de narrativa oral tradicional que se baseia na circulação da palavra e na troca das experiências entre narrador e ouvintes (não o desaparecimento). Para o autor, o principal fator deste declínio é o surgimento da imprensa:

com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antiga que fossem suas origens nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência [...]. Esta nova forma de comunicação é a informação (BENJAMIN, 1985, p.200).

Contrastando o saber proveniente da narrativa, “saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas ou do longe temporal contido na tradição”, o autor destaca que a verdade do dito assentava-se sobre a autoridade do narrador, mesmo que o narrado “não fosse controlável pela experiência”. Diferente dessa forma de circulação da palavra, diz-nos ainda Benjamin, que a informação, ao contrário,

aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. [...] é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte de narrar hoje é rara, a difusão a informação e decisivamente responsável por este declínio. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

Para o autor, a diferença crucial entre a narrativa tal como a descreve e a informação é o lugar ocupado pela memória: memória que faz das histórias ouvidas reminiscências, e que dá sentidos ao vivido direta ou indiretamente. A informação, tornada abundante com a ascensão da imprensa e sua difusão na forma de jornais, revistas, livros e outros meios, pode não nos surpreender mais. O motivo disso é “que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. Em outras palavras: “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p.203). Afirmando que a informação “só tem valor no momento em que é nova”, por isso precisa rapidamente explicar-se nesse momento (da novidade); ao contrário disso, a narrativa “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1985, p. 204). Se a novidade é fugaz, é recebida e esquecida com a mesma rapidez, isso se deve, segundo o autor, a essa impossibilidade de produção de sentidos, de interpretar a

informação de outra maneira senão aquela contida na explicação que já a acompanha. Na narrativa, ao contrário,

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1985, p. 203).

É nessa perspectiva, de “abertura” para constelações de sentidos e evocação de memórias, que acredito que as reportagens quadrinísticas da revista *Fórum* possibilitam uma amplitude interpretativa, pelo tipo de linguagem que utilizam – o uso das imagens e sua disposição/vinculação com os textos, no contexto da linguagem das HQs, provoca uma tensão entre texto e imagem particular.

Observe-se que os títulos das reportagens que analiso aparecem sob a forma de interrogação – colocando, assim, uma pergunta e não uma resposta, o que se pode verificar também ao longo das narrativas apresentadas. Não há soluções, não há respostas. Há interrogações. O que é narrado deriva diretamente das experiências vivenciadas pelos sujeitos; é desse lugar, de um narrador que conta sua história para um “estrangeiro” (personificado na figura de um jornalista/repórter que vem ouvir uma história), que a circulação da palavra faz-se reconhecer em sua potência política. Como afirma com precisão Benjamin:

[A narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou como um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Outro aspecto importante na análise dos materiais empíricos são as aproximações tecidas, nas pautas trabalhadas, entre as histórias narradas e as vidas dos sujeitos que são os interlocutores. Esse modo de “contar” ou de apresentar as reportagens, não obstante a existência de limitações, possibilita que estas narrativas se estruturam a partir de outro regime de exposição desses sujeitos e de seus relatos, menos baseado na veiculação de uma informação e mais potente na capacidade de contar histórias,

afirmando o protagonismo desses povos – população da periferia de São Paulo e população carcerária.

É preciso reconhecer, no entanto, que essa “radicalização” da exposição deve-se mais ao tensionamento proposto pelo aporte imagético – que, como trataremos mais à frente, por vezes distancia-se do texto escrito, irrompendo a lógica positiva dos fatos. A linguagem escrita usada nas reportagens, se analisada em separado, traz pouca novidade em sua abordagem narrativa, isto é, não opera relações de protagonização dos sujeitos e histórias objetos da narrativa. Nesse sentido, como no que diz Didi-Huberman:

Organizar el pesimismo, exponer a los pueblos pese a todo. Digo *pese a todo* para referirme a la elección – el acto de resistencia – que se torna necesario efectuar em las condiciones mismas que incitan al pesimismo, porque vemos con claridad a los pueblos expuestos *pese a nosotros* a desaparecer, ante todo en la subexposición, la censura, el abandono, el deprecio, y luego en la sobreexposición, el espectáculo, la piedad mal entendida, el humanitarismo gestionado con cinismo. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31)

Minha aposta é que esse tipo de produção – JHQ – pode potencializar tensionamentos que contribuam para o “aparecer político” destes povos sobreexpostos e, ao mesmo tempo, subexpostos. Nesse sentido, concordamos com Didi-Huberman quando diz que, apesar de tudo, de todo o pessimismo que nos atinge, os atos de resistência – em suas formas mais cotidianas, são necessários nas disputas contra-hegemônicas.

2.3.2 As narrativas e seus narradores

Como já mencionado, tomo como objeto de análise duas reportagens apresentadas na linguagem dos quadrinhos – JHQ –, que tratam de temas de grande relevância social e que vem ocupando, de diferentes maneiras e em diversos veículos de comunicação, suas pautas. A primeira reportagem analisada, intitulada “*Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???*”, apura a violência policial nas periferias de São Paulo, trazendo como entrevistados moradores e ativistas dos movimentos sociais organizados que tem travado o debate e lutado contra estas formas de violência. Já a segunda reportagem trata do

sistema carcerário no Brasil (“Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé ???”) e tem, como interlocutor do jornalista, o padre Valdir João Vieira, que atua na coordenação nacional da Pastoral Carcerária há mais de 20 anos. Ambas as matérias são realizadas pelo jornalista Carlos Carlos, e os quadrinhos são de autoria de Alexandre de Maio.

Um primeiro aspecto a assinalar é a dinâmica estabelecida entre os narradores envolvidos nessas reportagens e o entrevistador: ao contar o que se passa nas comunidades ou nos cárceres, aqueles fazem circular as experiências procurando afetar o outro com suas histórias. Nesse sentido, pode-se dizer que esse fazer circular a palavra – dentro e fora de seu grupo social – recupera no “contar e re- contar” a experiência emudecida pela violência que cotidianamente lhes condena à condição de “sobrantes”.

Assim, as narrativas analisadas visam mais do que informar: “abrem” para que se “conte” e se façam circular as experiências daqueles diretamente envolvidos no que é narrado, permitindo que estes se reconheçam naquelas. As reportagens são produzidas mantendo-se as características da linguagem oral, usando-se para isso as transcrições gravadas das entrevistas:



Figura 2: Balões de fala. Fonte: JHQ/revista Fórum. Reportagem: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Essa estratégia possibilita àqueles habitantes dos mesmos territórios que se identifiquem e se reconheçam também como sujeitos daquelas experiências, uma vez que o jorro de informações midiáticas tende a transformá-las em apenas fatos ou episódios, cada vez mais banalizados por sua reiteração cotidiana.

Devolver a palavra àqueles sujeitos das experiências narradas levamos a perguntar, com Benjamin, “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Ao fazer essa aproximação entre a propostas no JHQ e o conceito benjaminiano de narrativa, não estamos desconsiderando as

transformações históricas que as formas comunicacionais assumem nos tempos atuais. De acordo com Pestre, Benjamin projetava um futuro em que a recepção das informações ocorreria de forma coletiva e não individual – daí sua valorização do cinema, espaços públicos em que as pessoas se reagrupam de forma coletiva. Comparando então o conto narrado e escutado, a autora estabelece uma diferença em relação à recepção individualizada promovida pela televisão:

contrariamente ao conto relatado e escutado, que não é “fechado” sobre si mesmo e que abre a porta para a interpretação de cada um, a televisão impõe constrangimentos à subjetividade, penetrando na esfera privada das pessoas, parece trancar as capacidades de sonhar do sujeito. Aquele que é enlaçado pelas mídias não pode mais se esquecer, se evadir. Ao contrário, ele se identifica com os fragmentos de testemunhos que ele conseguiu apreender e resta boquiaberto. (PESTRE, 2011, p. 25)²⁴

No entanto, conforme a autora, com a criação da internet, novos modos de comunicação surgiram, favorecendo o estabelecimento de ligações sociais, o nascimento de novas linguagens e códigos – Facebook, SMS, por exemplo, que permitem, ainda que de outra maneira, a circulação da palavra. Para a autora, “nesse contexto, a função de troca entre os homens aparece sob um novo dia, fenômeno da língua e da cultura modernas, provavelmente, relançados pela necessidade de trocar e de se “recontar histórias [...]” (PESTRE, 2011, p. 26)²⁵.

O conceito de narrativa também é tomado por Piccinin para discutir o telejornal e as mudanças que vem ocorrendo nele como decorrentes de influências sociais e políticas. Observa que tomar a narrativa como uma categoria para analisar os telejornais significa pensar estes últimos tanto como “uma expressão estética quanto como resultado das possibilidades tecnológicas” (PICCININ, 2014, p. 80).

Em que pesem as diferenças entre os autores quando se trata de discutir a narrativa como uma categoria para se compreender a produção e circulação de histórias, de notícias, há convergência no seu tratamento como uma prática social. Narrar é contar uma história. E este é um processo que se apresenta, potencialmente, como capaz de produzir

²⁴ Tradução nossa.

²⁵ Tradução nossa.

múltiplos significados e modos de interpretação. A narrativa conta, mostra, expõe – histórias, povos, valores culturais, morais e éticos. Nesse sentido, as narrativas orientam também as relações entre as pessoas, uma vez que seu caráter social, como prática discursiva, tem um efeito construtivo. Efeito este que é marcado também por conflitos, tensões, ambivalências, contradições.

Fazer circular a palavra: é isso que consideramos essencial nas reportagens que analisamos, uma vez que estas vinculam não apenas informações, mas também percepções diferentes sobre fatos, valores e ações que são apresentados e são reapresentados nas reportagens, a partir de diferentes sujeitos sociais. Seus enunciados os colocam também em “posições de sujeitos”, cujos discursos produzem efeitos em seus contextos e nos interlocutores com os quais dialogam.

Na próxima seção apresentaremos uma análise sobre as reportagens já referidas, destacando primeiramente os aspectos relacionados à construção imagética.

2.3.3 Das imagens como potência

Nesta seção temos como objetivo analisar as imagens que compõem as narrativas do *JHQ/Revista Fórum* que foram estudadas. Tratar de forma particularizada as imagens responde a uma necessidade de exposição metodológica, pois sabemos que esse tipo de produção “imagem-texto” forma uma unidade dialética, cuja dissolução pode resultar em prejuízos para o próprio processo analítico. Todavia, acreditamos que essa forma de exposição nos permitirá mostrar com mais detalhes os processos de produção de significados e sentidos que constituem as narrativas e os discursos nelas presentes.

Um primeiro aspecto diz respeito à própria particularidade do material analisado em relação a outros tipos de produção que se utilizam da linguagem da HQ: trata-se de material jornalístico, mais propriamente de reportagens, e, dada essa condição, tanto os textos como as imagens retêm aspectos que são próprios do jornal impresso e, inclusive, mais próximo da reportagem televisiva. As reportagens são construídas a partir da presença de entrevistador/entrevistado(s); o entrevistador faz uma apresentação do tema com o olhar direcionado para um suposto leitor externo; nas imagens, o entrevistador aparece segurando um microfone; os textos não seguem o padrão gramatical da linguagem escrita, mas ao contrário, são “escritos-como-se-fala”, aproximando-se bastante da linguagem oral, típicas de programas jornalísticos televisivos focados em entrevistas.

As temáticas que são objetos das reportagens – a situação de violência contra os jovens negros das periferias de São Paulo e a situação carcerária no Brasil, são pautas recorrentes, e tem obtido larga cobertura dos veículos de comunicação da chamada “grande mídia”. Associe-se a isso o seu forte apelo popular – inscritas nos discursos acerca da “segurança pública” e “ação policial”, essas temáticas estão também presentes em programas televisivos de cunho popular que repercutem as ações policiais quase sempre de forma espetacularizada, banalizando questões bastante complexas.

Há de se compreender, portanto, que a revista *Fórum*, desde a sua criação, se situa no espectro de veículos comunicativos cuja pretensão é apresentar “uma visão de mundo diferente da presente nos grandes meios de comunicação tradicionais”²⁶, portando a “voz” dos movimentos sociais. Dessa perspectiva, procura dar destaque a pautas de forte repercussão como as analisadas, procurando ao mesmo tempo utilizar outro tipo de linguagem capaz de produzir um outro tipo de leitura e de engajamento do leitor com as informações apresentadas.

Compreendo, dessa maneira, que a escolha da linguagem do JHQ procura também tensionar – seja por sua forma ou por seu conteúdo – outras narrativas que circulam socialmente sobre os temas abordados. Por outro lado, há que se assinalar que essa linguagem jornalística, ainda pouco difundida no Brasil, gera também debates acerca da objetividade, da neutralidade e credibilidade da informação veiculada, aspectos que são pilares do jornalismo tradicional. Assim, não obstante as controvérsias que cercam o JHQ, acredito que essa forma particular de jornalismo mantém aquilo que tem sido historicamente função deste último: reportar para a população informações e/ou notícias; provocar o debate, apresentar pontos de vista. Enfim, esses aspectos estão presentes nos materiais de JHQ analisados, o que lhes confere legitimidade como materiais jornalísticos. Como diz Joe Sacco:

Sempre que se apresentar jornalismo na linguagem dos quadrinhos, haverá uma tensão entre as coisas que se podem verificar, como uma declaração gravada, e as coisas que não se prestam a verificação, tais como um desenho que diz representar um episódio particular. O desenho é

²⁶ Revista *Fórum*. Disponível em: <<<https://www.revistaforum.com.br/sobre-a-revista/>>>. Último acesso em 04 de novembro de 2017.

uma interpretação mesmo quando é subserviente a fotografia [...] (SACCO, 2016, p. 3).

É dessa perspectiva, da construção de uma credibilidade e legitimidade, a partir do conjunto de referências próprias do campo jornalístico, que se pode compreender o quase “excesso” de textos escritos nos materiais que analisados.



Figura 3: Balões de fala. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Assim, as reportagens gráficas aqui analisadas partem do mesmo “objetivo” formativo e informativo que as reportagens tradicionais. É a partir da intenção de contar uma história de certa relevância social que as pautas foram apuradas e as reportagens produzidas. Ainda assim, a história sendo reportada não diz respeito estritamente às fontes consultadas: ou seja, apenas a narração dos eventos e a representação imagética de quem os narra – os entrevistados – “pouco” serve no processo de reportar ou noticiar um evento – é nesse sentido que se faz uso de outras figurações, que mais compõem o “entorno” do objeto enquadrado, preservando a centralidade desse objeto, ao mesmo tempo em que contribuem com o processo de significação das informações narradas.

2.3.4 Imagens, tempos e memórias

Como sabemos, uma das características definidoras das HQ e do JHQ é sua forma de organização, baseada na presença dos “quadros” e na sua “sequencialidade”. Essas duas características estão também

diretamente relacionadas com a representação do tempo ou temporalidade que, nesse caso, apoia-se nas representações espaciais para apresentar-se em sua “materialidade”.

De acordo com Eisner, “a habilidade de expressar o tempo é decisiva para o sucesso da narrativa visual [...]. Mas para expressar o *timing*, que é o uso do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornam-se um elemento fundamental” (EISNER, 1989, p. 26). Todavia, ainda segundo o autor, “a magnitude do tempo transcorrido não é expressa pelo *per si* [...], a fusão de símbolos, imagens e balões faz o enunciado. Na verdade, em algumas situações, o contorno do quadrinho é inteiramente eliminado, com igual efeito” (EISNER, 1989, p. 28).

Existem diversas formas de organização da narrativa sequencial, para além dos quadros simétricos e ordenados. Essa organização dependerá do tipo de “impacto” que o material pretende alcançar. Cenas em páginas inteiras, narrativas que se utilizam de outras estratégias para a organização sequencial, além de outros artifícios que podem ser mobilizados na experiência sensível oportunizada pelo material.

Na aclamada publicação *Maus*, de Art Spiegelman, por exemplo, pode-se observar uma forma de divisão dos quadros mais definida, organizando a narrativa em uma sequência de cenas encadeadas. Esse tipo de organização dos quadros está na fundação da linguagem das HQs e é a forma mais recorrente de apresentação e encadeamento da narrativa. A partir de cenas estáticas sequenciadas que podem sugerir ações e movimentos, simula-se a passagem do tempo e a história é contada.

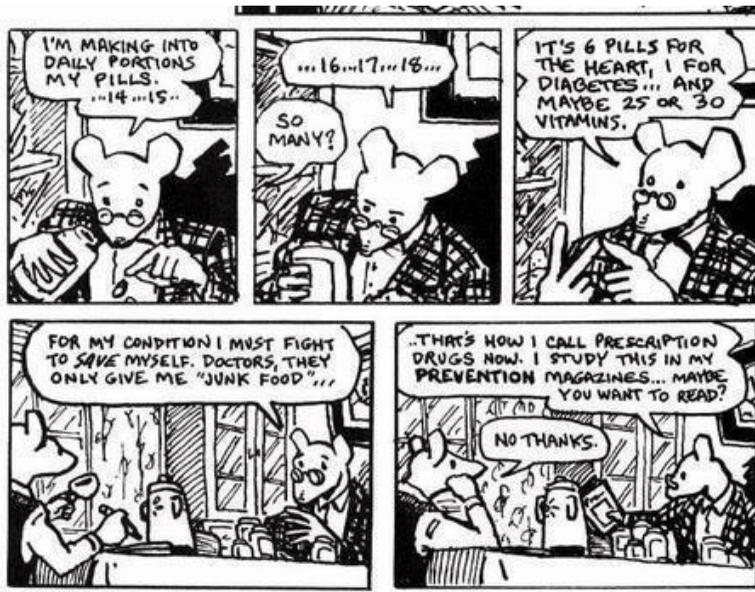


Figura 4: Excerto da HQ Maus. Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus: a survivor's tale. Londres, Penguin Books, 2003, p. 28.

Nas reportagens do JHQ que analisamos, a organização e a sequencição temporal – ou seja, a “montagem” da narrativa, ocorre de maneira bastante diversa daquelas mais recorrentes. Exigem que o leitor rompa com a forma tradicional de leitura das HQs – sequências da esquerda para direita e de cima para baixo.

Tome-se como exemplo a primeira página da reportagem que trata da pauta do genocídio dos jovens negras nas periferias de São Paulo (E1). Nesse caso, observa-se que a apresentação gráfica da narrativa apoia-se em outros elementos visuais não restritas à divisão sequenciada de quadros e à presença da “sarjeta”²⁷. A divisão das cenas baseia-se na posição dos interlocutores – repórter e entrevistado – e a separação entre eles é provocada pelos balões de fala localizados, predominantemente, no centro das páginas. Pode-se dizer que temos aqui - à primeira vista - um

²⁷ De acordo com McCloud, a sarjeta é o espaço que fica entre os quadrinhos numa HQ. Todavia, para o autor, mais do que demarcar a organização dos espaços, a sarjeta é “responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui no limbo da sarjeta que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia” (MCCLOUD, 1995, p. 66).

quadro único, um plano único, no qual juntam-se diferentes elementos gráficos.



Figura 5: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”.

No entanto, se observamos bem, veremos que nessa página, assim como nas duas seguintes, há “tiras” de quadros que “fecham” a parte inferior da página. Na primeira página, conforme se pode ver na Figura 5, a visualização aproxima-se daquelas recorrentes em cenas de ação,

representando o que parece ser uma cena de perseguição policial, com trocas de tiros entre os sujeitos de dentro de automóveis. Esse trecho assemelha-se às formas de organização mais tradicional das HQs, no que diz respeito à divisão entre quadros, destoando, em boa medida, do restante da página e da reportagem de modo geral.

Essas imagens (“tira” de fechamento da página), ao contrário do restante da página, são apresentadas em preto e branco, marcação icônica aberta a muitas interpretações. “Cenas de perseguição” semelhantes a essas coagulam os chamados “filmes de ação”, todavia é possível também indagar sobre as memórias que podem ser evocadas por elas, fundindo-se a ficção com a exposição de cenas que são cotidianas nas periferias.

Ou pode-se dizer, como Didi-Huberman, que nesta série de imagens não se restituem nomes aos rostos que se expõem, todavia, isso nos interroga: “erguir los rostros, sosternelos, devolverlos a su *poder de encarar*, no es ya expornelos en la dimensión de una posibilidad de palabra?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 39).



Figura 6: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem?”

Outro aspecto que se pode ainda marcar nessa “tira” que enquadra o fim de página é a fusão de quadro e imagens: à primeira vista, a demarcação parece-nos ser de três quadros, quando, de fato, há oito quadros, em tamanhos variados, cada qual comportando imagens isoladas que, tomadas em seu conjunto, contam também uma história. Destaco três quadros situados no centro da “tira”, na figura 7.



Figura 7: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Três quadros que podem ser vistos como um: dois homens atirando e uma figura de homem com expressão de terror? De medo? Gritando? O que diz? Essa pequena imagem, quase “marginal” no contexto da cena, funciona como uma “imagem-sintoma”, aquela que rasga a narrativa e captura o olhar do leitor. Como assinala Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

Já na página 2, esse recurso – “tira”, também é utilizado, porém como uma composição que se distingue bastante da utilizada na página 1. Há um único quadro, colorido, comportando **três figuras** que dividem o mesmo “território”, porém não compõem uma cena cujas relações entre as imagens sejam diretas ou óbvias. A primeira figura, de um ônibus em chamas, remete o leitor às notícias veiculadas pela mídia de ações criminosas de incêndio a ônibus – observe-se aqui, que a fumaça do ônibus em chamas extrapola a delimitação do quadro (tarja preta), intersectando-se com as imagens localizadas acima. Ao lado da figura do ônibus, uma ilustração de mãos algemadas e dois corpos estendidos no

chão que também extrapolam a estreita margem do fim de página, transgredindo o próprio quadro onde estaria situada.



Figura 8: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

O que nos dizem essas figuras que extrapolam seus quadros, invadindo e complementando os sentidos das demais imagens? O que se mostra e o que não se mostra nessas imagens? Aparecem quase como “restos”, no sentido benjaminiano de uma história de pessoas, de um povo – o povo das periferias, ao qual a reportagem procura dar visibilidade, não apenas ao que está dito – na forma dos textos, mas também usando para isso a força das imagens. Assim, essas imagens-potências, esses objetos visuais são,

objetos investidos de um valor de figurabilidade, [que] desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidade no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia polimorfa (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46).

Essas imagens podem ser tomadas cada uma em sua especificidade, como entes isolados representativos de situações de violência, não guardando entre si, aparentemente, relações de continuidade. Pode-se dizer que se trata de uma bricolagem de imagens. Todavia, ainda que o olhar tente fixar-se numa delas, é o conjunto, em sua suposta desordem, que interroga quem olha. Evocam memórias, provocam múltiplas interpretações e sentidos, trazem para o presente (ainda que as imagens possam se referir a fatos passados), o cotidiano da

violência que habita as periferias. Torna possível que as pessoas se reconheçam nelas – tanto pelo que mostram como por aquilo que não mostram. Não portam, por assim dizer, uma inteligibilidade própria; não há certezas sobre o que se mostra (quem são os mortos? O algemado? Por que? E o ônibus queimando no agora?). É nessa abertura provocada pelas imagens que reside sua eficácia simbólica.

Na outra reportagem que analisamos, *Situação Carcerária no Brasil: solução ou tiro no pé???* (E2), os quadros são mais definidos do que na E1. Porém, da mesma forma que na reportagem E1, são observadas estratégias distintas das tradicionais para organizar o sequenciamento da narrativa. Majoritariamente, as posições do repórter e do entrevistado, associadas à posição dos balões de fala, ordenam o ritmo e a lógica da história sendo reportada.

Nesse material existe, ainda, uma particularidade interdiscursiva que contribui para melhor delimitar as cenas: a publicação faz uso de versos da música *Diário de um detento*, do grupo de rap paulistano Racionais MCs, dentro das tarjas que definem o espaço das cenas.

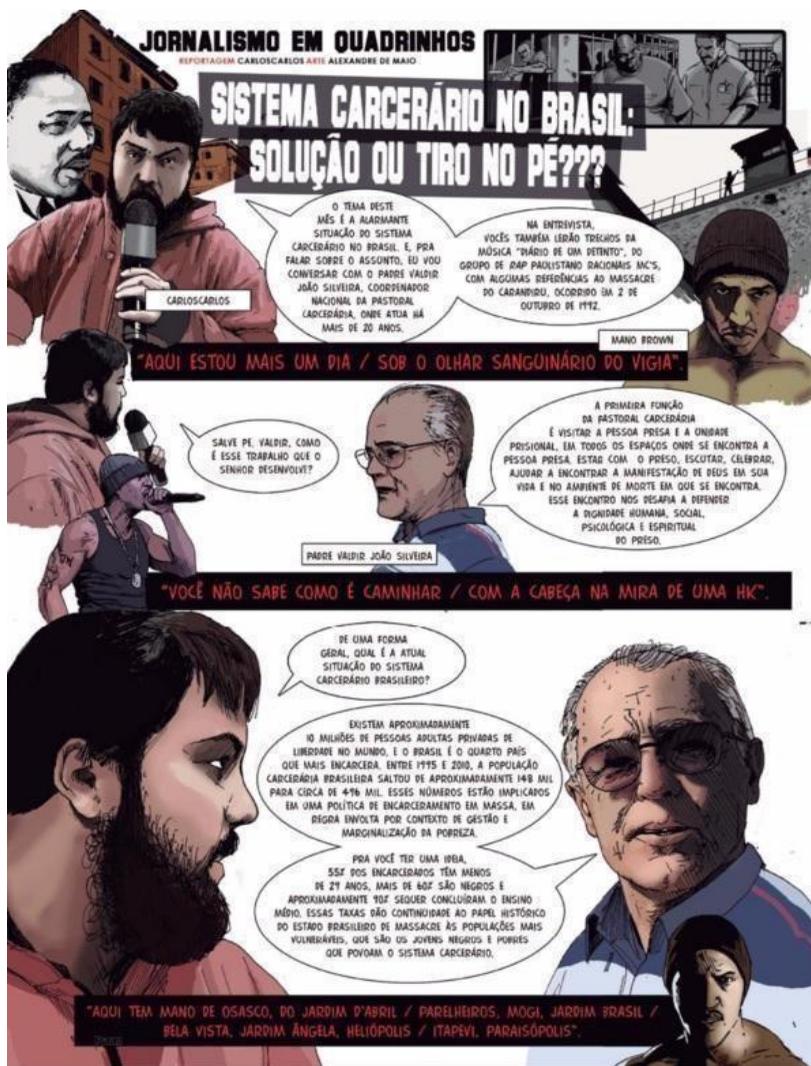


Figura 9: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”

Ao mesmo tempo em que delimitam os quadros e personagens em suas ações, os versos da música se apresentam como uma

interdiscursividade²⁸, que não apenas complementa, mas também cria outros “territórios” de leitura, e possibilita um processo formativo para o leitor que busca informar-se sobre a pauta da reportagem. Como visto na análise da reportagem anterior (E1), temos também aqui imagens que provocam “rasgaduras” na narrativa jornalística, por sua aparente descontinuidade com o narrado, ao mesmo tempo que provocam o leitor a indagar-se sobre sua presença. Por exemplo, já na primeira página, quase se sobrepondo à imagem do jornalista e ao mesmo tempo fazendo fundo para esta, temos a imagem do rosto de Martin Luther King Jr.



Figura 10: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”

Como sabemos, Luther King Jr. foi um importante ativista estadunidense dos direitos civis da população negra, tornando-se referência do movimento até hoje. À primeira vista, a presença do ativista não possui relação direta com a narrativa, que está localizada no Brasil, nos tempos atuais. Luther King Jr. tampouco figura como personagem da reportagem: ele constitui o cenário da cena de abertura do material. Essa presença silenciosa e discreta, no entanto, não passa despercebida – causa uma ruptura ou um deslocamento no tempo, insurgindo na narrativa toda a memória da vida de Luther King Jr. De certo modo, a presença desta imagem provoca uma interrogação, um “mal-estar cognitivo” no leitor, abrindo-se a uma constelação de interpretações e de sentidos. Podemos dizer que é uma imagem que “nos captura”.

Desenvolvida a partir de outra proposta de composição estética, essa segunda reportagem traz menos imagens de fundo do que a primeira (E1), dando mais destaque ao entrevistador e à “figura de fundo” de Mano Brown. É muito interessante como é construída esta narrativa, uma vez que o cantor funciona como um “terceiro” na relação – um ausente

²⁸ Sobre esse tema – interdiscursividade ou intertextualidade constitutiva, Cf. a seção 3.7.2.

presente. Se, por um lado, os versos de sua canção, *Diário de um detento*, alinhados em tarjas pretas que separam os quadros, propiciam uma “outra leitura”, conforme já assinalamos, por outra, as próprias imagens do Mano Brown são usadas de diferentes maneiras na reportagem: ora na posição de cantor, ora na posição de encarcerado, ora misturado a outros encarcerados, ora na mira de uma metralhadora. Temos uma história dentro de uma história, na medida em que o cantor Mano Brown se torna personagem de sua própria música.

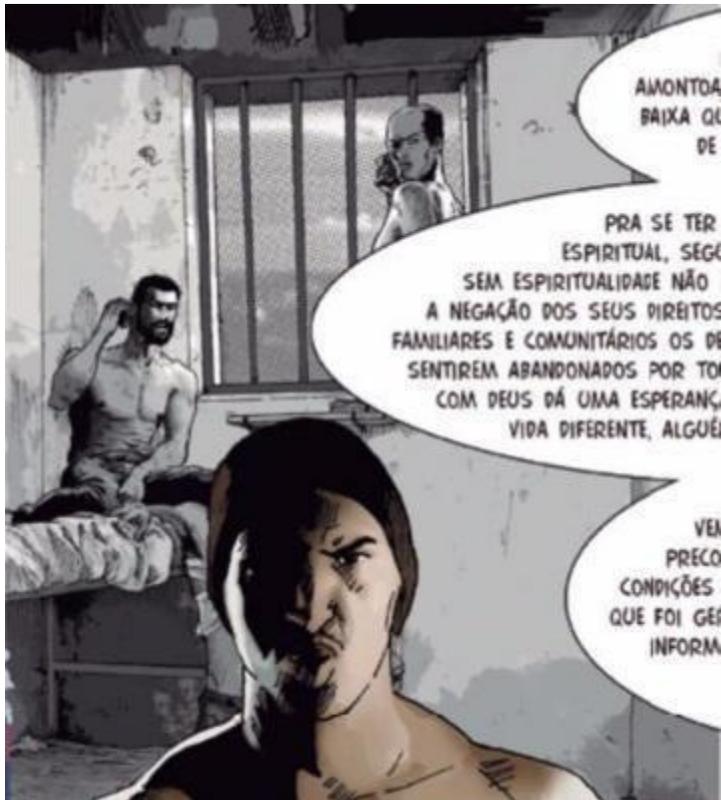


Figura 11: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”

Nesse sentido, é possível dizer que a voz dos encarcerados circula por meio dos versos da música e das imagens do cantor, aproximando-se daquilo que Didi- Huberman chama de “figurabilidade”. A apresentação do encarceramento e do encarcerado se rasga, se metamorfoseia na figura de Mano Brown, abrindo processos de figuração:

[...] a rasgadura aplicada ao conceito clássico de representação: algo ali se apresenta visualmente, mas não é um desenho – antes uma organização paradoxal que extravia tanto o sentido do discurso que se espera ler [...] quanto a transparência representativa dos elementos figurados uns com os outros (DIDI-HUBERMAN, 2013, 192).

Outra imagem colocada ao final da última página chama também a atenção pela sua relação indireta com a reportagem que trata das condições dos encarcerados no Brasil, mas que se relaciona diretamente com trechos da canção de Mano Brown. Novamente, tanto as imagens do artista como as passagens de sua música operam como um intertexto que atravessa e condensa outro “olhar” sobre os encarcerados, ou sobre aqueles que estão “destinados” a essa condição. A cena mostra um homem armado com uma metralhadora apontada para uma pessoa – que é Mano Brown transfigurado em outro personagem que, pensativamente, toma um prosaico café da manhã. Integra-se à imagem um verso do cantor: “mas quem vai acreditar em meu depoimento? Dia três de outubro, diário de um detento”.



Figura 12: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum:
 “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”

A imagem chama a atenção pela relação inusitada que propõe – uma imagem da violência policial (abraços apoiados sobre um muro) e do outro lado uma mesa de café da manhã. Um homem pensativo. Assim como as outras imagens apresentadas, esta se abre também a uma constelação de interpretações e de sentidos e, sendo a imagem final da reportagem, adquire também um sentido particular, que pode ser “contralida” com a frase complementar do texto que abre a reportagem: “solução ou tiro no pé???”. Observe-se a relação entre o início da reportagem – interrogação – e a imagem que a “fecha”. Sem relação aparente. Contudo, como destaca Didi-Huberman,

[...] compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria que é visto. [...] por mais minimal que seja, é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto ela exige que nos dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um *pano* – nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos agarra. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95)

Diante dessa imagem nosso olhar se inquieta; o visível que se oferece à percepção imediata é interrompido em sua estabilidade por aquilo que não mostra, mas que aparece como um “fio”, uma reminiscência que nos ata às ações de violência policial. O que acontecerá “entre” os dois personagens representados? Esse “entre”, constitui-se como um intervalo de inquietação, sem solução. Essa inquietude que afeta subjetivamente quem a olha e que perturba a experiência do reconhecimento literal da cena – expressa na disjunção “entre” um homem refletindo, aparentemente sem representar qualquer perigo, sob a mira de uma arma, nos obriga a buscar um sentido fora do campo do visível. É essa potência da imagem que possibilita o seu “abrir-se” para além das oposições dilemáticas ou binárias (“é isso ou aquilo”), implicando-nos em um movimento dialético em que as ausências têm tanto lugar quanto as presenças. Ou seja, sua eficácia como imagem dialética está naquilo que “nos agarra”, que nos implica e nos afeta: apesar de sua simplicidade visual, é potente em seu aparente “absurdo”. E como

diz-nos, ainda, Didi-Huberman, aqui não há síntese, “a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 17). Não seria esta a resposta à interrogação apresentada no título da reportagem?

Para finalizar essa seção, abordo um último aspecto que diz respeito à temporalidade e sua expressão na organização espacial dos quadros. Como já mencionado, essas duas dimensões são constitutivas da linguagem dos quadros, estando imbricadas umas nas outras. A sequência lógica dos quadros obedece à passagem de tempo ritmada pela narrativa. Nas reportagens analisadas temos uma heterogeneidade de “planos”, tanto em termos imagéticos como da temporalidade.

Presente e passado se confundem; tempos e lugares em desordem são associados, num compósito quase caótico que cria uma semelhança, um incômodo – especialmente na E1, com a grande presença de corpos caídos/mortos, potencializando inclusive o título que fala em genocídio.

Assim, apesar de uma aparente “linearidade” na temporalidade das informações escritas, essa lógica temporal é “rasgada” pelas ilustrações presentes nas páginas, que ora reportam-se ao que está sendo narrado nos balões de fala – podendo representar explicitamente o conteúdo do balão ou apenas “genericamente” –, ora inserem-se na narrativa, ilustrando cenas e/ou eventos não mencionados nos depoimentos. Ou seja, algumas cenas parecem ter relação mais direta com o “conteúdo” das entrevistas, ainda que não se possa precisar tal afirmação; por exemplo, se ocorrem no mesmo tempo cronológico da narrativa.

Um exemplo disso é a Figura 12, trecho da página 2 da reportagem E1. Observa-se a presença de Débora Silva Maria relatando a morte de seu filho, vítima das forças do Estado. Dois aspectos merecem ser destacados: primeiro, a personagem não figura entre os entrevistados mencionados pelo entrevistador, logo, sua “fala”, a narração de sua história sobrepõe-se ao mesmo tempo em que gera uma interrupção nas entrevistas que estão sendo narradas.



Figura 13: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum:
 “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Observe-se que Débora segura um cartaz com a fotografia do filho assassinado. Situa-se num “intervalo” entre a fala de um entrevistado e do entrevistador (anunciando os próximos entrevistados). É uma cena que “corta”, que “rasga” a narrativa, mas que ao mesmo tempo nos interroga por sua aparição, por marcar um “acontecimento”, em torno do qual outros entrevistados falarão. Outro aspecto interessante é o “fundo” do quadro, com imagens que parecem relacionar-se estreitamente ao relatado pela personagem: um homem caído, enquanto outro caminha em direção oposta, e um terceiro o observa entre os carros. Novamente aqui somos interrogados pela “aparente” cotidianidade de uma rua de periferia, em que corpos no chão e pessoas seguindo seus caminhos parecem representar a banalização da violência, cada vez mais incorporada às suas vidas. Como destaca Didi-Huberman:

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuando, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o

visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender de seu saber sobre ela*. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28, grifos do autor).

Imagens deslocadas, imagens dentro de imagens (fotografia-imagem carregada por uma imagem de mulher). Interdiscursividade. De aparência híbrida e desconexa, aparentemente incompleta (não mantêm relações explícitas com os discursos contidos nos textos). Têm a marca de um acontecimento já passado, que permanece como memória – social e coletiva (vide o objeto da reportagem). “Acontecimento inaugural” (assassinatos de jovens negros pela polícia em maio 2006), que aparece como “resto” histórico na narrativa reportada. Sobreposição de tempos – tempos anacrônicos, sobreposição de imagens (ver as tiras que formam as bordas, os limites transgredidos dos quadros).

2.3.5 Referencialidades dos personagens

No JHQ, assim como nas HQs, imagem-texto formam uma mônada. A construção dos personagens a partir dos quais se constrói a narrativa ou reportagem pode apresentar-se de diferentes maneiras, incluindo ou não semelhanças pictóricas com personagens da vida real. De todo modo, há sempre imagens “desenhadas” que expressam a subjetividade do quadrinista. No caso das reportagens em quadrinhos há sempre uma tensão entre o fato “apurado” de forma objetiva (como a gravação das entrevistas), e elementos imagéticos que dizem respeito aos sentidos e interpretações que o quadrinista realiza. Nesse sentido, não há literalidade nos desenhos/ imagens dos quadrinhos, como aquela que pode, à primeira vista, ser encontrada numa fotografia, por exemplo. No entanto, como alerta Sacco, “isso não põe por terra as pretensões de cartunistas que aspiram ao jornalismo. Ainda valem as obrigações-padrão do jornalista – reportar de maneira precisa, ater-se as falas dos entrevistados, checar as afirmações” (SACCO, 2016, p. 3).

Nas duas reportagens em quadrinhos da *Revista Fórum* analisadas, observa-se uma sequencialidade narrativa iniciada pela figura de um repórter introduzindo a pauta da matéria e explicando minimamente o processo de apuração – através de entrevistados, visitas a locais etc. O

repórter Carlos Carlos, que assina ambas, faz-se presente enquanto entrevistador, abrindo a matéria em diálogo direto com o leitor –nós.

A reportagem E1 conta com quatro interlocutores que fornecem informações e pontos de vista sobre a pauta, além da articulação entre esses depoimentos e apresentação da reportagem providenciada pelo repórter. É possível perceber um trabalho de apuração por parte da *Revista Fórum*, trabalho que é “traduzido” na reportagem em quadrinhos em forma de entrevista rápida. O tom do diálogo entre Carlos Carlos e entrevistados assemelha-se a entrevistas televisivas, iniciando com o repórter apresentando a pauta (1), entrevistando a primeira fonte (1) e em seguida “cortando” a narrativa e indo direto para os demais entrevistados/depoimentos (3 pessoas).

Já na segunda reportagem (E2), a narrativa é desenvolvida basicamente a partir de dois personagens que dialogam – o entrevistador e o entrevistado – Padre Valdir. Um aspecto interessante é a presença de um terceiro personagem – que se sobrepõe aos dois primeiros, sem, no entanto, estabelecer qualquer diálogo com eles.

Esse terceiro personagem – o *rapper* Mano Brown – não apenas transversaliza o texto, mas cria outra relação com o público, com o Outro a quem se dirige, portando a “voz” dos encarcerados. Pode-se dizer que se trata quase de um “terceiro” na relação entrevistador-entrevistado, cuja presença provoca incômodo e inquietação pelos versos que acompanham a narrativa.

Outro aspecto importante nas duas reportagens, e que diz respeito a algumas imagens, especialmente quando se trata do entrevistador e dos entrevistados, é a grande semelhança com as pessoas reais. Sabemos que os artistas quadrinistas guardam particularidades em seus traços, não existindo evidentemente “um manual de estilos”, e que o uso de estratégias ilustrativas baseadas na verossimilhança relaciona-se diretamente com as intencionalidades e objetos de seu autor. Um exemplo de quadrinista que opta por esse tipo de estratégia é Joe Sacco. Ao discutir seu processo de criação, tece algumas considerações sobre o que chama de “veracidade pictórica”. Segundo ele, o quadrinista procura expressar a verdade essencial e não a literal, o que possibilita uma ampla variedade de estilos, ainda que o objeto ou cena representada possa ser a mesma. Todavia, assinala o autor, há ainda situações que não podem ser verificadas (por exemplo, eventos já ocorridos), o que implica o uso da imaginação. O autor destaca que em seu trabalho procura

[...] desenhar pessoas e objetos da forma mais precisa possível, sempre que possível. No meu entender tudo que pode ser desenhado

fidedignamente tem que ser desenhado fidedignamente – e com isso quero dizer que algo desenhado deve ser facilmente identificado com a coisa real que se intenciona representar (SACCO, 2016, p. 4)

Para Sacco, o desenho é sempre uma interpretação, “mesmo quando é subserviente a uma fotografia”, pois possibilita que o quadrinista misture elementos como desejar, havendo sempre uma “abertura ou licença que torna o cartunismo uma mídia inteiramente subjetiva” (SACCO, 2016, p. 3).

Essa estratégia utilizada por Sacco no processo de ilustração de suas reportagens pode ter inspirado o artista Alexandre de Maio nas ilustrações produzidas nos materiais analisados. Parece que, ao assim proceder, Maio procura resguardar ideais associados ao campo jornalístico, como objetividade, busca pela verdade e a reprodução fidedigna dos fatos, optando por um estilo ilustrativo que emula quase que literalmente a figuração humana real, assim como de outros objetos/imagens que compõem as cenas.

Ainda que a adoção desse estilo ultrarrealista cumpra uma função estratégica no sentido da legitimação e construção de credibilidade da narrativa da reportagem junto ao público, o que parece importante no contexto de consolidação em que o JHQ ainda se encontra, questionamentos podem ser feitos. No caso das reportagens analisadas é possível perguntar: a apreensão das imagens pelo público não ficaria limitada, aprisionada num realismo que produz certo fechamento na produção de sentidos? O recurso “veracidade pictórica” não ocasiona um efeito de empobrecimento expressivo dos personagens, o que pode ser verificado inclusive por apenas um tipo de balão e ausência de metáforas? Considero que, ao reforçar o realismo fotográfico²⁹ das ilustrações, cria-se uma simulação do real que reitera um afastamento entre público e reportagem, no que diz respeito à experiência potencial que a reportagem em quadrinhos poderia suscitar.

Outra dimensão diz respeito às posições ocupadas pelas imagens dos personagens reais representados. Duas posições predominam: imagens dos personagens olhando para frente, como se estivessem falando com um “público”, com um “Outro” que ocupa um lugar de

²⁹ Sobre a discussão acerca do caráter ontológico da fotografia, Cf. BARTHES, R., 1984, BAZIN, A., 2014, BENJAMIN, W., 1985 e MUNHOZ, 2015.

“ouvinte”, de interlocutor. Ou, outra posição, que é do personagem “falar” olhando para o entrevistador. A Figura 13 representa estas duas situações.



Figura 14: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Nessa imagem, por exemplo, (ver o pequeno quadro acima apenas com o rosto do entrevistador), o personagem faz o que chamamos de “quebrar a quarta parede”, dirigindo-se diretamente ao público fora da reportagem, antes de iniciar quaisquer interações com os demais interlocutores que também fazem parte da reportagem. Na imagem 14, essa estratégia de Carlos Carlos fica mais clara quando apresenta o tema da reportagem e introduz os entrevistados:



Figura 15: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

A estratégia de “quebrar a quarta parede” foi “inaugurada” no teatro de Bertold Brecht. Romper com o distanciamento entre personagens – ficção – e público – realidade – operava no sentido de reposicionar esses sujeitos na relação com a peça. O público, ao ser relembrado pela narrativa de que está diante de uma produção fictícia, ao mesmo tempo torna-se parte dessa produção, extrapolando seu lugar de espectador, ao passo que a narrativa passa a participar da “realidade”, incorporando o público. Percebe-se, aí, uma tensão na proposta figurativa dos personagens: por um lado, a imagem do entrevistador “fala” ao público, utilizando para isso da quebra da “quarta parede”, e nesse processo opera-se a reterritorialização entre o espaço da ilustração fictícia e do leitor real; por outro, o estilo ultrarrealista baseado em capturas fotográficas reforça a oposição entre ficção e realidade, ao reforçar a apresentação quase literal das figuras-personagens ilustradas, limitando a potencialidade simbólica que o aporte imagético provoca.

Essa estratégia empregada nas reportagens em quadrinho opera como um artifício, que “funciona” em duas dimensões: legitima a linguagem e, ao mesmo tempo, reposiciona a relação com o público. Por um lado, o jornalismo em quadrinhos ainda é um campo em consolidação e, por mais que se tenha avançado nesse aspecto, ainda gera controvérsias a utilização dessa linguagem para noticiar eventos e fatos jornalísticos. Nesse sentido, e como já pontuado anteriormente, a reportagem em quadrinhos utiliza-se de recursos comumente empregados na prática jornalística – presença do repórter, a entrevista com as fontes, entre outros – buscando legitimar a linguagem do JHQ como uma possibilidade plausível para o jornalismo.

Um desses recursos parece ser o diálogo direto entre o repórter Carlos Carlos e o leitor, que, em certa medida, emula a linguagem televisiva do jornalismo. O repórter a reportagem chamando, em primeiro lugar, ao público – reposiciona, portanto, quem lê a matéria, retirando-o de um lugar “passivo”, de presenciador: o que será apresentado e discutido na reportagem está sendo direcionado diretamente ao leitor; ele é “convocado” a participar do debate. Existe aí outra potencialidade do jornalismo, explorada na reportagem em quadrinhos – certo “tumulto” na relação clássica entre público e notícia. Um tumulto que surge da emergência de abrir outros caminhos para essa relação.

Além de o repórter reportar-se diretamente ao leitor, em algumas passagens das reportagens os entrevistados também o fazem. É, ainda, importante pontuar que o estabelecimento desse diálogo com o público dá-se através das ilustrações: é a partir dos desenhos hiper-realistas de

Alexandre de Maio que a reportagem consegue direcionar-se ao leitor: a imagem, literalmente, nos olha.

Mais particular ainda é o caso da reportagem E2, que aborda a questão carcerária no Brasil, com a presença de Mano Brown, acompanhando os versos de sua música e fitando o leitor. Ainda que não existam quaisquer interações entre ele, o repórter e o entrevistado, o *rapper* constitui-se como uma forte presença na narrativa, operando no sentido de oferecer ao leitor mais um ponto de vista sobre a pauta – a visão de um detento, narrada a partir da música. A inserção poética dos versos de *Diário de um detento* convida o público a acessar o tema em debate a partir de sua sensibilidade e, afastando-se de ideais de objetividade, complementa as informações trazidas pelo entrevistado. Mais fundamental ainda, é a proposta trazida na reportagem, de proporcionar que ao público conectar-se com a temática a partir de recursos outros, que não a informação “fria” da fonte. Esse processo faz parte da experiência estética que o JHQ busca explorar e sobrepujar.

Outro aspecto sobre os personagens que participam das reportagens diz respeito às “posições de sujeitos” que ocupam, especialmente se considerarmos que as reportagens se constituem também como discursos (imagem-texto) sobre fatos de grande repercussão social: a violência contra a população jovem negra das periferias e a situação carcerária no Brasil. Como se verá mais à frente na seção dedicada à análise dos discursos que compõem os textos da reportagem, os discursos tanto são constituídos pelos sujeitos, como os sujeitos são também constituídos pelos discursos.

Na reportagem E1 observa-se a presença de vários interlocutores – representantes do Movimento das Mães de Maio³⁰, do movimento negro, de um educador popular, todos vinculados às populações que habitam as periferias de São Paulo. Já na reportagem E2, o entrevistado é um padre que coordena, há mais de 20 anos, a Pastoral Carcerária no Brasil. Ao fazer a apuração da notícia ouvindo interlocutores do “outro lado”, ou seja, aqueles que sofrem a violência policial – tanto nas ruas como nos

³⁰ O Movimento Mães de Maio localiza-se em São Paulo e reúne familiares e ativistas de direitos humanos que passaram a se mobilizar e organizar após a chacina ocorrida entre os dias 12 e 20 de maio de 2006, quando foram mortos muitos jovens da periferia. No ano de 2006 foram mortas 564 pessoas no estado de São Paulo, a maioria com a participação de agentes de segurança do Estado. Fonte: <<<https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado/>>>. Último acesso em 06 de novembro de 2017.

cárceres, o jornal procura também garantir legitimidade aos discursos ali apresentados. Ocupando posições discursivas diferentes, os relatos dos entrevistados enriquecem a reportagem, ainda que tratando do mesmo tema. Ao trazer as vivências pessoais – sob a forma de narrativa –, o jornal faz circular outros discursos que, contrapondo-se aos discursos que hegemonomizam socialmente essas problemáticas, criam pontos de tensão, fazendo do jornalismo também um campo de luta contra-hegemônica.

Como mostraremos na seção 4.7, a “batalha das ideias” que se expressa na concepção de Fairclough (2008), de discurso como prática social, não se restringe aos textos escritos, à linguagem oral. Sua eficácia reside também no uso de novas estratégias, e o uso das imagens mostra sua forte eficácia, como nos diz Didi- Huberman.

Na próxima seção analisaremos o compósito de elementos imagéticos que ora compõem o fundo das cenas, ora sobrepõem-se aos quadros, criando arranjos variados de sequenciação e temporalidade. São imagens que criam continuidades e descontinuidades no texto, que rasgam as narrativas, criando outros territórios de percepção e de captura da informação, ao mesmo tempo em que também capturam aqueles que as veem.

2.3.6 Fragmentos, imagens e histórias

Nesta seção, analisamos os conjuntos dispersos e disruptivos de imagens que compõem a estética da linguagem utilizada nas reportagens. Abordo as imagens a partir da compreensão de sua heterogeneidade – não apenas das imagens em si, mas dos muitos tempos conjugados em seus planos. Tempos anacrônicos, que se reconfiguram não apenas como presente, mas que apelam também à nossa memória e ao futuro que nem sabemos se nos pertence. Como diz Didi- Huberman,

sempre que estamos diante da imagem, estamos diante do tempo [...] como diante de um vão de uma porta aberta. Sua própria abertura – e não me refiro ao guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15)

A linguagem quadrinística compartilha diversas características com a fotografia e com o cinema, destacando-se, com relação a este último, a problemática da montagem. Tomado por alguns autores apenas em sua dimensão de técnica, o debate acerca da montagem é tratado também em sua relação com a estética e a política. Para Bazin (2014), a montagem tinha limites precisos – estaria a serviço da construção da ilusão de “transparência do real”, tornando o evento imaginário o mais análogo possível com a realidade, fazendo com que descontinuidade dos planos filmicos fosse mascarada da melhor maneira possível. Nessa concepção, como diz Aumont, “a função essencial do cinema é *mostrar* e não deixar ver a si mesmo como filme” (AUMONT, 2005, p. 74).

Na contramão dessa concepção temos o cinema de Eisenstein, que refuta totalmente a ideia de um real que conteria em si o seu próprio sentido e que não poderia ser transformado, modificado. Para ele, o filme não tem como tarefa reproduzir o real, mas intervir nele. Trata o filme como um discurso articulado, conforme Aumont. De acordo com Stam, Eisenstein tinha interesse “por uma *diegesis* truncada, disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões materiais extradiagéticos como os planos do pavão mecânico de *Outubro*, metaforizando a vaidade do primeiro-ministro Kerenski” (STAM, 2013, p. 57). Não se trata de “contar histórias através de imagens”, mas sim de fazer pensar através de imagens, “utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção” (idem, p. 57). Contraponto, tensão e conflito são, então, elementos centrais na estética do cinema de Eisenstein. Assim, em sua concepção, a montagem “é o princípio único e central que rege qualquer produção de significado e que organiza todos os significados parciais produzidos num determinado filme” (AUMONT, 2005, p. 84). Para além de sua dimensão técnica, a montagem ganha, no cinema eisensteiniano, um lugar especial, que ordena os fragmentos de um filme não numa ordem de continuidade orgânica, mas ao contrário, privilegia a justaposição e o conflito, como afirma Stam.

Benjamin também toma este conceito – de montagem, como central do ponto de vista teórico-metodológico para uma compreensão marxista da história. Em *Passagens*, diz:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, *descobrir na análise do pequeno momento*

individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar (BENJAMIN, 2009, p. 503, N2,6, grifo nosso).

Essa aposta na montagem como método para a compreensão da história implica, em Benjamin, a rejeição à ideia de progresso e de uma concepção teleológica de história centrada nos grandes eventos e nos vencedores. Ao contrário, é nos “restos”, nos rastros, nos vestígios, nos contrapontos, no “insignificante”, que o historiador encontra a matéria prima para a compreensão do tempo histórico. Nas palavras de Didi-Huberman (2015, p. 117), para Benjamin, “o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas”. A concepção de montagem benjaminiana encontra sua expressão e forma na monumental obra *Passagens* – composta por fragmentos, às vezes intrigantes, aforismos, excertos de textos (citados), pequenos textos, o autor, em cada tema abordado, procura encontrar “o cristal do acontecimento total”. Em outro excerto, ao seu referir ao seu método, assim o descreveu:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenha nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrubei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2009, p. 502, N1a,8)

Tomando especialmente Walter Benjamin como referência, Didi-Huberman também lançará mão do conceito de montagem para compreender o caráter ontológico da imagem em sua relação com o tempo e a história. Toma o conceito para elaborar sua crítica à história da arte, como disciplina acadêmica. Segundo o autor, “a imagem desmonta a história”, seja porque produz interrupções, interpelações, seja porque pode provocar conhecimento, como operação decorrente do próprio desmontar. O verbo desmontar seria, assim, constituído por um duplo regime: “de um lado, a queda turbilhante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural”(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). Para o autor, “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” – cuja “abertura” nos convida a entrar e, ao mesmo tempo, nos faz parar. Indaga-se o autor: “de que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura de imagem?” (idem, p. 15).

Reponde o autor, que diante de uma imagem o “presente nunca cessa de se reconfigurar [...], ao mesmo tempo, o passado nunca cessa de se reconfigurar” (Idem, p. 16). Temos que reconhecer que ela “provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem” (idem, p. 16). A compreensão destes tempos implica considerar a imagem em sua constituição anacrônica: tempos heterogêneos, logo, anacrônicos. Articulado de forma complexa e rica, conceitos como de memória, tempo, imagem e história e anacronismo como conceito operatório, o autor destaca o conceito de montagem:

é de fato de *montagem* ou de re-montagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural [...] portanto, apostar num *conhecimento pela montagem*, tendo feito do não-saber – a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal – o objeto e o momento heurístico de sua própria constituição (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132, grifos do autor).

Ancorada nesses autores, é possível compreender a linguagem quadrinística também como um requintado processo de montagem. Montagem compreendida não apenas no sentido da espacialidade que se expressa na sequencialidade dos quadros, mas também montagem que se expressa como “desmontagem”, que junta os “restos” no sentido benjaminiano e, com eles, constrói outra história, outra narrativa. As imagens apresentam-se assim como “sobras” na narrativa, cujo foco central é a linguagem textual que compõem os balões. A montagem, nesse sentido, é compreendida como um paradigma epistemológico que nos implica numa compreensão não linear nem positivista, quer seja da história ou das narrativas jornalísticas.

Baseada nessa concepção de montagem, trato agora de uma característica que produz um importante impacto no processo de leitura e experiência da reportagem: os planos de enquadramento das imagens e seu uso particular nas reportagens em quadrinhos estudadas.

Como dito anteriormente, as reportagens em quadrinhos observadas neste estudo apresentam uma proposta estético-visual menos tradicional, por um lado, se comparadas com a grande maioria das

produções do JHQ em que a disposição dos quadros é mais ordenada, simétrica e organizada, sem rupturas temporais (como ilustrações que não tem relação direta com o texto, por exemplo) e seguindo a lógica de leitura clássica das HQs – de cima para baixo, da esquerda para direita. Por outro lado, o estilo hiper-realista dos desenhos, ainda que defendido por jornalistas como Joe Sacco, parece alinhar-se a produções mais conservadoras da área, que buscam resguardar a credibilidade da narrativa jornalística a partir de ilustrações que buscam representar as informações noticiadas da forma mais fidedigna possível. Retomaremos o tema de forma mais elaborada nas considerações finais.

Ainda assim, entendemos que as ilustrações que compreendem o “plano de fundo” dos quadros das reportagens fornecem uma interessante potencialidade para o público no processo de apreensão e significação das informações e saberes articulados na narrativa jornalística. As reportagens oferecem ao leitor, simultaneamente aos balões de fala com o texto jornalístico que está bem organizado, imagens de fundo dispersas. Imagens que não necessariamente tecem relações diretas com o fato narrado, mas, não obstante isso, coexistem como o universo da narrativa. O processo de leitura da linguagem quadrinística, nos ensina Eisner, “[...] é uma extensão do texto” (EISNER, 2005, p. 9).

As ilustrações localizadas ao fundo dos quadros, frequentemente ao redor do entrevistado, extrapolam a aparente “simplicidade” ou imediatividade das informações veiculadas no texto, e apresentam ao público algo mais – essa presença disruptiva convida o leitor a questionar sobre as próprias ilustrações, uma curiosidade ou desconfiança proporcionada pelo descompasso entre o fato narrado e a caracterização visual desse fato.

Um exemplo é a imagem selecionada – figura 16, na reportagem sobre a violência contra os jovens negros da periferia. Ao fundo de uma entrevistada justapõem-se várias imagens: no centro delas, uma criança trabalhando na quebra de pedras³¹. Essa imagem se refere ao trabalho infantil. Nesse trecho da entrevista, no entanto, o conteúdo sendo veiculado pelo testemunho da entrevistada Beatriz Lourenço não estabelece quaisquer relações diretas com a questão do trabalho infantil no Brasil. Na reportagem não há qualquer “enlace” entre estas duas situações. Mas a imagem nos interroga sobre essa relação. É um rosto sem nome; carecemos de dados para saber a história da criança e mesmo da

³¹ Apesar de ter sido feita uma intensa busca na internet, não conseguimos localizar o/a autor/a da fotografia destacada na análise da imagem 16.

fotografia. A imagem permanece ali como uma “perturbação” no conjunto.



Figura 16: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

O que a presença dessa ilustração causa na narrativa? Que possibilidades de interpretação por parte do público são impactadas a partir dessa rasgadura? Novamente, a linguagem da reportagem em quadrinhos dispõe de certa potencialidade, que se desdobra em diferentes aspectos, mas que caminha no sentido de afetar o leitor a partir da provocação de uma curiosidade epistemológica: a mera existência dessa ilustração em meio à narrativa proporciona a realização da pergunta “o que a questão do trabalho infantil tem a ver com a violência de determinada população?”. E, ainda que o leitor não consiga responder à pergunta, a imagem torna possível que ela seja feita, afeta seu olhar, busca sua memória. Poderíamos falar de uma “imagem-sintoma”, no sentido proposto por Didi-Huberman, que é sempre constituída por um duplo paradoxo: o visual (da aparição) e o temporal. Conforme o autor,

O paradoxo visual é o da aparição [...]. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta

em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevem no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44)

Outra “cena” da narrativa E1 que destaco (figura 17) encontra-se na página 3. A ilustração destacada pelo retângulo vermelho é baseada na fotografia “Todos Negros” de autoria de Luiz Morier, e está posicionada lateralmente, compondo a página junto com os depoimentos de Danilo Dara e Allan da Rosa.



Figura 17: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???”

Em seus depoimentos, os entrevistados buscam contextualizar a situação da violência nas periferias, enquanto uma rede de problemáticas intrinsecamente relacionadas a um projeto de cidade que se beneficia desse contexto. A imagem é de 1983, e irrompe a narrativa contemporânea da reportagem de 2012: um registro do passado que se relaciona aos temas mobilizados nas falas dos entrevistados (como ação violenta da polícia), mas vai além: possibilita a “revelação” de uma “verdade”. Uma verdade sobre a situação fotografada por Morier, outra verdade sobre os acontecimentos narrados por Danilo Dara e Allan da Rosa e, assim, permite, na relação da reprodução pictórica da fotografia, associada às demais imagens e aos testemunhos veiculados na reportagem, a emergência de sentidos amplos na narrativa – sentidos desvelados indiretamente, ou, ainda, desvelados na medida em que a

experiência entre narrativa e figuração acontece. Trata-se aqui novamente do que se poderia designar como uma “imagem-sintoma”, anacrônica temporalmente, mas que evoca em nossa memória social as formas mais bárbaras de tratamento dado aos escravos. Aqui temos as dobras da memória e da história: não há história sem memória. E como diz Benjamin, trata-se de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225), a história dos vencidos, dos sobreviventes da opressão.

Na reportagem E2, importa analisar a inclusão silenciosa das mulheres na narrativa, que ocorre exclusivamente a partir das ilustrações. A matéria trabalha a pauta do sistema carcerário a partir do cenário geral da questão, trazendo dados e informações em nível “macro”, o que leva o foco da reportagem para o sujeito que mais frequentemente caracteriza o encarcerado: homem, negro, com menos de 29 anos, sem ensino médio completo. A questão das mulheres e sua relação com o sistema prisional, sejam encarceradas ou não, não é tocada no texto da reportagem. No entanto, duas imagens (figuras 16 e 17) fornecem-nos indícios de sua existência.



Figura 18: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”



Figura 19: Composição quadrinística. Fonte: JHQ/revista Fórum: “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”

A partir de três ilustrações, a reportagem abre ao leitor três temáticas de grande complexidade: a questão da mulher encarcerada (mãos sob as grades), da mãe que recebe visitas do filho – ou que leva o filho para visitar o pai, e da gestante algemada. Assuntos de grande sensibilidade e repletos de particularidades, como diversos trabalhos jornalísticos³² já mostraram, que não são trazidos à luz no texto da reportagem – mesmo que sejam fatos noticiáveis – ao passo que, teimosamente, insistem em compor a narrativa. Chama a atenção a potencialidade que a reportagem traz, na relação que estabelece com o público, ao abordar as temáticas relacionadas à mulher apenas através de ilustrações. São imagens que “perturbam o olhar”, rasgam a narrativa, é uma ausência que se faz presença pelas imagens.

Imagens e textos constituem a unidade dialética das HQ e, logo, também do JHQ. Por se tratar de material jornalístico, compreende-se a

³² O livro-reportagem de Nana Queiroz, intitulado *Presos que menstruam*, é um dos trabalhos que abordam essa temática.

necessidade de dar atenção também aos textos escritos, posto que ocupam um “lugar de fala” ou de “circulação de discursos” que necessitam ser tratados. Na próxima seção nos dedicamos à observação do material escrito presente nas reportagens analisadas.

2.3.7 Dos discursos como práticas sociais e contra-hegemonia

Como abordado anteriormente, o JHQ constitui-se como a apresentação de reportagens na linguagem quadrinística, o que inclui as complexas relações entre as imagens e textos escritos que as acompanham. Intrinsecamente relacionados, são abertos à produção de interpretações e sentidos diversos, seja pelas formas gráficas imprimidas aos mesmos, seja pelas características apresentadas nos textos que, na maioria das vezes, procura mimetizar, por meio de diversos elementos, a linguagem falada – na forma de diálogos entre personagens/narradores ou na construção dos elementos necessários à própria narrativa em curso (elementos extra-linguísticos ou linguagem não-verbal).

Nos casos dos materiais em análise, os textos ganham uma importância particular, seja pelo tipo de narrativa desenvolvida, seja pelo formato jornalístico do JHQ, em que os textos apresentam-se em substituição à oralidade presente nas reportagens televisivas, por exemplo. Embora partilhe da perspectiva que imagem- texto formam na linguagem HQ uma totalidade, ou uma “mônada”, o tratamento dos textos a partir de uma perspectiva discursiva parece apropriado nesse caso, uma vez que se trata de uma modalidade particular de linguagem jornalística. Para realizar essa análise, recorro à abordagem tridimensional de discurso proposta por Norman Fairclough.

Tomando como referência a contribuição de diferentes autores³³, Fairclough usa o termo “discurso” partindo de uma compreensão de “linguagem como prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 90). Derivam desse pressuposto as três dimensões que considera constitutivas para a análise de qualquer discurso: o discurso como texto, a prática discursiva e a prática social. Isto é:

³³ Para desenvolver sua proposta analítica, Fairclough utiliza diversos autores vinculados à análise de discurso, considerando as diferentes perspectivas teóricas. Entretanto, suas principais referências são Michel Pêcheux, Michel Foucault e Antônio Gramsci. No tratamento do conceito de intertextualidade recorre principalmente aos estudos de Bakhtin.

Qualquer evento discursivo (isso é qualquer exemplo de discurso) é considerado simultaneamente como um texto, um exemplo de prática discursiva, e um exemplo de prática social. A dimensão texto cuida da análise linguística de textos, a dimensão da “prática discursiva”, como “interação”, na concepção de produção e interpretação textual – por exemplo, que tipos de discursos [...] são derivados e como se combinam. A dimensão da prática discursiva cuida de questões de interesse da análise social [...]. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 22)

Segue ainda o autor assinalando que sua proposta de análise é sobre a linguagem e, portanto, “textos linguísticos, mas é muito apropriado estender a noção de discurso a outras práticas simbólicas, **tais como imagens visuais e textos que são combinações de palavras e imagens**” (FAIRGLOUCH, 2008, p. 23, grifo nosso). Ao propor esta abordagem tridimensional do discurso, o autor apresenta também uma proposta metodológica que ampara a análise de discursos, fugindo de orientações que se situam apenas no campo da linguística.

Iniciemos pela dimensão “**texto**”. Para o autor, “qualquer tipo de aspecto textual é potencialmente significativo na análise de discurso” (idem, p. 102). Muito embora no quadro da análise textual várias categorias analíticas possam ser utilizadas³⁴, para Fairclough o aspecto mais importante é que os textos são abertos para múltiplas interpretações e produções de sentidos:

Os textos são feitos de formas às quais a prática discursiva passada condensada em convenções, dota de significado potencial. O significado potencial de uma forma é geralmente heterogêneo, um complexo de significados diversos, sobrepostos e algumas vezes contraditórios [...] de forma que os textos são em geral altamente ambivalentes e abertos a múltiplas interpretações (FAIRGLOUCH, 2008, p. 103).

³⁴ Fairclough aponta quatro categorias de referência a serem utilizadas na análise textual: o vocabulário, a gramática, a coesão e a estrutura gramatical. Além destes, o autor propõe mais três referências analíticas quando se trata de analisar a prática discursiva: a “força dos enunciados”, a “coerência dos textos” e a “intertextualidade”.

A **prática discursiva**, outra das dimensões propostas pelo autor, refere-se aos processos de “produção, distribuição e consumo textual”, sendo que a natureza destes processos “varia entre os diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais”. Ou seja, os textos “são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos (FAIRGLOUCH, 2008, p. 107). Além dos aspectos sociocognitivos que fazem parte deste processo, o autor destaca que os processos de produção e interpretação:

são socialmente restringidos num duplo sentido. Primeiro, pelos recursos disponíveis dos membros que são estruturas sociais efetivamente interiorizadas, normas, convenções, como também ordens de discurso [...]. Segundo, pela natureza específica da prática social da qual fazem parte, que determina os elementos dos recursos dos membros a que se recorre e como [...] a eles se recorre [...] Um aspecto fundamental do quadro tridimensional para a análise do discurso é a tentativa de exploração destas restrições, especialmente a segunda. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 107)

Força, coerência dos enunciados e a intertextualidade são as principais referências analíticas propostas pelo autor quando se trata dessa dimensão – prática discursiva. Todavia, sua maior atenção é dada à intertextualidade que pode ser **manifesta** (quando em um texto se recorre explicitamente a outros textos, por exemplo, nas no uso de citações literais) ou intertextualidade **constitutiva** (incorporação por um texto de outros textos sem que estes sejam explicitamente sugeridos). Esta última – intertextualidade constitutiva, é fonte de muitas ambivalências, contradições e heterogeneidades que encontramos nos discursos (sejam estes textos escritos ou linguagem oral). O termo **interdiscursividade** também é usado para se referir a esta última modalidade.

O autor demonstra ainda como esta categoria – intertextualidade – pode ajudar a compreender os processos de produção, distribuição e consumo dos textos. No que se refere à produção dos textos, esta categoria analítica possibilita se apreender a historicidade dos textos: “a maneira como eles sempre se constituem em acréscimos „as cadeias de comunicação verbal existentes” (Bakhtin, 1986, p. 94), consistindo em textos prévios aos quais respondem”. Em termos de distribuição, a análise da intertextualidade nos ajuda a identificar as “redes relativamente

estáveis em que os textos se movimentam, sofrendo transformações predizíveis em que os textos se movimentam (p. ex., discursos políticos frequentemente se transformam em reportagens)”. Em termos de consumo, a intertextualidade é bastante fértil ao nos ajudar a compreender que “não é apenas o texto”, nem mesmo apenas os textos que intertextualmente o constituem, que moldam a interpretação, mas também os outros textos que os intérpretes variavelmente trazem ao processo de interpretação”(FAIRCLOUGH, 2008, p. 114).

Por fim, a última dimensão da proposta do autor – **o discurso como prática social** – remete a dois conceitos, a saber: ideologia e hegemonia. O conceito de ideologia, controverso e discutido por vários autores, é tomado por Fairclough como “significações/construções da realidade [...] que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou transformação das relações de dominação” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 117). É esse caráter de transformação social que interessa ao autor, apontando a “luta ideológica” como uma luta para “remoldar as práticas discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 117). Já o conceito de hegemonia, tomado da teoria gramsciana, imbricado àquele de “luta ideológica” – as relações de poder, que são focos de lutas constantes entre classes sociais ou frações de classe para “construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação que assume formas econômicas, políticas e ideológicas” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 122). Para o autor,

Pode-se considerar uma ordem de discurso como a faceta discursiva do equilíbrio contraditório e instável que constitui uma hegemonia, e a articulação de ordens de discurso são, conseqüentemente, um marco delimitador na luta hegemônica. Além disso, a prática discursiva, a produção, a distribuição e o consumo (como também a interpretação) de textos são uma faceta da luta hegemônica que contribui em graus variados para a reprodução ou a transformação não apenas da ordem do discurso existente [...] mas também das relações sociais assimétricas existentes (FAIRCLOUGH, 2008, p. 123)

Essa perspectiva de análise de discurso apresentada por Fairclough parece adequada para a análise dos textos que integram as narrativas de

JHQ, objeto dessa pesquisa. Embora a linguagem quadrinística suponha uma unidade dialética entre texto-imagem, o destaque aos textos escritos deve-se tanto à sua forte presença nos materiais analisados quanto por sua função no âmbito das produções jornalísticas – as reportagens, sejam televisivas ou escritas, tem sempre como base um “texto”. Evidentemente que a metodologia de análise proposta por Fairclough é densa e, em sua totalidade, implicaria um trabalho minucioso de análise de todos os aspectos textuais e não textuais – sete dimensões referenciais analíticas. Isso foge ao escopo deste trabalho, cuja proposta não se encerra apenas na análise textual. Devido a esses limites, limito a análise à dimensão da “prática discursiva”, considerando, sobretudo, os aspectos da intertextualidade e seus desdobramentos nas relações de poder e de luta hegemônica.

2.3.7.1 Prática discursiva, memória e luta política

Em sua proposta de análise de discurso³⁵, Fairclough recorre a algumas contribuições de Michel Foucault, destacando também suas divergências em relação a elas. Ressalta Fairclough que Foucault trouxe importantes contribuições “para uma teoria social do discurso em áreas como a relação entre discurso e poder, a construção discursiva de sujeitos sociais e do conhecimento e o funcionamento do discurso na mudança social” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 62)³⁶. Dois aspectos da teoria foucaultiana serão incorporados:

a primeira é uma visão constitutiva do discurso, que envolve uma noção de discurso constituindo ou construindo a sociedade em várias dimensões: o discurso constitui os objetos de conhecimento, os sujeitos e as formas sociais do “eu”, as relações sociais e as estruturas conceituais. A segunda é uma ênfase na interdependência das práticas discursivas de uma sociedade ou instituição (idem, p. 64).

³⁵ O autor denomina seu método como “Análise de Discurso Textualmente Orientada (ADTO).

³⁶ Fairclough analisa o trabalho de Foucault a partir de dois momentos: “em seu trabalho arqueológico inicial, o foco era nos tipos de discursos (‘formações discursivas’ [...]), como regras para a construção de áreas e conhecimento. Em seus últimos estudos genealógicos, a ênfase mudou para as relações entre conhecimento e poder” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 63).

O primeiro aspecto se refere ao que Foucault denomina de “**formações discursivas**” que são constituídas por “grupos de enunciados, isto é um conjunto de performances verbais que estão ligadas no nível do enunciado” (GREGOLIN, 2004, p. 90).

Estes conceitos imbricam-se também com aquele de intertextualidade manifesta ou implícita (interdiscursividade). De acordo com Foucault,

uma formação discursiva consiste de regras de formação para o conjunto particular de enunciados que pertencem a ela e, mais especificamente, de regras para a formação de objetos, de regras para a formação de modalidades enunciativas e posições de sujeito, de regras para a formação de conceitos e de regras para a formação de estratégias. (apud. FAIRCLOUGH, 2008, p. 65)

Todavia, para Foucault, o enunciado e sua análise não podem ser compreendidos apenas no âmbito da linguística e das estruturas de linguagens: de acordo com Gregolin, “Foucault mostra que o que torna uma frase, proposição, um ato de fala em um enunciado é justamente sua *função enunciativa*: o fato de ele ser produzido por um sujeito em um lugar institucional, determinado por regras sociohistóricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado” (GREGOLIN, 2004, p. 89, grifo do autor). Mais do que analisar frases ou estruturas linguísticas, trata-se de compreender o exercício dessa “função enunciativa” – “suas condições e regras de controle, o campo em que ela se realiza pois entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passa pela História, que envolve a própria materialidade do enunciado” (GREGOLIN, 2004, p. 89)

Fairclough, apoiando-se em Foucault, assinala assim que as “formações discursivas” implicam, portanto, articulações de formações discursivas umas com as outras, sendo que os “objetos do discurso são constituídos e transformados em discursos de acordo com as regras de uma formação discursiva específica, ao contrário de existirem independentemente e simplesmente serem referidos ou discutidos dentro de um discurso particular” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 65). Tanto Fairclough como Foucault apontam fortemente o caráter heterogêneo das formações discursivas – seja pelo conjunto de enunciados que as compõem, cujas relações entre si podem ser continuidade,

descontinuidade, oposição, afirmação etc., seja pelas posições dos sujeitos. Enunciados e sujeitos coexistem em campos historicamente delimitados.

Nessa perspectiva, a questão da violência urbana ou a morte de jovens negros nas periferias, ou ainda do sistema carcerário, podem **transformar-se em objetos de discursos**, podendo abranger diferentes sistemas representativos simbólicos e formações discursivas – discurso jurídico, discurso dos direitos humanos, discurso da justiça social, discurso da psicologia, discurso da sociologia etc. Cada uma destas “formações discursivas” é regida por suas próprias regras de enunciação, por diferentes estratégias – de produção do conhecimento em seus âmbitos disciplinares, como de divulgação dos mesmos, utilizarem-se de diferentes critérios de validação de verdade etc.

A própria opção de reportar matérias de jornalismo usando para isso a “linguagem dos quadrinhos”, bem como as pautas propostas nas reportagens e o seu tratamento imagético, já evidenciam a intenção dos seus produtores de inscrever-se numa outra “posição discursiva” com relação às produções jornalistas hegemônicas. Todavia, é interessante observar alguns aspectos de como ocorre essa construção discursiva.

Iniciamos pelos títulos das reportagens: **Genocídio nas periferias de São Paulo: na conta de quem???** (E1) e **Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???** (E2). Os títulos são constituídos de duas frases, sendo que a primeira apresenta o que será tratado na reportagem, seguindo-se da frase complementar, elaborada na forma de uma frase interrogativa. As duas interrogações abrem uma tensão que permanecerá ao longo dos textos: o confronto entre diferentes ordens de discursos, notadamente entre o que poderíamos nomear como “discurso oficial”, posto que “traz para a cena” discursos de órgãos de segurança, de governantes, de organismos internacionais, mas também discursos de sujeitos que ocupam outros lugares, outras “posições de sujeito”, sejam estes os moradores das periferias ou o principal interlocutor do jornalista na JHQ E2, o padre.

A frase interrogativa que compõe o título das matérias implica também uma abertura a diferentes interpretações e sentidos. Poderíamos reformular a pergunta “na conta de quem???” (E1), por uma frase como “a responsabilidade é de quem?”. Ora, dependendo da posição do sujeito ocupada pelo “consumidor” desse texto, tem-se diferentes respostas, indo mesmo na contramão do que se infere ser a pretensão dos produtores do texto.

Ainda nesse mesmo material a presença da palavra “genocídio” apresenta forte marcação, posto que é associada no imaginário social ao

extermínio deliberado e sistemático dos judeus durante a segunda guerra mundial (temos aí um exemplo de interdiscursividade indireta, calcada na memória social). Seu uso no título do texto sugere a presença, portanto, de ações deliberadas de extermínio, no caso, da população jovem e negra das periferias. Assim, o próprio título afirma, diretamente, a existência dessa situação – marcando já uma posição política contrária àquela que predomina nos discursos oficiais. A pergunta interroga o leitor/consumidor do texto a indagar-se, a refletir a quem cabem as responsabilidades sobre a situação relatada. Incluem-se assim, desde o título, tensionamentos de ordem ética, de ordem jurídica, do racismo, da segurança pública.

Na segunda reportagem (E2), ocorre a mesma construção de linguagem – o tema da matéria a ser reportada e uma frase interrogativa, que implica de imediato o leitor em uma questão, em um problema, abrindo-se, por assim dizer, a discussão sobre a problemática. Nos dois títulos a presença das palavras “genocídio” (E1) e “tiro” (E2), cumprem uma função enunciativa de remeter o leitor a outras formações discursivas que aparentam estar nas “bordas” dos temas tratados: ambos se referem, na memória social, a situações de violência. Pode-se perguntar ainda acerca da força de coesão social que a palavra “genocídio” implica ao se usá-la para descrever os processos de violência contra os jovens negros das periferias.

Assim, de acordo com Foucault, os enunciados que constituem as formações discursivas também constituem os sujeitos, e são por estes constituídos. Ou seja, “os enunciados posicionam os sujeitos – aqueles que os produzem, mas também aqueles para quem eles são dirigidos” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 68). Isso quer dizer, por exemplo, que o discurso jurídico sobre o sistema carcerário produz tanto o carcereiro como o encarcerado. Todavia, essas posições são definidas a partir de um conjunto de regras ou de configurações particulares – como status social, padrões de comportamento, sinais disciplinares, normas específicas, etc. – ou seja, um conjunto complexo de relações está aí envolvido. Enfim, para Foucault, “não pode existir enunciado que de uma forma ou de outra não realize outros enunciados” (FOUCAULT, 1972, p. 98, apud FAIRCLOUGH, 2008 p. 72).

Um destaque dado por Fairclough às contribuições de Foucault para a análise do discurso diz respeito à noção de contexto, “mais especificamente sobre como o contexto situacional de um enunciado (a situação social na qual ele ocorre) e seu contexto verbal (sua posição em relação a outros enunciados que o precedem e o seguem) determinam a forma que ele toma e o modo pelo qual é interpretado” (FAIRCLOUGH,

2008, 72). Dizendo de outro modo, a “forma como contexto afeta o que é dito ou escrito, e como isso é interpretado, varia de uma formação discursiva para outra” (idem, p. 72). Assim, aspectos como raça, etnia, idade, gênero social, que são relacionados à identidade social de um falante, podem afetar de modo desigual as formas e significados numa conversação, dependendo da questão situacional e das articulações entre as formações discursivas presentes. Extraí algumas passagens dos materiais analisados para ilustrar esses aspectos – das relações entre diferentes formações discursivas (intertextualidade) com os contextos situacionais, bem como os efeitos constitutivos dos discursos nas subjetividades dos sujeitos sociais envolvidos nas situações reportadas:

o que está acontecendo em São Paulo é fruto de uma política pública que vem sendo implantada desde o começo da gestão Alckmin, a chamada “política de tolerância zero” que é baseada na mesma política que ocorre nos Estados Unidos [...] que é uma doutrina de guerra contra o inimigo e que, nesse caso, é a população pobre e negra (Giva, militante do Tribunal Popular).

é um problema crônico da sociedade brasileira que vem da escravidão depois ganhou um outro formato na ditadura civil-militar e, com a chamada redemocratização não se resolveu, pelo contrário [...] (Danilo Dara, Movimento Mães de Maio).

O genocídio vem acontecendo faz tempo, mas nos dois últimos meses tem tomado proporções maiores. [...] estão matando 12, 15 por dia, sendo que em 2006 foram três dias de violência. (Beatriz, Uneafro e Coletivo Revolução Preta).

Evidentemente que os pequenos excertos acima possibilitam apenas uma análise parcial da relação entre as formações discursivas que ganham espaço no âmbito da reportagem. Mas interessa relacionar esses excertos com as diferentes ordens de discursos e as posições ocupadas pelos sujeitos que os enunciam. Intersectam-se formações discursivas do campo disciplinar da história, do campo jurídico, do campo político-governamental, da sociologia (racismo e preconceito), além, evidentemente, de ancorarem-se também nos saberes e conhecimentos construídos nas vivências cotidianas dos sujeitos que falam. Há uma heterogeneidade intrínseca às formações discursivas acima – seja pela

presença de intertextualidade manifesta e indireta, seja pela posição ocupada pelos sujeitos. Vale lembrar que as posições ocupadas pelos sujeitos dizem respeito não apenas ao grau de legitimidade e de verdade que pode alcançar seu discurso, mas também às regras que delimitam seus enunciados, articulações destes entre si e estratégias utilizadas.

Nos materiais analisados foram identificadas essas diferentes “formações discursivas/discurso”, as diferentes “posições de sujeito”, bem como as diferentes estratégias usadas para “validar” ou dar legitimidade ao seu discurso, como estratégia de luta dentro do campo discursivo. Relembramos que, para Fairclough, a “batalha discursiva” é uma faceta da luta social, da disputa por hegemonia.

Nas reportagens analisadas, podem ser identificadas as diferentes ordens de discursos presentes, bem como as posições dos sujeitos que as enunciam: o jornalista, o padre, o líder comunitário, o militante político, o educador popular, a líder do movimento negro. No discurso de narradores e entrevistador é possível identificar as articulações discursivas que ora reafirmam posições, ora contradizem os discursos oficiais, ora se posicionam em termos de classe social. Alguns exemplos:

*o que está acontecendo em São Paulo é fruto de uma política pública que vem sendo implantada desde o começo da gestão Alckmin, a chamada “política de tolerância zero” que é baseada na mesma política que ocorre nos Estados Unidos [...] que é uma doutrina de guerra contra o inimigo e que, nesse caso, é a população pobre e negra. **Fala de Giva (militante do Tribunal Popular).***

*Meu nome é Débora Silva Maria, integrante do movimento “mães de maio” que é formado por várias mães de filhos inocentes assassinados em maio de 2006 [...]. **Fala de Débora (movimento de mães de maio).***

*tudo isso se junta numa teia de violência que tem uma história mais profunda – é gente que vem do campo, migrantes que já tiveram processo de expulsão lá do interior, chegam aqui e passam por outro processo de limpeza étnica [...] **Fala de Alan (escritor e educador popular).***

a primeira função da pastoral carcerária é visitar a pessoa presa e a unidade prisional em todos os

*espaços onde se encontra a pessoa presa. Estar com o preso, escutar, celebrar, ajudar a encontrar a manifestação de Deus em sua vida e no ambiente de morte em que se encontra. Esse encontro nos desafia a defender a dignidade humana, social, psicológica e espiritual do preso. **Fala do padre (coordenador Pastoral Carcerária)***

*O tema deste mês é o grande crescimento do número de assassinatos que vem acontecendo nas periferias da cidade de São Paulo desde junho deste ano. [...] Eu fui conversar com algumas pessoas e movimentos envolvidos nessa questão, que expressaram seus relatos, dados e opiniões sobre os ocorridos e contaram como está o cotidiano nas quebradas onde vivem. **Fala do jornalista (entrevistador).***

Esses pequenos excertos mostram de forma parcial as diferentes ordens de discursos (e como estas são constituídas) e suas relações com os sujeitos que as enunciam – a posição que ocupam não apenas nos contextos sociais, mas especialmente no que diz respeito à legitimidade daquilo que dizem. O jornalista, por exemplo, tem sua posição definida pelo lugar social que ocupa, pelas regras que compreendem a ação e estratégias do campo jornalístico, por exemplo, a apuração dos fatos, a objetividade, a busca da verdade. Observa-se assim, ao longo das reportagens, que suas “falas” se restringem à elaboração de perguntas para seus entrevistados, que pela própria posição política da revista *Fórum*, se inscrevem, por assim dizer, do “outro lado”, ou seja, o avesso do discurso oficial – entendido como aquele fornecido pela esfera da política e dos governantes.

Embora Fairclough reconheça a importância do trabalho de Foucault para a análise do discurso, e tenha incorporado conceitos importantes de sua teoria, apresenta também algumas discordâncias, notadamente no que diz respeito às relações entre discurso, relações de poder e mudança social. Para Fairclough, o conceito de prática, apresentado por Foucault como “prática discursiva”³⁷, acaba reduzindo-a apenas às estruturas ou regras subjacentes à prática real. Nesse sentido,

³⁷ De acordo com Fairclough, o conceito de prática discursiva usado por Michel Foucault reduz estas aos sistemas de regras e estruturas, anônimas e históricas, constitutivas dos discursos. Cf. FAIRCLOUGH, 2008.

corre-se o risco de, ao invés de compreender-se de forma dialética essas relações – intra e extra-discursivas, caminhar-se numa perspectiva unilateral, em que as estruturas tem o papel determinante, reservando-se pouco à compreensão das ações de mudança social, de resistência política e enfrentamentos de poder. Ou seja, para Fairclough, “as estruturas são reproduzidas, mas também são transformadas na prática” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 84). Prática e luta social como constitutivas dos discursos – tanto em sua produção como em seus efeitos, levam o autor ao conceito de “hegemonia”, tal como proposto por Gramsci: “a hegemonia é compreendida como um equilíbrio instável construído sobre as alianças e a geração de consenso das classes ou grupos subordinados, cujas instabilidades são os constantes focos de luta” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 85). Para finalizar essa seção, apresento uma síntese de Fairclough que expressa bem como compreende as relações entre discurso e estrutura social:

Embora eu aceite que tanto os objetos como os sujeitos sociais sejam moldados pelas práticas discursivas, eu desejaria insistir que essas práticas são constringidas pelo fato de que são inevitavelmente localizadas dentro de uma realidade material, constituída, com objetos e sujeitos sociais pré-constituídos. Os processos constitutivos do discurso devem ser vistos, portanto, em termos de uma dialética na qual o impacto da prática discursiva depende de como ela interage com a realidade pré-constituída. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 87)

2.3.7.2 Da intertextualidade constitutiva ou interdiscursividade – as falas dos outros que nos habitam

Referenciado em Bakhtin, Fairclough concederá um importante lugar em sua proposta de análise de discurso à intertextualidade: os enunciados ou textos são constituídos por elementos de outros textos. Nas palavras do autor:

Intertextualidade é basicamente a propriedade que tem os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante. Em termos de produção, uma perspectiva

intertextual acentua a historicidade dos textos [...]. Em termos de distribuição, uma perspectiva intertextual é útil na exploração de redes relativamente estáveis em que os textos se movimentam sofrendo transformações [...]. Em termos de consumo uma perspectiva intertextual é útil ao acentuar que não é apenas “o texto”, nem mesmo apenas os textos que intertextualmente o constituem, que moldam a interpretação, mas também os outros textos que os intérpretes invariavelmente trazem ao processo de interpretação. (FAIRCLOUGH, 2008, p. 114)

A intertextualidade implica a heterogeneidade dos discursos, sendo que essas relações intertextuais assumem graus e formas variadas – tanto no que diz respeito aos gêneros textuais como nas relações dos textos entre si, que podem ser de complementaridade, de oposição, de contradição etc. Fairclough distingue dois tipos de intertextualidade: a manifesta, quando os outros textos estão claramente marcados, por exemplo, com o uso de aspas, indicação da fonte ou autoria etc.; também há situações em que as “falas dos outros” não estão explicitamente marcadas – nesse caso, pode-se falar de intertextualidade constitutiva ou de interdiscursividade.

Na análise dos materiais desta pesquisa encontrei várias situações em que a intertextualidade desempenha uma importante função nas formações discursivas. No excerto abaixo, por exemplo, podemos identificar tanto a intertextualidade manifesta como a interdiscursividade:

*O tema deste mês é o grande crescimento no número de assassinatos que vem acontecendo nas periferias da cidade de São Paulo desde junho deste ano. Comparativamente, segundo bases de dados da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo (SSP/SP), até o momento há um aumento de 21,57% em relação aos homicídios dolosos na capital paulista no mesmo período de 2011, relativo ao primeiro semestre do ano. Eu fui conversar com algumas pessoas envolvidos nessa questão, que expressaram seus relatos, dados e opiniões sobre os ocorridos e contaram como está o cotidiano **nas quebradas onde vivem** (Jornalista, JHQ E1, sem grifos no original)*

É lei o direito do preso de ter estudo, trabalho, atendimento à saúde, atendimento jurídico, espaço de 6 metros quadrados para se alojar, receber o kit higiênico, alimentação adequada, visita do juiz corregedor mensalmente, ter a família informada das transferências de presídios etc. .E aqueles que deveriam fazer cumprir esses direitos garantidos por lei de execução penal, que são o juiz, o promotor, o governo e os funcionários dos presídios, não cumprem e nenhum deles vai para o castigo. O único a ser criminalizado, até mesmo por uma pequena falha, é o preso pobre (Padre, JHQ2)

No primeiro excerto, fica evidente a incorporação, pelo jornalista, do discurso da Secretaria de Segurança Pública de SP – é a fonte dos dados com os quais inicia sua reportagem. Parte do discurso “oficial”, governamental, de dados fornecidos por este para, na sequência, informar ao leitor que ouviu também os moradores das comunidades envolvidas nestes episódios de violência. Há também a presença da interdiscursividade – o próprio discurso do jornalista (ouvir os dois lados para a apuração da notícia) e, bem interessante, a incorporação implícita dos “modos de fala” de seus entrevistados “*me contaram como está o cotidiano nas quebradas*”³⁸ onde vivem”. O uso do termo “quebrada” tem uma importante função vinculativa – aproxima o jornalista dos seus entrevistados, criando uma relação de proximidade e de confiança, fundamental nesse tipo de trabalho.

O segundo excerto exemplifica o que o autor denomina de interdiscursividade, ou seja, há a presença de diferentes discursos, sem que ocorram marcadores textuais que claramente os identifiquem. A “fala” do padre entrevistado porta referências implícitas a diferentes tipos de discursos: discurso governamental, discurso jurídico (implícito – quando faz referência à seletividade da justiça e punição desigual; explícito quando faz referência à lei e cita os direitos dos encarcerados). Pode-se observar ainda que estes diferentes “enunciados”, colocados em oposição, criam aqui um campo de disputa – entre o discurso “oficial” e o “mundo real” dos presos.

Outro aspecto a ser destacado nas reportagens aqui analisadas é que os textos escritos são apresentados como “escrito-como-se-fala”.

³⁸ O termo “quebrada” é usado por moradores da periferia para se referir aos locais onde moram, sendo muitas vezes associados a locais perigosos.

Nesse sentido, retêm em sua formulação expressões e palavras que constituem o universo linguístico e representacional dos entrevistados:

Eu sou habitante de Taboão da Serra e a situação lá tá igual a de várias outras quebradas de São Paulo: atividades comunitárias sendo proibidas, madrugada cheias de medo, toques de recolher, policiais circulando à paisana, ameaças, perdas de amigos, repressão, enquadros violentos e, o que é mais temeroso, uma parcela cada vez mais considerável da população realmente abraçando essa ideia de que quem tá morrendo é do crime, como se isso justificasse algum abate. Essa ideologia de que tá matando os perigosos, juntamente com outra fachada publicitária, que é a da classe C, que segue a nossa ânsia por consumir, por ter telefone celular e empregos merreca, ganhando merreca (Allan da Rosa, educador popular).

O relato do entrevistado ancora-se em diferentes “ordens de discursos” (ou “formações discursivas”), manifestando-se em sua narrativa como “voz própria”: trata-se de incorporações de enunciados de outros, ainda que estes outros não sejam objeto de intenção manifesta ou consciente. Revela o modo de atuação das forças de segurança e a compreensão que estas tem do tratamento a ser dado às populações periféricas (discurso governamental de “tolerância zero” à criminalidade); discurso econômico (classificação da população em classes de acordo com renda – classe C); discurso do mercado/consumo (campanhas publicitárias); discurso ideológico que coopta e busca a adesão da população à política governamental. A interdiscursividade presente nesta “fala” abre este discurso a múltiplas possibilidades de interpretação e de construção de sentidos; do mesmo modo que mostramos também como o discurso é um campo de luta política: a denúncia da violência vivida cotidianamente confronta o discurso oficial de manutenção da ordem e segurança dos moradores. A oposição entre estes discursos manifesta também a existência de conflitos ou de dissensos dentro da própria comunidade com relação às forças de segurança. Como aponta Fairclough, a relação entre intertextualidade e hegemonia é um dos aspectos importantes a serem observados quando se faz análise do discurso, posto que o discurso é uma dimensão da prática social: “Os sujeitos são posicionados ideologicamente, mas também são capazes de

agir criativamente no sentido de realizar suas próprias conexões entre as diversas práticas e ideologias a que estão expostos e de reestruturar as práticas e as estruturas posicionadoras” (FAIRCLOUGH, 2008, p. 121).

A intertextualidade também é fonte de muitas ambivalências, que podem se manifestar na forma de contradições e mesmo inconsistências ou incoerências dentro de um discurso. Observa-se isso no discurso do entrevistado na JHQ sobre a situação carcerária no Brasil. Diferente da outra reportagem (E1), na qual há vários entrevistados, nesta há apenas um – padre Valdir, coordenador Nacional da Pastoral Carcerária.

Uma observação inicial sobre a “posição de sujeito” ocupada pelo entrevistado, que no caso desta entrevista tem seu lugar legitimado como “fonte de informação” sobre o sistema carcerário na própria apresentação feita pelo entrevistador: “*coordenador da Pastoral Carcerária onde atua há mais de 20 anos*” (grifo nosso). Essa é uma marcação discursiva implícita importante, que está relacionada ao próprio discurso e ofício do jornalismo: a credibilidade e legitimidade da fonte. É deste “lugar”, portanto, que o Padre Valdir falará sobre o sistema carcerário.

No excerto abaixo, constituído por “muitas vozes”, ou interdiscursividades, de imediato se apresenta um ambivalência com relação, em um turno, à diminuição da tortura dentro dos presídios; em outro momento, afirma exatamente o contrário, que a “mínima ação fora das normas e resoluções leva os presos de imediato ao castigo”.

Essa ambivalência abre interrogações sobre: o que está sendo nomeado como tortura? Castigo é tortura? Os comportamentos citados como infrações às normas internas não podem ser considerados como humilhantes, e constituintes do que se chama “tortura psicológica”?

A tortura física dentro dos presídios ainda existe, porém, com os novos mecanismos criados, que são as corregedorias internas, visitas pontuais e de correção do Ministério Público, presença da Defensoria Pública e dos membros de prevenção e combate a tortura dentro do sistema prisional, ela tem diminuído. Isso não impede a Pastoral Carcerária ainda encontrar pessoas presas torturadas em todos os estados do Brasil. [...] Dentro do presídio a mínima ação fora das normas e resoluções leva os presos de imediato ao castigo. Não responder a chamada ou demorar a entrar na cela na hora em que são recolhidos, não andar de cabeça baixa nos corredores, fazer perguntas, solicitar esclarecimento a um

funcionário e ser interpretado como pergunta inoportuna, tudo o leva a castigo, enquanto que as normas e as leis do Estado referentes aos presos não são cumpridas e ninguém é penalizado. (grifo nosso)

Evidentemente, o entrevistado não nega que ainda existem torturas nos presídios – aponta para sua diminuição. No entanto, na frase - “*a mínima ação fora das normas e resoluções leva os presos de imediato ao castigo*”, o uso da palavra “mínima” contradiz a afirmação anterior. Consideradas as contribuições de Fairclough, essa ambivalência discursiva, esse quase “lapso” de linguagem, possibilita uma abertura para a discussão sobre a situação dos encarcerados e dos próprios termos usados para definir sua condição. Trata-se de luta política no âmbito da prática social e no âmbito discursivo. Como nos indica o autor,

O conceito de hegemonia nos auxilia nessa tarefa, fornecendo para o discurso tanto uma matriz – uma forma de analisar a prática social à qual pertence o discurso em termos de relações de poder, isto é, se essas relações de poder reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemonias existentes – como um modelo – uma forma de analisar a própria prática discursiva como um modo de luta hegemônica, que produz, reproduz, reestrutura ou desafia as ordens de discurso existentes (FAIRCLOUGH, 2008, p. 126)

As contradições e ambivalências presentes nos discursos, nesse caso, nos textos escritos que compõem as reportagens analisadas, revelam os “lapsos de linguagem” e, por aí, mostram-nos os aspectos construtivos dos discursos como práticas sociais e suas potencialidades como espaços de lutas. A “batalha” é também pela palavra – por seus significados e sentidos. A desnaturalização do acontecimento, daquilo que é narrado, implica recuperar sua historicidade, não como inexorabilidade, mas sim como um processo dialético, como diz Benjamin, feito pelas reminiscências, pelos “restos”, por aquilo que “escorrega” na linguagem e por aí revela também uma verdade.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito desse trabalho foi investigar e discutir a potência que a experiência estético-discursiva das reportagens em quadrinhos pode proporcionar para a narrativa jornalística. Nessa trajetória, procurei compreender as estratégias de construção de sentido e de sensibilização operadas pelas reportagens, dando especial destaque ao papel que as imagens ocupam nessas produções.

Diante desse desafio, em um primeiro momento, procuramos estudar autores que teorizam sobre a produção imagética nos campos da arte e do jornalismo. Isso foi necessário para a tomada de decisão epistemológica acerca da base teórica que orientaria as reflexões que nos propusemos fazer. Nesse contexto, buscamos nas contribuições de Didi-Huberman referências analíticas que possibilitassem uma compreensão mais ampla e complexificada da imagem, não sem antes confrontar as ideias do autor com outro clássico estudioso das imagens e da arte: Erwin Panofsky. No entanto, o primeiro autor mostrou-se mais apropriado para as análises que se pretendia fazer, motivo pelo qual se tornou um dos principais autores usados.

Ainda no debate acerca da imagem, e buscando expandir nossa discussão, buscamos trazer também autores que teorizam acerca do cinema e da fotografia, modalidades que são frequentemente referenciadas nas produções de jornalismo em quadrinhos. Recorremos também à base teórica do jornalismo que utiliza em suas produções aportes imagéticos de diferentes ordens, tais como o jornalismo televisivo e o fotojornalismo. Por fim, apresentamos a discussão acerca das HQs e do JHQs.

Ao trazer essas diferentes abordagens jornalísticas, nossa intenção era localizar similitudes e divergências entre as produções e as reportagens em quadrinhos, procurando averiguar dimensões como a organização das narrativas e as relações dinâmicas entre imagens-palavras.

Partindo então da contribuição de estudiosos de diferentes campos disciplinares, realizamos uma análise de duas reportagens em quadrinhos publicadas pela revista *Fórum*, a saber: “Genocídio na periferia de São Paulo: na conta de quem???” e “Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé???”, ambas realizadas por Carlos Carlos, com ilustrações de Alexandre de Maio. Na análise realizada, procuramos analisar de forma atenta as articulações entre imagens e escrita, refletindo sobre a construção simbólica que essa linguagem proporciona ao leitor, e suas potencialidades para a narrativa jornalística. Um aspecto em particular

deteve nossa atenção: as tensões entre os conteúdos ficcionais presentes nas reportagens em quadrinhos e a credibilidade – pautada em critérios de veracidade – das informações por elas veiculadas.

Assinalamos que nossa principal motivação foi o interesse em procurar compreender modalidades menos consagradas de produção jornalística – como é o caso das reportagens em quadrinhos – com foco em sua dimensão estética e nas possibilidades de mobilização sensível que essa dimensão pode proporcionar ao público. Procuramos, em nosso estudo, mesmo que de forma limitada, trazer ao debate a relevância dessas produções para a pesquisa na área do jornalismo.

Ao longo desse trabalho, discutimos e defendemos que a linguagem quadrinística, que vincula indissociavelmente imagem-texto escrito, quando usada no jornalismo, pode proporcionar uma experiência sensível, particular, ao leitor. Mesmo sabendo que a associação imagem-texto escrito não seja exclusiva das reportagens em quadrinhos, parecem-nos que a forma como essa experiência estético-sensível se desenvolve no JHQ provoca um tipo de relação particular entre os sujeitos envolvidos – os produtores das reportagens e seus leitores, produzindo outros efeitos subjetivos capazes de levar, em certa medida, a outro tipo de experiência sensível. Isso porque as próprias imagens abrem-se a constelações de interpretações e de sentidos, levando o próprio leitor a indagar-se acerca daquilo que se apresenta para ele como visível. Nesse sentido, a própria narrativa – objeto da reportagem – também oferece a possibilidade de reconstruções por aqueles que a recebem, retirando-os de um lugar passivo de consumidor de informações; abre-se a possibilidade da criação de outros territórios de leitura ou de recepção, muitas vezes provocada pela interpelação que as imagens provocam, em particular quando temos aquilo que Didi-Huberman tão bem define como “imagenssintomas”.

A narrativa, tomada aqui no sentido proposto por Benjamin, é, em si, um instrumento de grande potência para a sensibilização dos sujeitos em torno de uma história. Acrescida do aporte imagético que tece entre palavra escrita e imagem múltiplos sentidos e conexões, ela potencializa ainda mais a sensibilização dos sujeitos, abrindo caminhos para uma experiência de ordem estética que, a meu ver, traz consigo a possibilidade de aliar ainda mais a narrativa jornalística às subjetividades daqueles que tomam contato com essas histórias, produzindo, em última análise, uma relação particular entre os saberes e práticas ali expostos pelos sujeitos que dela fazem parte.

Nos materiais que analisamos – as reportagens – constatamos que a presença de diferentes mecanismos de linguagem escrita (por exemplo, reprodução da linguagem oral), associados diretamente ou não às imagens

vinculadas, implicam os leitores num processo de deciframento não literal e burocrático do que está sendo narrado. Ao contrário, a bricolagem de imagens, por exemplo, dispersas como “restos” nas páginas, produzem perturbações na leitura, rompendo com uma aparente naturalização dos fatos narrados ou discutidos. Estas disjunções discursivas interrogam o leitor, suscitam os “entre-ditos”, indicam as ausências. Sua figuralidade não é transparente. Como nossos sonhos não necessariamente representam aquilo que nos parece que é. Desse modo, considero que essa “radicalização” deve-se mais ao aporte imagético que, em vários momentos, des-territorializa o próprio texto escrito.

Não obstante esta potência contida nas imagens, um aspecto importante a ser destacado diz respeito às estratégias de verossimilhança utilizada pelo quadrinista no que diz respeito à representação gráfica dos personagens, especialmente quando se trata de entrevistador e entrevistados – é grande a semelhança com as pessoas reais que são quase “retratadas” nas reportagens. Em nossa análise, isso que Joe Sacco denomina como “veracidade pictórica”, ou seja, a adoção de um estilo ultra-realista na representação, parece importante quando pensamos na necessidade de consolidação de uma linguagem jornalística ainda emergente, como é o caso do JHQ. Assim, referenciar-se num conjunto de elementos consagrados no campo do jornalismo pode atender aos objetivos de busca de legitimação, tanto junto ao próprio campo como também junto à população. Ao mesmo tempo, parece-nos que essa necessidade, de legitimação e credibilidade da narrativa, é estruturante da prática jornalística, e surgirá em toda parte onde o jornalismo seja exercido, uma vez que o “contrato de leitura” com o público é feito e refeito a cada momento e, possivelmente, reforçado em épocas de crise de credibilidade e legitimidade.

Credibilidade e legitimidade regulam-se pela dimensão ética, renovada a cada momento com o surgimento de novas mídias ou novos formatos jornalísticos (como o JHQ), implicando que os valores essenciais que norteiam essas práticas sejam também objetos de questionamentos e de reflexão. O fazer jornalístico é um ato político que implica controle social, posto que as palavras, as imagens, os conceitos e temas que são objetos de informação expressam também visões de mundo do jornalista; são impulsionadores da vida democrática e também de coesão social, conforme Karam.

Esse “contrato de leitura”, intrínseco à produção jornalística com os Outros aos quais se dirige, contém uma potencialidade, conforme já mencionado. De acordo com Vogel, “as narrativas do jornalismo se distinguem nitidamente de outras formas narrativas por uma única e

definitiva atribuição, que é eticamente pautada: elas necessariamente devem se guiar por um contrato tácito de pertinência e veracidade, preestabelecido entre jornalista e receptor” (VOGEL, 2005, p. 2). Podem operar, nesse sentido, para fomentar e consolidar perspectivas naturalizadas de acontecimentos ou fatos sociais, apresentando-os sob um “véu de verdade”, que encobre outras possibilidades de interpretação ou de captura da informação ou, ao contrário, pode funcionar também como uma possibilidade de radicalizar os espaços democráticos, atuando de modo contra-hegemônico.

No entanto, questionamos essa estratégia de “veracidade pictórica” no JHQ: as imagens, ancoradas numa representação quase literal de seus representados, podem produzir um fechamento na produção de sentidos. A busca de uma “veracidade pictórica” – mesmo que reste sempre algum grau de liberdade na construção do traçado, do desenhado, parece-nos, produz um efeito de empobrecimento expressivo dos personagens (nos materiais que analisamos isso se reflete, por exemplo, na ausência de metáforas, de uso de apenas um tipo de balão). Consideramos que a produção gráfica assentada numa ideia de realismo fotográfico pode produzir efeitos contrários àqueles almejados, na medida em que se produz uma simulação do real que pode reiterar o afastamento entre público e reportagem, limitando, de certo modo, a potência intrínseca às imagens e, nesse caso, do próprio JHQ.

Todavia, apesar disso que consideramos um limite dos materiais analisados, há que se registrar que a presença de modos particulares de configurar as páginas – quadros, sequenciação, imagens dispersas formando compósitos, trazem uma riqueza às reportagens, em várias dimensões, e que foram exploradas e apresentadas ao longo deste trabalho. A presença de similitudes com estratégias próprias do campo do jornalismo convive numa relação dialética com outras que não são – como o que já nos referimos sobre as imagens, suas configurações e “distribuições” nos territórios marcados pelas páginas. Ou seja, nossa observação é que há relações de continuidade e de descontinuidades com outras linguagens do jornalismo, que também se fazem de textos escritos e imagens.

É dessa perspectiva dialética que pensamos ser possível afirmar que as reportagens do JHQ, o que inclui as que analisamos, habitam um terreno que é da ficção. O termo ficção é definido, comumente, como não-verdade, como invenção fabulosa ou relato subjetivo de um fato ou

ideia³⁹. Tratamento diferente dado a este termo é a proposição de Rancière, desenvolvida na seção “Se é preciso concluir que a história é ficção; dos modos da ficção”, de seu livro *A partilha do Sensível*. Interrogando-se acerca desse par, ficção e não-ficção, na literatura e no cinema- documentário, o autor procura desfazer as compreensões que associam ficção a não-verdade, propondo outras possibilidades de se tratar e pensar a história. Em suas palavras, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. O que o autor quer dizer com isso? Alerta que não está afirmando que nem tudo é ficção, mas destaca que a ficção da “nova era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinidas as fronteiras entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2009, p.58). Assim, “escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade” (Ibidem). A narrativa ficcional não segue a lógica aristotélica de encadeamento causal das ações, “segundo a necessidade e a verossimilhança”; diferente disso, a narrativa ficcional implica uma “ordenação de signos”. Segundo o autor, “a “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (Idem, p. 55).

Vogel também discute a relação entre ficção e veracidade, apontando a existência de um

parentesco também essencial entre a narrativa jornalística e a narrativa literária, na medida em que todo relato jornalístico, mesmo o mais fático, organiza suas temporalidades, seus personagens e suas causalidades lançando mão dos mesmos recursos de que dispõem as narrativas da imaginação. (VOGEL, 2005, p. 4)

Ainda de acordo com a autora, embora a ideia de ficção pareça estar em desacordo com o “estatuto da veracidade” que orienta a prática jornalística, ressalta a importância de se compreender ficção como “característica intrínseca a todos os relatos, compreendidos como uma determinada disposição da linguagem que ‘atua’ e talvez jogue, porque tem folgas”; aponta ainda “a experimentação radical implicada no contar/escrever/ler/ouvir histórias, quando tomadas como potência

³⁹ Cf. dicionário *Aurélio online*. Disponível em: <<<https://dicionarioaurelio.com/ficca0>>>. Último acesso em 17 de novembro de 2017.

formadora de sentido e modelo para a inteligibilidade” (VOGEL, 2005, p. 2). Logo, para a autora, não se trata de “confundir” ficção com falsidade ou mentira, mas de perceber que todo relato, mesmo o que se ampara estritamente na fidelidade histórica e no trabalho de checar, não prescinde de estratégias que são, afinal, estratégias da ficção.

Considerando as perspectivas de Rancière e de Vogel, é possível se perguntar se as fronteiras entre o JHQ e as demais linguagens do jornalismo não se encontram cada vez mais difusas. Ou seja, toda narrativa tem sempre alguma coisa de ficcional. Uma reportagem de JHQ não é uma história produzida por alguém? Na conjugação dos enunciados, na disposição das imagens, nos lugares ocupados nos territórios demarcados pelas páginas, dimensões que juntas constituem a totalidade da história contada, não há elementos ficcionais e, ao mesmo tempo, de verossimilhança com fatos reais relatados?

Acreditamos que a ficção imiscuída nas reportagens de quadrinhos tem impactos na experiência subjetiva e estética do sujeito, levando-o a apreender um fato ou acontecimento de uma maneira nova, que também é verdadeira. Vamos a um exemplo: a música *Diário de um detento*, da reportagem E2, “rasga” a narrativa e revela uma verdade sobre o sistema carcerário que a própria apuração da notícia não alcança. Isso possibilita um impacto – o que Didi-Huberman chama de uma “perturbação” no olhar provocada por uma imagem-sintoma. É a imagem que “nos olha” e nos interpela. A canção e sua poética situam-se no campo ficcional.

Por fim, acreditamos que esta linguagem do jornalismo – JHQ –, ao estabelecer outras relações com o público, com seus leitores, pode tensionar as práticas jornalísticas e de seus produtos, possibilitando novas formas de fazer o jornalismo. Sem medo de tocar as pessoas, de sensibilizar as pessoas. Aprender a situação do sistema carcerário a partir do material da JHQ cria um impacto não apenas pelo conteúdo, mas também pelo espaço ocupado por “notícias” deste tipo nas grandes mídias – quase sempre um lugar “marginal”. A partir destas experiências sensíveis e estéticas, mas políticas também, cremos residir uma potência criadora dentro do próprio campo do jornalismo.

É, contudo, necessário pontuar que os resultados desse trabalho são, ainda, bastante iniciais – existem poucos estudos no Brasil que se propõem a analisar a produção de jornalismo em quadrinhos nacional, bem como poucas pesquisas que partem do referencial teórico de Didi-Huberman para o estudo de imagens na linguagem quadrinística.

4 REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 2005.
- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. *Mágia e técnica, arte e política* (obras escolhidas, vol.1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.
- BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Linguísticas – O que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BURKE, P. *Hablar y callar: funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- DELEUZE, G. *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- _____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014
- _____. *Diante da Imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Imágenes pese a lo todo: memória visual del Holocausto*. Barcelona, Espanha: Editora Paidós, 2004
- DURAN, E. R. S. *A linguagem da animação como instrumental de ensino*. 2010. 159 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- EISNER, W. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.
- _____. *Theory of Comics and Sequential Art*. Florida: Poorhouse Press, 2000.
- _____. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.
- EMERIM, C. Telejornalismo e Semiótica Discursiva. In: Flavio Porcello; Iluska Coutinho; Alfredo Vizeu e Edna Mello. (Org.).

Telejornalismo em Questão. 1ª. ed. Florianópolis: Insular, 2014, v. 01, p. 74-86.

FAIRCLOUG, N. *Discurso e Mudança Social*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2008.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

FREITAS, A. O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 215-220, 2006. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7942/5585>.

GOMES, I. M. M. (org.). *Gênero televisivo e modos de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em <https://static.scielo.org/scielobooks/9wgnc/pdf/gomes-9788523211998.pdf>

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogo e duelos*. São Carlos, SP: ClaraLuz 2004.

HARVEY. D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HUCHET, S. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. [Prefácio à edição brasileira].

IANNONE, L. R.; IANNONE, R. A. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa, Portugal: Editora 70, 2007.

KARAM, F. J. C. Jornalismo e ética no século XXI. Anuário *Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, Ano 13 n.13, p. 15-27, jan/dez. 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/AUM/article/view/2185/2111>. Acesso em 19/11/2017.

MAGALHAES, I. Introdução: a análise de discurso crítica. *DELTA* [online]. 2005, vol.21, n. spe. São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000300002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

MARNY, J. *Sociologia das histórias dos quadrinhos*. São Paulo: Livraria Civilização, 1970.

MARQUES, F. E. S. Estruturas do Discurso Jornalístico. In: *X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste/JORNALISMO E EDITORAÇÃO*. 2008. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, 2008. p.1-15 MARTIN-BARBERO, J.

Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MCCLLOUD, S.; ASSUMPCÃO FILHO, M. M. *Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro.* São Paulo (SP): M. Books, 2005.

MEDINA, C. *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos.*

São Paulo: Summus, 2008.

MEDITSCH, E. Jornalismo e construção social do acontecimento. In: BENETTI, N.; FONSECA, V. (org.). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos.* Florianópolis: Insular/Capes, 2010.

MELO, C. T. V. O documentário como gênero audiovisual. *Comun. Inf.*, v. 5, n. 1/2, p.25-40, jan/dez. 2002.

MOTTA, L. G. Para uma antropologia da notícia. *Rev. Bras. Ciênc. Comum.* Vol. XXV, nº 2, São Paulo, julho/dezembro de 2002. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/418/387>

MUNHOZ, P. O ESTATUTO DA FOTOGRAFIA: DA VERDADE À VEROSSIMILHANÇA. Trabalho apresentado no 10º Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual>. Acesso em 05/11/2017.

PANOFKY, E. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

PESTRE, E. Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Expérience, traduction et modernité.* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2011.

PICCININ, F. Telejornalismo e semiótica discursiva. In: VIZEU, A. et al.(org.). *Telejornalismo em questão.* Coleção Jornalismo Audiovisual. V.3. Florianópolis: Insular, 2014.

POSSAS, A. C. M.; VIEIRA, S. M. F. Política e Copa do Mundo: a linguagem utilizada pelo Jornal Nacional ao abordar ambos os temas em 2006. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste.* Juiz de Fora, MG, 2007.

QUEIRÓZ, N. *Presos que menstruam: a brutal vida das mulheres tratadas como homens nas prisões brasileiras.* Rio de Janeiro, Editora Record, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Coedição Editora 34/EXO Experimental org., São Paulo, 2005.

REVISTA *Fórum*. Disponível em: <<<http://www.revistaforum.com.br/e>>>

_____. Sistema carcerário no Brasil: solução ou tiro no pé?”, JHQ da revista *Fórum*, disponível em <<<http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/11/sistema-carcerario-no-brasil-solucao-ou-tiro-no-pe>>>

_____. Genocídio na periferia de São Paulo: na conta de quem?”, JHQ da revista *Fórum*, disponível em: <<<http://www.revistaforum.com.br/blog/2012/10/jornalismo-em-quadrinhos-genocidio-nas-periferias-de-sao-paulo>>>

ROEDER, I. C. Discursos do Homem de Aço – um estudo sociológico do SUPERMAN. 2014. 96f. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso, graduação em Ciências Sociais). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC. Disponível em: <<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/124968>>>

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

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

SANTAELLA, L.; NOTH, W. *Imagem, cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998

SPIELGMAN, A. *Maus – a survivor's tale*. Londres: Penguin Books, 2003. Disponível em: <<<https://uniteyouthdublin.files.wordpress.com/2016/01/maus-a-survivors-tale-my-father-bleeds-history-by-art-spiegelman.pdf>>>. Acesso em 04/10/2017.

SOUSA, J. P. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto, 2002. Disponível em <<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>>. Acesso em: 08/11/2017.

SOUZA JR., J. N. *Imagem, narrativa e discurso da reportagem em quadrinhos de Joe Sacco*. 158f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013.

TEMER, A.C.R.P. Desconstruindo o telejornal: um método para ver além da *melange* informativa. In: PORCELLO, Flavio; COUTINHO, Iluska; VIZEU, Alfredo; MELLO, Edna (Org.). *Telejornalismo em Questão*. 1ª ed. Florianópolis: Insular, 2014, v. 01, p. 74-86.

VOGEL, D. I. A ficção do relato jornalístico. *Caligrama* [S.l.], v. 1, n. 3, dec. 2005. ISSN 1808-0820. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56676>>>.