

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação Social

Douglas Edson Fernandes

**REPRESENTAÇÕES DO OUTRO NO QUADRINHO DOCUMENTAL
JORNALÍSTICO:
um estudo comparado entre as obras *O Mundo de Aisha* e *O Fotógrafo***

Belo Horizonte

2019

Douglas Edson Fernandes

**REPRESENTAÇÕES DO OUTRO NO QUADRINHO DOCUMENTAL
JORNALÍSTICO:
um estudo comparado entre as obras *O Mundo de Aisha* e *O Fotógrafo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Interações Midiáticas

Linha de pesquisa: Mediação, imagens e narrativas

Orientador: Professor Dr. Marcio Serelle

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F363r Fernandes, Douglas Edson
Representações do outro no quadrinho documental jornalístico: um estudo comparado entre as obras O Mundo de Aisha e O Fotógrafo / Douglas Edson Fernandes. Belo Horizonte, 2019.
155 f.: il.

Orientador: Márcio de Vasconcellos Serelle
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Histórias em quadrinhos. 2. Jornais – Seções, colunas, etc - Histórias em quadrinhos. 3. Jornalismo ilustrado. 4. Fotografia. 5. Alteridade. 6. Narrativa (Retórica). I. Serelle, Márcio de Vasconcellos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82-36

Douglas Edson Fernandes

**REPRESENTAÇÕES DO OUTRO NO QUADRINHO DOCUMENTAL
JORNALÍSTICO:
um estudo comparado entre as obras *O Mundo de Aisha* e *O Fotógrafo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Professor Dr. Marcio Serelle

Prof. Dr. Marcio Serelle - PUC Minas (Orientador)

Prof. Dr. Ercio do Carmo Sena Cardoso - PUC Minas (Banca examinadora)

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis - UFJF (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 11 de fevereiro de 2019.

AGRADECIMENTOS

O mestrado foi uma experiência acadêmica única, proporcionando uma pesquisa aprofundada sobre um tema que iniciei as pesquisas há mais de uma década. Mas diferente dos estudos anteriores, o sentimento que tenho ao escrever essas linhas, com o texto da dissertação já pronto, é de satisfação e gratidão. Satisfação porque percebo o resultado de uma pesquisa que tem a acrescentar para essa área de pesquisa sobre quadrinhos no Brasil. E gratidão por todos aqueles que direta e indiretamente, me ajudaram e apoiaram nessa jornada.

Primeiramente, preciso agradecer ao meu orientador Márcio Serelle, que não só acreditou em mim, como também me apoiou e, quando necessário, me alertou sobre os processos de uma pesquisa e sobre a importância da produção textual acadêmica. Se não fosse por ele, nada disso seria possível.

Agradecer à minha família, minha esposa e meus filhos, que entenderam a necessidade de me afastar deles, temporariamente, para focar nos estudos e pesquisas que o mestrado exige. A compreensão de vocês foi fundamental para que eu seguisse em frente.

Preciso agradecer também aos colegas professores e aos meus alunos, que souberam compreender às necessidades de um mestrando, das ausências, atrasos e viagens, cientes de que uma boa pesquisa permitiria um ganho acadêmico em sala de aula.

Por fim, preciso deixar aqui minha gratidão aos amigos e àqueles que estiveram ao meu lado durante esses dois anos, compartilhando comigo o sonho do mestrado. Sei que nem sempre foi possível estar presente ou retomar as conversas, mas reconheço que vocês souberam aceitar e me encorajar a seguir em frente.

“Quero mostrar o que estou vendo. Sou um cronista do meu tempo. Tento ser honesto. Não necessariamente, objetivo, mas honesto. Eu sou um filtro e me coloco nas páginas para lembrar ao leitor de que aquela é minha visão.” (SACCO, 2011).

RESUMO

Esta pesquisa investiga como os quadrinhos documentais jornalísticos *O Mundo de Aisha* e *O Fotógrafo* lidam com aspectos factuais e que formas de visibilidade para o Outro essa mídia busca ao representar os personagens que compõem sua narrativa. Destaca-se, nessas obras, o uso da fotografia como elemento de composição dos quadrinhos. O estudo do processo de mediação desses quadrinhos documentais, a partir da investigação da origem desse tipo obra, da adequação da sua linguagem para lidar com o factual e do papel do autor/narrador, revela a possibilidade de oferecer novas representações além daquelas já cristalizadas pela mídia dominante, desconstruindo estereótipos ocidentais acerca dos afegãos ou das mulheres iemenitas, de religião islâmica. As conclusões deste trabalho apontam que a maneira como se dá a presencialidade do narrador nos quadrinhos documentais jornalísticos interfere não só na sua recepção, como também no processo de mediação que ele oferece. Dito isso, os quadrinhos documentais tendem a atuar como dispositivos de visibilidade, oferecendo novas visibilidades para aqueles que representa.

Palavras-Chave: Quadrinhos documentais jornalísticos. Alteridade. Mediação. *O mundo de Aisha*. *O Fotógrafo*.

ABSTRACT

This research investigates how the journalistic documentary comics *O mundo de Aisha* e *O Fotógrafo* deal with factual aspects and what forms of visibility to the Other this media searches when it represents the characters that make up its narrative. It has been stand out in these works the use of photograph as an element of composition in comics. The study of the mediation process of these documental comics, from the investigation of the origin of this type of work, and from the accuracy of its language to deal with the factual issues, and from the role of author/narrator as well reveals the possibility of offering new representations beyond those ones already crystallized by the dominant media, by discreating western stereotypes related to the Afghan people and Yemeni women, of the islamic religion. The conclusions of this paper shows that the way how the presence of narrator in documental comics happens makes difference not only in its reception, but in the mediation process that he/she offers. So, the documental comics tend to act as tools of visibility, offering new visibilities to those beings that they represent.

Keywords: journalistic documentary comics; otherness; mediation. *O mundo de Aisha*; *O Fotógrafo*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Rodolphe Töpffer, Mr. Pencil, 1840.....	25
FIGURA 2 - Páginas de <i>Palestina</i>	27
FIGURA 3 - Páginas de <i>Maus</i>	28
FIGURA 4 - Página de <i>Fax de Saravejo</i>	44
FIGURA 5 - Páginas de <i>O Mundo de Aisha</i>	53
FIGURA 6 - Páginas de <i>O Mundo de Aisha</i>	54
FIGURA 7 - Página de <i>Desvendando os Quadrinhos</i>	59
FIGURA 8 - Página de <i>Desvendando os Quadrinhos</i>	60
FIGURA 9 - Página de Jimmy Corrigan.....	64
FIGURA 10 - Página de Jimmy Corrigan.....	65
FIGURA 11 - Página de <i>Um Contrato com Deus</i>	69
FIGURA 12 - Páginas de <i>Taxi</i>	70
FIGURA 13 - Página de <i>Promethea</i>	71
FIGURA 14 - Página de <i>Promethea</i>	72
FIGURA 15 - Página de <i>Maus</i>	78
FIGURA 16 - Página de <i>Valsa com Bashir</i>	79
FIGURA 17 - Páginas de Páginas de <i>Fax de Sarajevo</i>	80
FIGURA 18 - Páginas de Páginas de <i>Fax de Sarajevo</i>	81
FIGURA 19 - Página de <i>O Fotógrafo</i>	84
FIGURA 20 - Página de <i>O Fotógrafo</i>	85
FIGURA 21 - Matéria do Correio da Paraíba.....	95
FIGURA 22 - Os Diferentes Tipos do Véu Islâmico.....	96
FIGURA 23 - Página de O Mundo de Aisha.....	98

FIGURA 24 - Página de O Mundo de Aisha.....	100
FIGURA 25 - Página de O Mundo de Aisha.....	102
FIGURA 26 - Página de O Mundo de Aisha.....	103
FIGURA 27 - Página de O Mundo de Aisha.....	105
FIGURA 28 - Página de O Mundo de Aisha.....	110
FIGURA 29 - Página de O Mundo de Aisha.....	114
FIGURA 30 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	117
FIGURA 31 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	119
FIGURA 32 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	120
FIGURA 33 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	122
FIGURA 34 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	123
FIGURA 35 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	126
FIGURA 36 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	127
FIGURA 37 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	129
FIGURA 38 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	130
FIGURA 39 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	131
FIGURA 40 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	135
FIGURA 41 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	138
FIGURA 42 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	139
FIGURA 43 - Páginas de <i>O Fotógrafo</i>.....	141

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
2 QUADRINHOS DOCUMENTAIS JORNALÍSTICOS COMO GÊNERO CULTURA.....	23
2.1. Ao redor das relações entre quadrinhos e o factual.....	23
2.2. A definição de quadrinhos documentais jornalísticos	38
2.3. Quadrinhos, jornalismo e suas tensões.....	41
2.4. A emergência de um gênero cultural.....	48
3 O SISTEMA DOS QUADRINHOS.....	55
3.1. O quadrinho como linguagem.....	55
3.1.1 <i>O código espaçotópico.....</i>	<i>66</i>
3.1.2 <i>A estrutura artrológica.....</i>	<i>68</i>
3.2. A imagem nos quadrinhos: ilustração e fotografia.....	76
3.3. O narrador nos quadrinhos jornalísticos.....	86
4 A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO QUADRINHO DOCUMENTAL.....	92
4.1 Descrição e Análise de O Mundo de Aisha.....	92
4.2 Descrição e Análise de O Fotógrafo.....	115
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS.....	149

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva analisar os quadrinhos¹ *O Mundo de Aisha* (BERTOTTI, 2016) e *O Fotógrafo* (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006), abordando suas estratégias de linguagem na articulação entre texto, imagem e fotografia e refletindo sobre como essas narrativas factuais podem contribuir para deslocar o olhar acerca dos espaços e personagens representados nessas obras. Na primeira obra, narram-se as vidas de mulheres do Iêmem, nos anos 2000; e, na segunda, a dos combatentes afegãos, durante a Guerra do Afeganistão (1979-1989), período de conflito civil no país, com o envolvimento militar direto da União Soviética.

O objetivo central é traçar e analisar as tensões existentes entre o informacional e o ficcional e identificar como essas narrativas se estruturam quando se busca uma representação de um Outro distante. Como as diferentes estruturas narrativas dos quadrinhos podem atuar na mediação e representação de um Outro? Quais os desafios morais nesse processo de representação? Como o quadrinho documental jornalístico se insere no cenário da mídia contemporânea?

Diante desses questionamentos, este estudo pretende debruçar-se na análise das diferentes construções das estruturas narrativas de cada obra, que se distinguem, no caso de *O fotógrafo*, pela narrativa em primeira pessoa, na tentativa de refletir a experiência pessoal do autor-personagem; e, em *O mundo de Aisha*, pela narrativa em terceira pessoa, construída a partir do relato dos personagens e tendo o autor somente como figura onisciente, que guia a história.

Para tratar, então, da relação entre conteúdo informacional veiculado em uma mídia geralmente de caráter ficcional e de entretenimento, será preciso traçar um histórico dos quadrinhos e da marginalidade a que foram relegados culturalmente. A partir daí, recupera-se o surgimento do movimento *underground comix* norte-americano, que vai propor o uso de narrativas autorais e de cunho factual na linguagem das hqs. Como desdobramento desse movimento, nascem os quadrinhos documentais, que vão adotar a mesma estratégia do *underground* para lidar com suas narrativas. A possibilidade de atuar à margem permite não

¹ Estudos sobre quadrinhos, sejam eles acadêmicos ou não, têm buscado recorrentemente, novas definições para essa mídia, como as *graphic novels*, arte sequencial ou narrativas gráficas, por exemplo. Para esta pesquisa, será mantida a terminologia quadrinhos (ou histórias em quadrinho ou, ainda, somente hqs) para definir as obras que utilizam a linguagem de imagens sequenciais dispostas em quadros. Acredita-se que essa definição, apesar de remeter a uma mídia tida como destinada ao público infantil (talvez pelo uso do diminutivo), ainda seja a melhor, em língua portuguesa, para abarcar esse gênero.

só a escolha de temas pouco usuais, mas implica também, e principalmente, o modo mais como esses temas serão abordados. Nesse sentido, as hqs podem ser consideradas como uma espécie de mídia privilegiada para propor novas representações do Outro, como é o caso de *O Mundo de Aisha e O Fotógrafo*.

Essas obras se configuram como quadrinhos documentais de vertente jornalística, definição que buscamos aprofundar e detalhar nesta pesquisa. A proposta é que, ao se pensar na análise de produções que enquadrem como quadrinhos documentais, é necessário analisar como se dá a forma de construção dessas obras, que poderiam ser divididas, a princípio, em três diferentes vertentes, que não se pretendem ser exaustivas: histórica, biográfica e jornalística. Tal distinção teria, por objetivo, ofertar análises e ponderações mais específicas nas análises.

É preciso pensar, então, em como a linguagem dos quadrinhos documentais de vertente jornalística se estruturam para lidar com as representações do Outro. Um dos aspectos refere-se, em ambas narrativas, à inserção de fotografias na linguagem característica das hqs.

Aisha e O Fotógrafo registram a experiência do encontro com um Outro distante e, em algumas passagens, possuem características reflexivas, que evidenciam a construção da própria narrativa. A hipótese é a de que essas narrativas em quadrinhos buscam mostrar outras realidades para além das representações cristalizadas exibidas pelas mídias dominantes. Essas obras criam, então, um arranjo entre texto e imagem, proporcionando a possibilidade de uma mediação mais complexa para esses sujeitos. Este projeto compreende as duas obras aqui apresentadas como “dispositivos de visibilidade” (RANCIÈRE, 2008) que adotam a linguagem dos quadrinhos e passam a regular uma outra representação dos sujeitos, provocando rupturas no senso comum. Talvez por justamente tratar-se de mídia que por décadas foi considerada marginal (VERGUEIRO, 2013), os quadrinhos sejam uma escolha possível para esse tipo de manifestação à margem das representações sedimentadas.

Faz-se necessário, então, avançar no debate sobre a mediação, que, na definição proposta por Silverstone (2002b), é a circulação contínua de sentidos, com as tecnologias e os meios de comunicação assumindo papel fundamental nesse processo. As mídias quase sempre adotam o uso de representações redutoras, que fornecem recursos para que os sujeitos consigam lidar com a complexidade do cotidiano. No entanto, como propõe Silverstone (2002a), é preciso desafiar essas mediações, pois o Outro, como na concepção de Lévinas (1980), não deve ser aniquilado (domesticado ou eliminado, como inimigo), mas tratado em uma relação ética, não alérgica em relação às diferenças.

Este projeto de pesquisa pretende ainda analisar as questões éticas no processo de mediação e representação do Outro (SILVERSTONE, 2002b), adotando conceitos de Lévinas (1980) e Bauman (1997), principalmente a noção de alteridade como uma diferença radical, que não pode ser igualada. É o estar para o Outro, mas sem assumir a autoridade sobre ele. A concepção do rosto, proposta por Levinas, retomada por Butler (2011), também embasará essa pesquisa.

Assim, os dois conjuntos de personagens que se apresentam nas obras selecionadas, que têm em comum a cultura islâmica, são muitas vezes representados por meio de estereótipos pela mídia tradicional, em especial depois dos ataques de 11 de setembro de 2001². Os homens armados, com suas barbas longas, são vistos como símbolo do terrorismo e da intolerância religiosa, assim como membros de uma sociedade machista e opressora, onde a mulher não tem direitos e sempre é retratada coberta da cabeça aos pés. A imagem das mulheres iemenitas é um exemplo dessas representações cristalizadas. Normalmente, elas são vistas como oprimidas, menosprezadas e violentadas, vivendo sob o julgo do “véu” (nesse caso, uma vestimenta específica chamada *niqab*), tido como símbolo de uma sociedade machista e opressora.

O Mundo de Aisha (2016), que complexifica essas relações, é um desdobramento de outra obra, *Femmes du Yêmen*, publicada em 2012 na revista francesa XXI, ambas fruto do registro fotográfico e das entrevistas realizadas pela fotojornalista Agnes Montanari, que acompanhava o marido em uma missão pela Cruz Vermelha. A obra mescla o material coletado e produzido por Agnes com a arte do italiano Ugo Bertotti, apresentando o cotidiano feminino na cultura muçulmana sob o viés de várias personagens, levantando questionamentos referentes às representações estereotipadas delas na cultura ocidental.

Em *O Fotógrafo: Uma História no Afeganistão* (2006), há o relato pessoal do fotojornalista francês Didier Lefèvre, contratado pela ONG Médicos Sem Fronteiras (MSF) para registrar uma das missões voluntárias do grupo no Afeganistão, em 1986. A caravana clandestina cruzou o Afeganistão durante três meses, guiados por combatentes afegãos, os *mujahidin*, evitando estradas e locais mais movimentados para não serem abordados pelos russos, que haviam dominado a região na época. Durante toda a viagem, Lefèvre fez registro fotográfico e escrito daquilo que presenciava e julgava relevante.

A pesquisa será estruturada em quatro capítulos, além desta introdução. O segundo capítulo propõe o debate sobre o quadrinho documental jornalístico como gênero cultural,

² A obra *O Fotógrafo* (2006), apesar de registrar as experiências de Lefèvre no Afeganistão em 1986, só foi publicada pela primeira vez em 2003, depois dos ataques de 11 de setembro de 2001.

suas características e limitações. Para tanto, autores como Santos, Cavignato, Corbari, Muanis e Cirne servirão de base para traçar um histórico sobre a busca dessa definição. Já o terceiro capítulo se debruça sobre uma gramática da linguagem dos quadrinhos, o uso das imagens (ilustrações e fotografias) e o papel do narrador nessa mídia. Para tanto, os estudos de autores como Eisner, McCloud e Groensteen, guiam as proposições e análise dessa parte da dissertação. O quarto capítulo será composto pelas descrições e análises das duas obras, por meio de categorias estabelecidas a partir das discussões de teóricos feitas nos capítulos anteriores. Nesse sentido, adota-se uma metodologia de análise que parte primeiramente do exame de como a gramática dos quadrinhos se comporta tanto em *O Mundo de Aisha* quanto em *O Fotógrafo*. Para tanto, toma-se principalmente as linhas de pesquisa de Groensteen (2015) no que diz respeito à artrologia (relação entre os elementos da linguagem das histórias em quadrinhos) e espaçotologia (a disposição desses elementos na página de uma hq). Esse aprofundamento na análise da linguagem se faz pertinente aqui, pois além do uso de imagens ilustradas, tais obras ainda inserem recursos fotográficos e por isso, é preciso pensar em como fotografias podem dialogar diretamente com ilustrações.

Analisada à linguagem, é a vez de avançar na percepção de como as narrativas dos quadrinhos documentais jornalísticos possibilitam formas distintas para representar os seus personagens, que invariavelmente se apresentam como o Outro de Lévinas (1980), passando pelo processo de mediação de Silverstone (2002) e seus desdobramentos.

Por fim, o último capítulo trará as considerações finais a respeito dos quadrinhos documentais jornalísticos e das representações de um Outro distante nas obras analisadas.

2. QUADRINHOS DOCUMENTAIS JORNALÍSTICOS COMO GÊNERO CULTURAL

2.1. Ao redor das relações entre quadrinhos e o factual

A linguagem das histórias em quadrinhos, que daria origem à mídia no formato como é conhecida atualmente³, tem seus primeiros registros modernos datados do início do século XIX, com destaque para *Les Amours de monsieur Vieux Bois*, de Rodolphe Töpffer, de 1827, tipo de publicação que, à época, ficou conhecida como literatura em gravuras ou histórias em gravuras, como exemplo, a figura 1.

Nas décadas seguintes, essa linguagem que mescla texto e imagem, passou a ser utilizada mais frequentemente, ganhando espaço principalmente em jornais, seja com charges e caricaturas (que, de certa forma já remetiam a uma relação dos quadrinhos com o factual, mas seguindo vertente mais cômica), como também as tiras ou tirinhas com abordagens diversas. Durante o período do Segundo Reinado no Brasil (1840 a 1889), por exemplo, o artista ítalo-brasileiro Angelo Agostini ficou conhecido justamente pelas inúmeras charges e caricaturas de figuras políticas da época. Outro exemplo são as tiras do personagem Yellow Kid, que começam a ser publicadas em 1895 no jornal *New York World*, consideradas a primeira publicação em quadrinhos a fazer o uso dos balões como forma de expressão verbal dos personagens.

Já entre as décadas de 1930 a 1950, o uso da linguagem dos quadrinhos se dá na produção de cartilhas didáticas (como as que o próprio Will Eisner⁴ chegou a fazer para o exército americano) e na construção de narrativas de super-heróis, com destaque para a criação do Super-homem em 1938. “O sucesso serviu para consolidar o formato *comic book* e inaugurar um novo gênero: os quadrinhos de super-herói. Mas foi algo tão forte que acabou fundindo o formato com o gênero. E *comic book* passou a ser sinônimo de super-heróis” (CAMPOS, 2000, p. 8).

Logo, toda produção que apresentasse ilustrações em quadros, sequencializadas, se

³ Apesar de alguns autores, como McCloud (2005) tratarem das primeiras histórias em quadrinhos desde períodos pré-históricos, como as pinturas rupestres, para esta pesquisa será considerado as obras que, ainda forma rudimentar, já fizessem usos de recursos característicos da linguagem das hqs, como quadros e balões, ao invés de apenas utilizar figuras em sequência.

⁴ Quadrinista e estudioso sobre a linguagem e formas de produção dos quadrinhos, Eisner é reconhecido como um dos pioneiros nos estudos sobre as hqs e também na proposta de produção de quadrinhos fora do *comic book* americano (as chamadas *graphic novels*). O reconhecimento pelo seu trabalho veio na forma de uma das mais importantes premiações da nona arte, o Eisner Awards.

enquadrava como *comic book* ou, somente, quadrinhos, e remetia sempre a histórias do universo infanto-juvenil. Na década de 1950 surge a CMAA - *Comics Magazine Association of America* ou Associação Americana de Revistas em Quadrinhos, em resposta a uma recomendação do Congresso e ao clamor moralista insuflado pelo livro *Seduction of the Innocent* (ou “Sedução dos Inocentes”)⁵. A organização tinha por dever verificar quais publicações seguiam as observâncias do “Código dos Quadrinhos” (Comic Code Authority), com conteúdo considerado mais adequados para jovens e crianças. A ação da CMAA vai atingir praticamente todos os quadrinhos, desde a vertente dos super-heróis até as abordagens mais alternativas da época, como os quadrinhos de terror da EC Comics e também da revista de humor MAD (que mudou seu formato para evitar se enquadrar como revista em quadrinhos).

Talvez devido à criação de uma espécie de quadrinho *mainstream* com os *comic books* de super-heróis, somado à censura velada da CMAA e principalmente ao momento cultural, artístico, social e político da América do Norte (em especial, nos Estados Unidos) nas décadas de 1960 e 1970, surge então uma divisão no quadrinho norte-americano, mantendo o *establishment* do mercado editorial dos quadrinhos de um lado e, do outro, o movimento *underground comix* ou, como ficou conhecido no Brasil, quadrinhos *underground*, que abordavam temas que, até então, não eram comumente vistos nos quadrinhos⁶.

Uma das referências nesse gênero, Robert Crumb, consegue produzir por conta própria a primeira edição da Zap Comix em 1967 e passa, então, ele mesmo a vender suas publicações, não tendo vínculos com as grandes editoras. Em 1970, surge a revista *Punk*, com referência direta ao estilo musical, com entrevistas quadrinizadas e defendendo o slogan “do it yourself”⁷ (faça você mesmo). Então, assim como qualquer um podia ter sua própria banda, qualquer um podia produzir seu próprio quadrinho, o que leva à avalanche de zines em quadrinhos no mundo inteiro. Outra característica interessante é que, assim como essas novas bandas não precisavam ter, necessariamente, habilidades musicais excelentes, os quadrinistas

⁵ De autoria do psiquiatra Fredric Wertham, a obra defendia que as histórias em quadrinhos eram uma forma ruim de literatura e capaz de influenciar a delinquência juvenil.

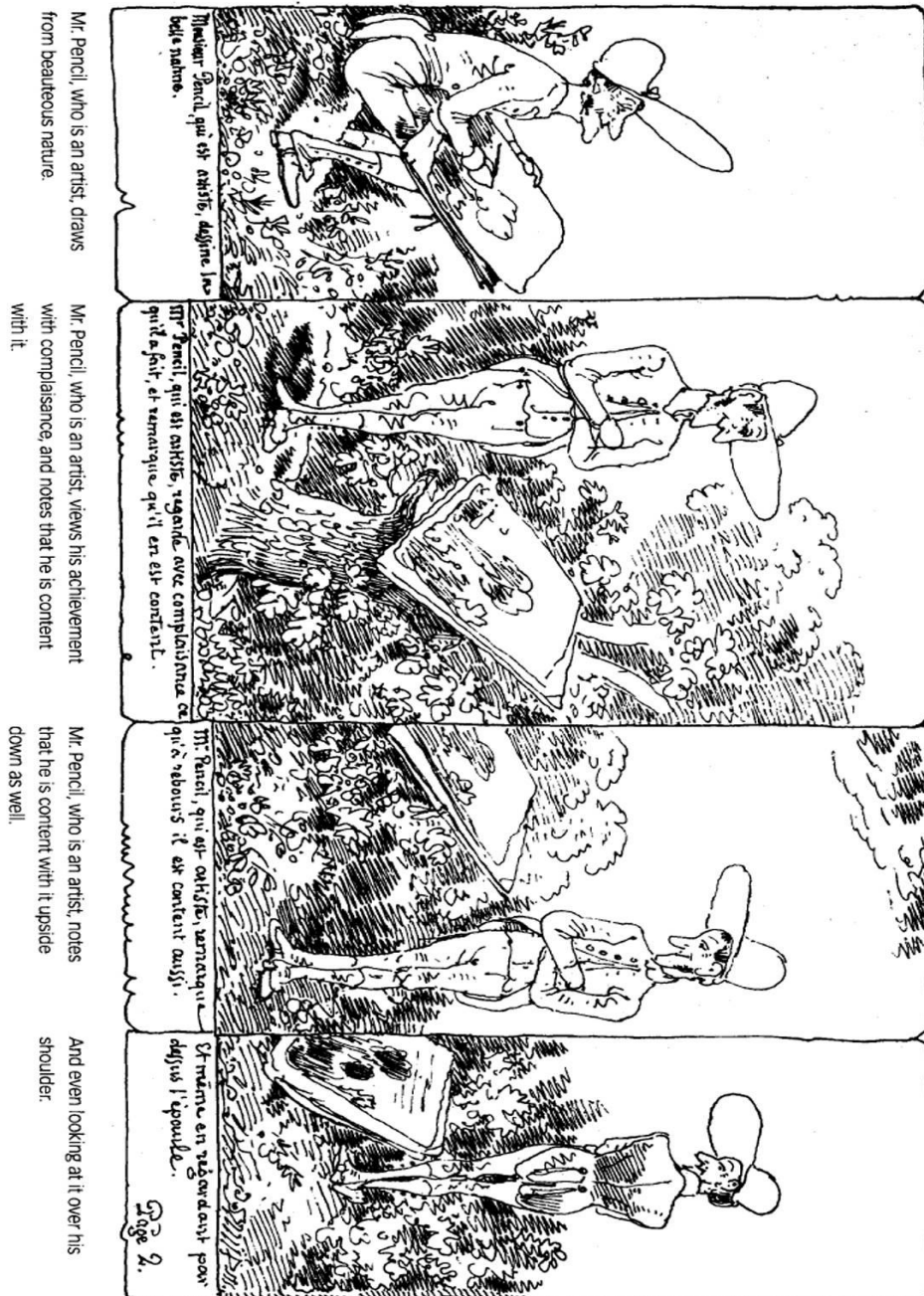
⁶ Interessante destacar que no Brasil, na década de 1970, surge o movimento *Udigrund*, original do Recife, que primeiro tinha relação com a música e, posteriormente, atingiria também peças teatrais, textos, cinema, artes plásticas e até artesanato. Sua referência principal é o movimento *underground* da música mundial, como na psicodelia “pós-woodstockiana” e geração beatnik.

⁷ *Do it yourself*, ou *DIY*, é o método de construção, modificação ou reparação das coisas sem a ajuda direta de especialistas ou profissionais. *DIY* é associado com o cenário musical de rock alternativo, punk rock e indie rock, redes indymedia, estações de rádio pirata, e comunidades de zines.

também não precisavam ser excelentes desenhistas, o que se torna o marco no traço do quadrinho underground, pois os personagens costumavam não guardar quaisquer referências anatômicas, com membros desproporcionais, cabeças grandes e feições caricaturadas. Já em 1976, Harvey Pekar, juntamente com Crumb e uma série de outros cartunistas (já que Pekar não conseguia desenhar), começa a publicar *American Splendor*, uma série de histórias em quadrinhos que retratavam fatos cotidianos na vida do autor.

Ainda seguindo a abordagem de obras em quadrinhos que não se enquadram no *comic book* norte americano, é na década de 1980 que surgem, de forma mais sistemática, as primeiras publicações robustas de histórias em quadrinhos que tratavam de temas factuais,

Figura 1 – Rodolphe Töpffer, Mr. Pencil, 1840



Fonte: BLICH, 2013.

relacionados a conteúdos factuais e jornalísticos. Art Spiegelman publica a primeira edição de *Maus* entre 1980 e 1991. A obra é vencedora do prêmio especial Pulitzer⁸, retratando os relatos do pai do autor, um sobrevivente do holocausto nazista. Já em 1996, o jornalista maltês Joe Sacco publica *Palestina*, fruto de dois anos de viagem do autor à zona de conflito entre árabes e palestinos, obra considerada precursora no debate sobre uma definição para quadrinhos que lidem com o factual. Sacco ainda é autor de *Área de Segurança: Gorazde* (2001), *Uma História de Sarajevo* (2005), *Notas sobre Gaza* (2010), *Reportagens* (2016), entre outras. As figuras 2 e 3 são exemplos de páginas de obras desses dois autores.

A partir dos quadrinhos underground e também das produções de Sacco e Spiegelman, outros autores começam, então, a publicar obras seguindo essa mesma vertente ou abordagens similares. Por exemplo, no mesmo ano em que o jornalista maltês publicou *Palestina*, o reconhecido desenhista Joe Kubert publicou *Fax de Sarajevo*, retratando os relatos, enviados por fax, do editor de quadrinhos Rustemagic e sua jornada, juntamente com sua família, para tentar escapar do cerco sérvio à cidade bósnia, iniciado em 1992. A obra recebeu o Prêmio Eisner de melhor álbum, em 1997 e, em 1998, foi premiada com o melhor álbum estrangeiro no Prêmio Angoulême, considerado um dos mais importantes do mundo.

O Fotógrafo: Uma história do Afeganistão (2006) é outra obra que lida com conteúdo jornalístico e quadrinhos, premiada no Festival d'Angoulême (2007) e com um Eisner Awards, foi traduzida para 10 idiomas. A narrativa em primeira pessoa do fotógrafo Didier Lefèvre retrata sua jornada pelo Afeganistão a convite dos Médicos sem Fronteiras (MSF), seguindo uma estrutura bem próxima das reportagens jornalísticas. Já a hq *O Mundo de Aisha*, publicada em 2013, é baseada no trabalho da fotojornalista Agnes Montanari e relata a vida das mulheres do Iêmen e sua relação com uma das vestimentas femininas tradicionais da cultura árabe, o *niqab*.

No Brasil, dois exemplos recentes de obras publicadas em quadrinhos com conteúdo

⁸ O Prêmio Pulitzer, dado pela Universidade de Columbia, foi criado em 1917 e é um importante prêmio norte-americano, outorgado àqueles que realizam trabalhos de destaque na área do jornalismo, literatura e composição musical.

Fonte: SACCO, Joe, 2011, p. 54 – 55.

Figura 3 – Página de *Maus*



Fonte: SPIEGELMAN, 2005, p. 82.

trabalho de apuração da jornalista Amanda Ribeiro durante um ano, entrevistando policiais, autoridades de segurança pública e pessoas que lidam rotineiramente com policiais militares, para propor um debate crítico sobre a relação complexa entre a sociedade e essa instituição de segurança pública.

Há ainda o trabalho do brasileiro Marcelo D'Saete, *Angola Janga* (2017) e *Cumbe* (2018), com abordagens históricas sobre o período da escravidão no Brasil. Alexandre de Maio, que divulga seu trabalho como jornalismo em quadrinhos, publicou *Raul* (2018), sobre vida de um rapper que acaba se envolvendo com o crime. Sirlene Barbosa e João Pinheiro vão recriar a trajetória de Carolina de Jesus, autora do clássico brasileiro Quarto de Despejo, no quadrinho *Carolina* (2018), premiado no Festival de Quadrinhos de Angoulême.

Além das publicações físicas no Brasil, a Pública – Agência de Jornalismo Investigativo, fundada em 2011, já divulgou várias reportagens em quadrinhos (tanto nacionais quanto internacionais), sobre os mais variados assuntos, como *Ricardo Silva, executado pela PM* (2017), *O Haiti é Aqui* (2016), *Compartimento 13* (2015) e *Meninas em Jogo* (2014). Tomando essa última como exemplo do tipo de conteúdo das obras de quadrinhos com vertentes factuais, nessa reportagem, Andreia Dip e De Maio investigam o mercado da prostituição feminina nas cidades sede da Copa do Mundo de 2014 e tentam expor um panorama mais complexo e abrangente de como autoridades, sociedade e as próprias meninas do título da reportagem lidam com o problema.

Ao mesmo tempo, outras obras em quadrinhos vão abordar o factual, mas não pela vertente do jornalismo, e, sim, com narrativas biográficas ou autobiográficas. *Maus* talvez seja o exemplo mais relevante desse gênero, mas os trabalhos de Crumb e Pekar já adotavam essa abordagem. Talvez por seu reconhecimento, em especial, fora do universo dos quadrinhos, tenha garantido a obra de Spiegelman um patamar de referência sobre quadrinhos biográficos e inspirou uma série de outras publicações, como *Persépolis* (publicada entre 2000 e 2003). De autoria da artista franco-iraniana Marjane Satrapi, a narrativa autobiográfica relata a infância dela até a vida adulta no Irã, durante a revolução islâmica. Levou o prêmio de melhor hq de Frankfurt, em 2004, além de ter sido traduzida para vários idiomas e de ter ganhado o prêmio de melhor hq de Frankfurt, em 2007, uma adaptação em desenho animado.

Publicada entre 2000 e 2008 para a revista L'Association e posteriormente reunida em uma única obra, *A Guerra de Alan* (2010) é um relato das memórias do soldado estadunidense Alan Ingram Cope durante a Segunda Guerra Mundial, ilustrada e escrita por Emmanuel

Guibert, que trabalhou também na trilogia *O Fotógrafo*. Já o drama do veterano da Guerra do Líbano Ari Folman é retratado na obra *Valsa com Bashir* (2009), baseada no documentário homônimo de 2008, escrito e produzido também por Folman e que relata as memórias do autor na época em que era soldado, especialmente nos eventos que marcaram o massacre de Sabra e Shatila. Outro drama factual contado em quadrinhos é o do cartunista iraniano Mana Neyestani, que publica em 2012 *Uma Metamorfose Iraniana*. A obra narra a perseguição, sua prisão, soltura e posterior fuga do governo iraniano, depois da publicação de uma charge dominical na sessão infantil de um jornal impresso.

As publicações aqui citadas são apenas alguns exemplos da vasta gama de histórias em quadrinhos com abordagens factuais. Em face disso, já na década de 1980, inicia-se o debate acerca de uma definição que possa abarcar essa relação entre a forma cultural das hqs e temas, normalmente, considerados mais sérios ou relevantes, como o jornalismo.

Logo, ao propor um estudo sobre a relação entre história em quadrinhos e narrativas factuais ou de não ficção, faz-se necessário, primeiro, pensar em uma noção que abarque as possibilidades desse hibridismo. Mais do que um preciosismo, a busca por esse significado pode permitir identificar elementos tanto articuladores como tensionadores dessa narrativa, assim como pode propor alguns caminhos analíticos.

As primeiras críticas e estudos acadêmicos que trataram de *Palestina*, publicada originalmente em 1996, cunharam definições como “jornalismo em quadrinhos”, “quadrinhos jornalísticos” ou “reportagem em quadrinhos”, como sinônimos para definir tão somente, nesse primeiro momento, quaisquer produções que envolvessem a linguagem dos quadrinhos e temas factuais. No caso de Sacco, tal relação ficava ainda mais evidente, pois ele é jornalista e quadrinista. Mas mesmo essas definições não se mostram em total concordância entre si, pois na verdade, apesar de parecidas, elas têm significados diferentes.

História em quadrinhos jornalística é quando o quadrinista faz uma hq com enfoque jornalístico; já o jornalismo em quadrinhos é quando o jornalista faz a hq utilizando a linguagem da nona arte para fazer uma reportagem. O jornalista Joe Sacco é quem de fato inicia o jornalismo em quadrinhos [...] Já as autobiografias em quadrinhos não são consideradas jornalismo, pois os autores contam as suas próprias histórias, não tendo sido necessário basear em documentos ou, até mesmo, entrevistar outras pessoas. (SANTOS; CAVIGNATO, 2013, p. 215).

Segundo Santos e Cavignato (2013), a definição de história em quadrinhos jornalística, ou quadrinhos jornalísticos, serviria às hqs que são produzidas por quadrinistas e narram histórias de cunho jornalístico, como o *Mundo de Aisha* (2016), que, apesar de se basear nos relatos de uma fotojornalista, é produzida pelo quadrinista italiano Hugo Bertotti.

Já o jornalismo em quadrinhos se dá quando um jornalista apresenta sua produção (notícia ou reportagem) na linguagem dos quadrinhos, como *Palestina* (SACCO, 2011) ou *O Fotógrafo* (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006). No entanto, alguns problemas emergem se quisermos adotar essas distinções. Além de jornalista, Sacco também é quadrinista. Em contrapartida, Lefèvre, um dos autores de *O Fotógrafo*, não desenha, apenas fotografa e cabe ao seu amigo Guibert ilustrar sua obra e, ainda, a Lemercier diagramar todo o conteúdo. De acordo, então, com as diferenças entre as categorias propostas por Santos e Cavignato (2013), em produções como a de Sacco, mas também a de Rodrigues (2015) e outros jornalistas, entre os exemplos aqui apresentados, essa distinção entre quadrinhos jornalísticos e jornalismo em quadrinhos não seria muito clara, tendo algumas publicações que transitam entre ambas as definições. Ao que parece, essas categorias se sustentam na proposta de que uma produção jornalística só poderia se realizar por um jornalista profissional da área. A leitura de obras como *Raul* (2018) e *Fax de Sarajevo* (2016) revela que nem sempre é possível fazer uma distinção muito clara entre as diferentes categorias.

Muanis (2013) e Cirne (2002) levantam ainda questionamentos sobre como a terminologia “jornalismo” seria inapropriada quando utilizada de forma generalista, não definindo bem alguns tipos de produção que lidam com quadrinhos e o factual.

Equivocadamente, contudo, talvez por influência do New Journalism e por este não ter sido de fato absorvido pela grande estrutura das grandes empresas jornalísticas, todos os relatos autorreferentes em quadrinhos têm sido genericamente chamados de quadrinho jornalístico. Esse generalismo talvez ocorra pela mudança que começou a acontecer no próprio jornalismo [...] É inegável que há uma influência enorme do jornalismo e de suas técnicas no trabalho de alguns quadrinistas contemporâneos, mas colocar a todos sob o manto do jornalismo redundaria em exagero. (MUANIS, 2013, p. 47).

Cirne (2002) e Muanis (2013) adotam então a expressão quadrinho documentário ou documental com uma definição mais abrangente e capaz de conter outras definições, como o biográfico e também o jornalístico. Nesse intuito, ela funciona bem pois busca identificar de forma geral, os quadrinhos considerados de ficção daqueles que tratam de abordagens factuais, de não-ficção.

É possível perceber então que nem todas as produções que envolvam quadrinhos e abordagens factuais se dão da mesma maneira, algumas com elementos identificáveis como jornalísticos (como o processo de apuração em campo ou o uso de fotografias como recurso de prova) e outras são de viés mais biográfico, baseado em relatos autorais ou de terceiros. É possível pensar ainda em quadrinhos que buscam retomar narrativas de fatos históricos,

excluindo a característica biográfica. *Era a Guerra de Trincheiras* (2011), *Angola Janga* (2017) e *Cumbe* (2018) são alguns exemplos de quadrinhos históricos.⁹

Logo, na tentativa de encontrar uma definição que pudesse lidar com o quadrinho de não ficção, pesquisadores vão buscar outras definições mais específicas além dos quadrinhos jornalísticos ou mesmo dos documentais. Entre essas, talvez o termo “quadrinho verdade” tenha ganhado maior relevância, possivelmente, tomando como norte, o cinema vérité, proposto por Dziga Vertov e batizado por Jean Rouch. O termo francês significa “cinema verdade”, um tipo de documentário praticado com mais fervor entre as décadas de 1950 e 1960. A proposta desse tipo de produção é uma captação da realidade tal qual ela é, evitando a encenação. Para tanto, o uso dos equipamentos de filmagem (que precisavam ser leves e fáceis de manusear) deveria ser feito sem qualquer tipo de obstrução. Nesse sentido, a câmera é sempre reconhecida por quem vê a produção. A intenção é que ela realize o ato bruto, cru, de filmar objetos reais, pessoas e eventos, buscando visão do cineasta para realizar a filmagem da maneira mais objetiva possível. A partir dessa perspectiva, seria possível afirmar que a presença do cineasta era o catalisador para criar a situação ou situações que seriam filmadas.

Algumas produções em quadrinhos com vertentes factuais apresentam características semelhantes às do cinema vérité, principalmente no tocante à presença explícita do autor/cineasta no processo de criação, característica marcante em quadrinhos que lidam com o factual. Assim, por vezes, a definição de quadrinho verdade passou a ser atribuída às hqs que se identificassem com essas características, não aprofundando se elas tratam especificamente de narrativas estruturadas na práxis jornalística ou mesmo, biográficas. Os já citados quadrinhos undergrounds, que ganharam maior expressão no mercado estadunidense na década de 1960, com Robert Crumb, Gilbert Shelton e Harvey Pekar, podem ser considerados exemplos de hqs que convergem com o factual, mas sem remeter, necessariamente, à estrutura jornalística.

A proposta desse tipo de quadrinho, por vezes chamado de subversivo, é permitir que o fantasioso se misture ao real, permitindo que personagens, imagens e conceitos fossem transfigurados – criando uma percepção de contrariedade ao que predominava até então.

Os quadrinhos underground rompem com modos tradicionais tanto de produção

⁹ *Era a Guerra de Trincheiras* (2011), de autoria de Tardi, busca retratar o cotidiano dos soldados durante a Primeira Guerra Mundial. Já *Angola Janga* (2017) e *Cumbe* (2018) são ambas de autoria do brasileiro Marcelo D'Saete e que tratam da vida dos negros durante o período de escravidão no país, entre os séculos XVI e XVII.

quanto de conteúdo, estabelecendo um novo modo de relação entre a linguagem da Arte Sequencial e o conteúdo real, de onde surgem ramificações diversas que vão conduzir ao que aprendemos a chamar de ‘quadrinho-verdade’ (mais associado à linha documental e ao registro histórico de fatos de maior ou menor relevância). (CORBARI; SANTOS, 2013, p. 4).

No entanto, Cirne crítica o uso da expressão quadrinho verdade, partindo do princípio que sempre haverá uma narrativa romanceada nas produções em quadrinhos, longe de qualquer entendimento de uma única verdade, objetiva e inquestionável. O autor avança traçando um paralelo entre o quadrinho verdade e o cinema verdade, afirmando que tal aproximação seria, no mínimo, estranha, pois essas narrativas se estruturam na subjetividade de quem as produz, adotando estruturas e linguagens que remetem aos romances. “A rigor, nunca tivemos um quadrinho-documentário, nunca tivemos um quadrinho baseado em episódios e ou fatos que estejam ‘acontecendo’ como dados concretos do real nosso de cada dia.” (CIRNE, 2002, p. 9).

Ao problematizar a existência de um quadrinho documental, Cirne vai, na verdade, apontar limitações nessa definição. Segundo o autor, existe uma espécie de ilusão nesse tipo de hq que “se pretende real, extrapolando o modelo narracional das hqs”. Essa ilusão se daria no campo semiótico da narratividade, ao levar em conta as estruturas próprias da linguagem dos quadrinhos e daquilo que é normalmente considerado como documental, notadamente no cinema. Contudo, mesmo ciente dessas limitações, Cirne acaba por adotar a expressão.

Logo, a expressão quadrinho documental (por vezes, também identificado como quadrinho reflexivo) serviria como uma espécie de guarda-chuva, abarcando em si todas as demais definições de quadrinhos de não ficção, como o quadrinho jornalístico.

A produção do quadrinho documental, pela sua variedade e por deter essas características e demandas, reunindo palavra e imagem, parece adequada para veicular tais discursos e apresentar pontos de vista variados, documentais, metalinguísticos e autorreflexivos, aparentemente mais meticolosos para expressar o cotidiano, o que não é a tendência da grande imprensa. (MUANIS, 2013, p. 51).

A proposta de uma hq de abordagem documentária poderia então se aplicar para tentar nomear de forma geral a diversidade de relações estabelecidas entre hq e não ficção, termo este também um tanto quanto genérico, utilizado para abarcar uma pletera de textos. Segundo D’Agata (2015), a expressão não ficção teria surgido entre os bibliotecários ingleses no início do século 20 como uma forma de identificar um conjunto de textos a ser valorizado em oposição à ficção e seu caráter lúdico. A mentalidade da época dava conta de que a não ficção teria um cunho educativo, formador, enquanto a ficção, ainda que esta possa apresentar

valores positivos, seria menos relevante. Contudo, o que se percebe é que o conjunto da não ficção é por demais abrangente:

Todas as formas literárias englobadas nessa generalização – “ciência, arte, viagens, biografia, história, filosofia, ensaio e similares” – têm sua própria história de origem, bem como uma complexa história estética, cuja evolução durou séculos, o que torna praticamente impossível fundir entre si com sensatez quaisquer gêneros dessa lista. (D’AGATA, 2015, p. 163).

Entretanto, ainda que D’Agata reforce a inexatidão do termo não ficção, o autor reconhece que ele acabou por eclipsar “meia dúzia de outros termos literários para se tornar de fato a bandeira que tremula sobre tudo o que se estende do jornalismo à memória, impondo as mesmas normas estéticas ao que está à sua sombra.” (D’AGATA, 2015, p. 163).

Muanis (2013) avança então na proposta de que a palavra documentário é mais abrangente na definição de uma história em quadrinhos de não ficção do que outras expressões, como o jornalismo, justamente pelas semelhanças já referidas nas estruturas e estratégias de produção da hq com as do *cinéma vérité*, mas sem o peso da palavra “verdade” que essa expressão carrega. Como objetos de análise, Muanis trata de produções autorreflexivas, que adotam uma linguagem em que o autor se faz presente, novamente comparando com a linguagem do documentário cinematográfico reflexivo, ao dizer que, em ambos, o autor toma parte do acontecimento para relatar o que se passa, obviamente interferindo no conteúdo e deixando essa interferência aparente para quem vê ou lê esse tipo de produção. Ele compara o trabalho de autor de um quadrinho de não ficção com o trabalho de um antropólogo, que vai a campo para investigar suas pesquisas e deixa transparecer os processos de produção, que interferem no entendimento do produto.

Adotando então uma definição de hq de não ficção, o quadrinho verdade certamente não seria a mais recomendada, principalmente pela complexidade na definição do termo verdade e da subjetividade que ela carrega, além de desconstruir qualquer relação com o campo de produção dessas obras. De forma semelhante, o uso de outros termos como o romance gráfico, ou *graphic novels*, termo cunhado por Eisner (2005), também não remetem ao campo de produção específico, ainda que destaquem que o conteúdo se diferencia dos quadrinhos *mainstream*.

[...] os quadrinhos procuraram tratar de assuntos que até então haviam sido considerados como território exclusivo da literatura, do teatro ou do cinema. Autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns dos temas que passaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos. As *graphic novels* com os chamados ‘temas adultos’ proliferaram [...] (EISNER, 2005,

p. 8)

Já as definições de quadrinho jornalístico ou jornalismo em quadrinhos (assim como a reportagem em quadrinhos), dão conta de determinadas obras que realmente são construídas segundo as estruturas da profissão, mas não abarcam os quadrinhos de não ficção em sua totalidade.

Portanto, o viés documental, proposto por Cirne (2002) e Muanis (2013), funciona bem como uma definição mais generalista de um quadrinho de não ficção. Para um leitor ou mesmo uma livraria que busque identificar as hqs de não ficção, a definição de quadrinho documental funciona perfeitamente bem. Entretanto, para uma análise mais complexa sobre esse tipo de quadrinho, é preciso pensar o documental com suas subcategorias que oferecem especificidades que permitam compreensões mais assertivas a respeito dos modos de produção dessas hqs. Assim, seria possível pensar em três vertentes que abarcaria as formas específicas de produção do quadrinho documental, que seriam as narrativas biográficas, as historiográficas e a jornalísticas.

Novamente, se faz preciso reforçar que essa busca de definições mais apropriadas não se trata de preciosismo, mas, sim, de propor terminologias que possam oferecer maior compreensão no estudo dos quadrinhos, em especial, dos de não ficção. E essas definições não se encerram em si e não são determinantes, pois como a produção de quadrinhos é contínua, certamente haverá obras de não ficção que não irão se enquadrar em alguma dessas vertentes.

Os quadrinhos documentais biográficos (ou autobiográficos) relatam a vida de uma pessoa, em um itinerário que não se refere a uma circunstância, mas a diversas fases da história do indivíduo. Esse tipo de hq se estrutura a partir do testemunho de alguém, do próprio autor ou de terceiros e, como expõe Sims (2009), é preciso partir do princípio que essa narrativa, esse testemunho é verídico, ainda que seja apresentado de forma romanceada.

Podemos razoavelmente ser céticos de que as pessoas sejam honestas e verdadeiras sobre si mesmas. Se descobrimos que uma autobiografia ou um livro de memórias - ou, pelos céus, uma obra de jornalismo - é embelezada ou falsificada, reagimos negativamente. Isso faz diferença para nós. Fundamentalmente, nos sentimos [...] enganados. A ficção cria um mundo imaginário e busca a verdade emocional, mas não tem um requisito firme para os detalhes perturbadores do mundo real, assim como o jornalismo literário. (SIMS, 2009, p. 11, tradução nossa).¹⁰

¹⁰ Do original: We can reasonably be skeptical that people will be honest and truthful about themselves. If we discover that an autobiography or memoir — or, heaven forbid a work of journalism — is embellished or faked, we react negatively. It makes a difference to us. Fundamentally, we feel cheated [...] Fiction creates an

O biográfico, geralmente, trata de um drama particular do personagem, que pode ou não ser o próprio autor. Esta, talvez, seja a característica mais marcante dessa vertente do quadrinho documental. *Maus* (SPIEGELMAN, 2005), *Persépolis* (SATRAPI, 2004), *Uma Metamorfose Iraniana* (NEYESTANI, 2015) e *A Diferença Invisível* (MADEMOISELLE CAROLINE; DACHEZ, 2017) são bons exemplos para essa definição. Mas vejam bem: segundo Santos e Cavnato (2013), uma autobiografia ou biografia pode conter uma carga significativa de ficção, pois ao fim e ao cabo é um ato de fabular, mas, ainda assim, ser lida como “não ficção”, como *Maus* (SPIEGELMAN, 2005), que recebeu um dos mais importantes prêmios mundiais referentes a narrativas de não ficção e talvez, justamente por isso, possam se enquadrar na macro perspectiva de um quadrinho documental.

Já o quadrinho documental histórico é aquele que busca retomar narrativas de eventos da história por meio de pesquisas e referências. De forma semelhante à vertente biográfica, a narrativa histórica em quadrinhos tende, por vezes, a romancear os fatos, mas buscando se manter fiel aos acontecimentos históricos que busca retratar. Geralmente tratam de temas e abordagens recuados no tempo. *Era a Guerra de Trincheiras* (2011), *Angola Janga* (2017) e *Cumbe* (2018) são exemplos de quadrinhos documentais históricos.

O quadrinho documental jornalístico diz das obras que tanto podem ser feitas por jornalistas e publicadas em quadrinhos, quanto obras que não são produzidas por jornalistas (mas se enquadram no fazer jornalístico de apuração) e fazem uso da linguagem das hqs. O modo de produção é característica predominante ao se buscar definir esse tipo de obra, pois parte principalmente de entrevistas, mas também conta com pesquisas e a observação do autor, que precisa ir a campo para apurar aquilo que pretende escrever. A narrativa abrange eventos mais circunstanciados. Além disso, o uso de recursos documentais também é outra marca registrada, seja por meio de fotografias ou mesmo *fac-símile* de documentos.

Um leitor atento perceberá, porém, que várias obras em quadrinhos documentais transitam entre essas diferentes vertentes propostas. *O Fotógrafo* (2006), por exemplo, mesmo sendo considerado como jornalístico, apresenta muito do quadrinho biográfico. *Carolina* (2018) é uma biografia, mas carrega características da produção do quadrinho histórico. *Maus* (2005) é um característico quadrinho documental biográfico, mas tem em si um pouco da abordagem jornalística da construção do relato. Até mesmo as obras de Sacco, considerado o

imaginary world and seeks emotional truth, but it has no firm requirement for the troubling details of the real world, as does literary journalism.

pai do jornalismo em quadrinhos, trazem consigo propriedades do biográfico.

Essa característica de as vertentes documentais não serem deterministas é justamente um dos principais motivos da generalização de todo quadrinho que lide com o factual ser definido como jornalístico. Somente uma leitura mais profunda da obra, juntamente com uma pesquisa sobre seus autores e sobre a produção da mesma, é que vão ditar como ele se enquadra. O biográfico diz de narrativas pessoais sobre a vida do personagem. Ainda que em algumas obras os autores de tornem personagens, como Sacco e Lefèvre, eles o fazem conduzindo uma narrativa sobre o Outro, ainda que produzindo um tipo de jornalismo mais subjetivo e pessoal, como será analisado nessa dissertação.

Logo, sabendo em que vertentes uma obra de quadrinhos documentais mais se adequa, é possível avaliá-la e interpretá-la de forma mais pertinente. Não há, por exemplo, de se questionar uma afirmação de um quadrinho biográfico, pois mesmo que não haja uma pesquisa ou entrevista que sustente a fala do autor, parte-se do princípio de que o que está sendo narrado ali foi vivido pelo personagem e seu relato já basta para sustentar a obra.

As produções históricas demandam pesquisas profundas para retomar conteúdos que não podem ser descobertos de outra forma. Nem mesmo só entrevistas sustentam um quadrinho histórico, como *Angola Janga* (2017), *Trinity*¹¹ (2013) ou *Era a Guerra de Trincheiras* (2011). Uma pesquisa em livros, artigos e outras publicações é necessária para retomar fatos e acontecimentos e, também, servir de referência visual para as ilustrações.

A vertente jornalística parte do pressuposto de que o autor adotou os procedimentos de apuração da profissão, coletando entrevistas, apurando declarações, procurando fontes indo a campo e tendo provas (documentos e fotos, por exemplo) que comprovem suas informações.

Logo, tanto *O Fotorógrafo* quanto *O Mundo de Aisha* são bons exemplos da necessidade da busca de uma definição mais assertiva para hqs de não ficção, pois ambas as obras apresentam características documentais, mas trazem elementos que oferecem uma especificidade a esse documental, aproximando-o do jornalismo, tais como: (co) autoria de um jornalista, uso de recursos fotográficos e a coleta de entrevistas. Logo, propor uma análise dessas obras somente pelo viés do documental, pode funcionar, mas é preciso buscar além disso, um refinamento que possa detalhar como se dá esse documental.

Vale destacar que a proposta aqui de delinear definições mais específicas de quadrinhos documentais não objetiva terminologias definitivas, mas sim, pensar em formas de

¹¹ Esse quadrinho documental histórico narra a criação da primeira bomba atômica, retomando fatos históricos, personagens e, principalmente, explicando conceitos científicos sobre energia nuclear.

compreensão mais específicas de diferentes tipos de obras. Nesse sentido, *O Fotógrafo* é um bom exemplo disso, pois ele circula muito bem entre um quadrinho documental jornalístico, como também um quadrinho documental biográfico. Logo, cabe justamente pensar e aprofundar na forma de fazer este documental para se entender melhor os processos envolvidos em cada hq.

2.2 A Definição de quadrinho documental jornalístico

Com a publicação de *Palestina*, por Sacco, em 1996, as expressões quadrinho jornalístico, história em quadrinhos jornalística, jornalismo em quadrinhos ou ainda reportagem em quadrinhos, logo se propagaram. Autores como Cirne (2002), Corbari (2011), Corbari e Santos (2013), Gomes (2012), Lima et al. (2009) e Santos e Cavignato (2013) apontam o trabalho do jornalista maltês como o ponto de onde essas expressões surgem:

[N]esse novo *fazer jornalístico* no qual o repórter é o quadrinista e uma das personagens da reportagem [...] o que mais chama a atenção é a forma como estes repórteres/ilustradores/fotógrafos contam uma história de cunho jornalístico, tradicional no que diz respeito ao fazer jornalismo, mesclando no texto o lado interpretativo e literário do jornalista e com um quê de vanguarda por apresentar uma técnica diferente de se *vender* uma notícia [...] Há diferentes maneiras de se contar uma história sob a ótica jornalística – textos, infografia, tabelas, fotografia (NOBLAT, 2003: 37) e, agora, *quadrinhos*, ‘a narrativa moderna em imagens’ (MARTIN-BARBERO, 2006: 201). Estes são aqui vistos como um novo suporte no qual o jornalismo pode dar um salto além no que tange à concepção construtiva da notícia, aliando conceitos estéticos. (GOMES, 2010, p. 30).

Quando se fala de uma “história de cunho jornalístico”, é preciso compreender o que isso significa. Retomando historicamente, o jornalismo remete a relatos de fatos atuais, geralmente veiculado em meios de difusão mais alargada, tratando de assuntos relevantes para seus públicos. Segundo Kovach e Rosenstiel, com uma visão mais otimista da profissão, “a principal função do jornalismo é fornecer aos cidadãos as informações que necessitam para serem livres e se autogovernar.” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 31). De forma semelhante, Kunczik indica que os jornalistas seriam como mediadores, facilitando “a comunicação entre todos os grupos que participam na formação da vontade pública, criando assim a opinião pública dirigida.” (KUNCZIK, 2002, p. 100).

A imprensa nos ajuda a definir nossas comunidades, nos ajuda a criar uma linguagem e conhecimentos comuns com base na realidade. O jornalismo também ajuda a identificar os objetivos da comunidade, seus heróis e vilões [...] A imprensa funciona como um guardião, tira as pessoas da letargia e oferece uma voz aos esquecidos. (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 31).

Ainda, segundo Kunczik (2002), existiriam duas definições ocidentais de jornalismo, sendo uma delas referente a um jornalismo que se propõe objetivo e isento, buscando um distanciamento dos eventos que relata. Por sua vez, haveria também um jornalismo socialmente engajado e participativo, que promove causas. Entretanto, essas definições não são necessariamente excludentes, sendo possível, por exemplo, um jornalista engajado em uma reportagem objetiva. Nesse sentido, segundo as definições de Kovach e Kunczik, seria possível pensar também na existência de histórias jornalísticas publicadas em quadrinhos que possam ser tanto objetivas quanto também engajadas socialmente.

Ao debater sobre a definição de jornalismo em quadrinhos, é possível propor que esse tipo de obra seja um novo suporte para a produção jornalística, já que, em termos técnicos, não há mudança no uso da linguagem das hqs, mas, sim, uma adequação da produção jornalística para os recursos estéticos da nona arte. Isso quer dizer que o uso da linguagem dos quadrinhos não se altera por se tratar de um conteúdo jornalístico ou fantástico. Quadros, sarjetas, recordatários, balões etc. são utilizados de forma semelhante a qualquer outra obra em quadrinhos de ficção. Entretanto, o modo de fazer jornalístico se modifica, pois enquanto no impresso bastaria, por exemplo, os depoimentos e a apuração da notícia; na tv um off com uma passagem e no rádio, um ou dois depoimentos gravados, nos quadrinhos o autor precisa pensar no que será reproduzido por meio dos desenhos e como será reproduzido. É a adequação do jornalismo à linguagem em que será publicado.

E mesmo adotando uma plataforma (como tv, rádio ou impresso), o jornalismo pode assumir características distintas, como na segunda metade do século 20, quando a própria atividade já se aproximou e tomou de empréstimo recursos estéticos de outras artes, em especial, a literatura, como ficou conhecido o *new journalism* estadunidense, ou o novo jornalismo, permitindo que os autores tivessem mais liberdade na escrita e pudessem escrever de forma mais subjetiva. Essa linhagem jornalística teria até relações com o trabalho de alguns quadrinistas mais atuais:

O método de trabalho de Joe Sacco tem grande influência do novo jornalismo. O quadrinista se coloca na cena estudada – as viagens que fez para os campos de refugiados palestinos é um exemplo –, diz-se parcial, investiga detalhes mínimos, cenários e gestos, usa artifícios humorísticos, constrói personagens e diálogos (embora supostamente não ficcionais). Sacco se afasta do jornalismo tradicional e se aproxima de outros campos. Além de ser partidário de uma forma já híbrida de jornalismo, entre literatura e jornalismo, ainda substitui o texto jornalístico pelos quadrinhos, construindo novas formas de expressão jornalística e exigindo do leitor receptor novas formas de leitura. (GOMES, 2012, p. 78).

Tomando Sacco como exemplo, Gomes (2012) vai analisar justamente como a abordagem jornalística é realizada nas obras de jornalismo em quadrinhos e, destaca, principalmente, o trabalho do autor-jornalista na tarefa de apuração e transposição das informações coletadas para a linguagem dos quadrinhos.

Compreendendo o que seriam, então, as histórias em quadrinhos de cunho jornalístico, é preciso retomar as definições desse gênero voltado ao factual. Seria possível, então, pensar na existência de um quadrinho documental, terminologia que permite lidar com o hibridismo entre a linguagem das hqs e o não factual, mas que ofereça também (e principalmente), a possibilidade de identificação de como se dá esse documental (jornalístico, biográfico ou histórico). Logo, para o objetivo desta pesquisa, resta buscar o entendimento da expressão quadrinho documental jornalístico, seus usos e aplicações para definir histórias de cunho jornalístico, feitas por jornalistas ou não, mas que tenham viés informacional e comunicativo, de acordo com os elementos do jornalismo. Assumir essa definição é, porém, assumir também suas limitações e características.

O problema formal [...] passa a ser um problema semiótico, além de ideológico. Para se aceitar um quadrinho-jornalismo é preciso aceitar suas limitações formais, não no campo do quadrinho, mas no campo do jornalismo, embora, neste particular, dependendo do Autor, a questão conteudística em si não seja afetada. Como não foi afetada em Joe Sacco [...] Sempre será possível apostar no impossível. Mas não se trata de um impasse gráfico e/ou narrativo. Trata-se de um outro tipo de realidade discursiva, de um outro tipo de realidade gráfico-textual. (CIRNE, 2002, p. 9).

Essa tensão entre uma mídia considerada exclusivamente de ficção e um conteúdo dado como não ficção pode parecer impossível de se realizar, mas novamente, retomando D'Agata (2015), mesmo na não ficção há uma carga de ficção. Logo, como bem coloca José Arbex Júnior, na introdução de *Palestina*, “o que parecia impossível, não o é”.

Não é uma questão fácil. Muito ao contrário. Há, antes de mais nada, um problema formal. O texto jornalístico aspira à ‘objetividade’ – isto é, ao relato isento dos fatos –, mesmo sabendo, de antemão, que fracassará em seu intento (não existe ‘objetividade’ pura, independente do narrador, já que o sujeito da enunciação do discurso sempre deixará sua marca: mesmo a demonstração de um teorema matemático, completamente impessoal, será marcada pelo estilo do matemático). (ARBEX JÚNIOR, 2011, p. XII).

Essa marca deixada pelo autor, como propõe Arbex, é um dos pontos principais no que tange à tensão entre as produções em quadrinhos e as produções jornalísticas, mas que também já afeta todo a práxis jornalística dita tradicional, pois como já exaustivamente debatido, não há isenção de fato, pois a subjetividade está entranhada em qualquer processo

de relacionamento humano. Logo, para os quadrinhos documentais jornalísticos, eles podem se apresentar de forma mais tradicional ou podem assumir formas mais alternativas, mas em ambas (em maior ou menor grau), há existência do narrador/personagem na produção desse quadrinho de não ficção é perceptível, com suas intervenções, erros e acertos e, a partir do seu lugar de leitura, permitir que o leitor tenha liberdade e autonomia na compreensão das narrativas dessas obras.

2.3 Quadrinhos documentais jornalísticos e suas tensões

Adotar a terminologia quadrinhos documentais jornalísticos é assumir, então, suas características e limitações. É aceitar que esse tipo de produção levanta questões que não são fáceis de serem resolvidas, revelando tensões constantes e, por vezes, insolúveis.

A primeira dessas tensões diz respeito à percepção generalizada do senso comum de que os quadrinhos seriam tão somente entretenimento, e o jornalismo pertenceria a uma outra categoria, completamente diferente, e não seria permitido, ou melhor, não seria possível, que ambas as categorias funcionassem em conjunto.

As histórias em quadrinhos, como mídia, fazem menção, em sua origem, ao hilário, ao cômico (daí o termo original estadunidense, *comics*), sendo relegadas na maioria das vezes somente ao entretenimento, visto como algo infantil ou supérfluo. Para nossa sociedade, o entretenimento passou a ser identificado como aquilo que não é arte, que não é sério nem refinado. Essa definição é danosa. Primeiramente, porque o entretenimento possui uma função social e cultural relevante, como o lugar de experimentação de identidades e contextos. Nesse mesmo entendimento, retomando Dyer, seria possível conceber que o entretenimento também tenha a capacidade de ativação crítica, justamente na relação que há no ato de transitar entre o real e o mundo da ficção, ou a realidade imediata e as outras.

Além disso, as relações entre entretenimento e jornalismo não são, necessariamente, excludentes. Ao tratar do neologismo “*infotimento*” (junção de informação e entretenimento), Aguiar traça um histórico sobre o surgimento do jornalismo sensacional (e não, sensacionalista) como o princípio do envolvimento do mercado de notícias com o lazer ou diversão. Para ele, “a capacidade de entretenimento constitui-se como um valor-notícia fundamental para que um acontecimento possa adquirir os requisitos necessários para ser construído enquanto narrativa jornalística.” (AGUIAR, 2008, p. 2).

O entretenimento, então, poderia ser compreendido como uma de várias formas de se fazer jornalismo, que segue o viés do sensacional, das sensações, que teria por objetivo

despertar o interesse do leitor em ler a notícia, mobilizando suas emoções no processo de leitura, justamente pelos temas abordados. Logo, um produto (a notícia), baseado na lógica das sensações, poderia muito bem cumprir não só uma função de lazer, como também educativa, porque informa seu público sobre assuntos comunitários. Ao tratar das relações entre *reality shows* e documentários, gêneros culturalmente inscritos em campos diversos, Murray (2004) desenvolve uma reflexão sobre “peso social” que pode ser útil neste estudo. Ela mostra como a distinção entre os diferentes tipos de produção é muitas vezes retórica. Os documentários, segundo a autora, seriam aqueles vistos pela sociedade como produções de viés educacional, informativo, ético, socialmente engajadas e que atendem ao interesse público, enquanto os *reality shows* seriam comerciais, populares, de entretenimento e com grande potencial para exploração ou manipulação. O ponto de distinção entre eles estaria fundamentado na noção de peso social, presente no documentário e ausente no *reality show*. No entanto, como ela discute,

Peso social não é algo que possa ser empiricamente mensurado, nem é necessariamente uma característica textual inerente. Ao contrário, é uma postura retórica que pode ser mobilizada em um esforço para endossar ou autenticar um determinado texto de televisão e atrair uma audiência que preze noções liberais de responsabilidade social ou serviço público. (MURRAY, 2004, p. 44, tradução nossa).¹²

Murray (2004) avança, então, em suas análises e propõe que, na verdade, documentários e *reality shows* não seriam categorias excludentes, podendo existir produções tanto sensacionais quanto educacionais, utilizando recursos de linguagem e estratégias de ambas em uma nova produção.

Essa questão poderia muito bem ser aplicada na relação entre quadrinhos e obras de não ficção, desconstruindo a noção de que o primeiro teria mais peso social que o segundo. Logo, ainda que os quadrinhos entretendam, isso não significa que, automaticamente, eles deixam de ter relevância social, ou melhor, que eles percam seu “peso social”. Retomando a divisão do quadrinho norte-americano na década de 1960, entre o *underground* e o *mainstream*, é possível perceber que há produções que, mesmo se estruturando em uma sensibilidade utópica de superseres, não se isentam de reflexões acerca do social, como

¹² Do original: Social weight is not something that can be empirically measured, nor is it necessarily an inherent textual characteristic. Rather, it is a rhetorical stance that can be mobilized in an effort to endorse or authenticate a particular television text and attract an audience who cherishes liberal notions of social responsibility or public service

proposto por Dyer (2002). É possível pensar aqui no *comic book* norte-americano em que atualmente se destacam os super-heróis, em especial das editoras Marvel e DC.

Um exemplo icônico dessa relação é a revista *Green Lantern* (ou *Lanterna Verde*) publicada em 1971, em que o alter ego do herói, Hall Jordan, tenta ajudar seu companheiro, o Arqueiro Verde (ou Oliver Queen) a ter que lidar com um ajudante mais jovem, Ricardito (Roy Harper), viciado em heroína. Até então, esse era um tema abordado nos quadrinhos somente na vertente dos heróis combatendo os traficantes, mas quando se propõe o problema das drogas como algo mais complexo e menos reduzido à luta do bem contra o mal, começa a se pensar que mesmo o quadrinho *mainstream* pode oferecer relevância social.

Há ainda uma história do *Incrível Hulk*, publicada em 1994, em que o Golias Esmeralda, mesmo com toda a sua força física, encontra um oponente que não pode vencer: a AIDS. Abordando temas como preconceito, os tabus e medos que cercavam (e ainda cercam) a doença, a história funciona como um alerta a respeito da AIDS. Outra história que se tornou referência é *O Demônio na Garrafa*, publicada originalmente em 1968, em que o alter ego do Homem de Ferro, Tony Stark, tem que lidar com o alcoolismo e com seus impactos tanto na vida de membro do grupo Vingadores, quanto na sua vida pessoal e profissional.

Obras como *Watchmen* (MOORE; GIBBONS, 2005), *O Cavaleiro das Trevas* (MILLER, 2011), *Guerra Civil* (MILLAR, 2017), *Superman: Entre a foice e o martelo* (MILLAR, 2006) ou *X-Men: Deus Ama, o Homem Mata* (CLAREMONT, 2014) também são bons exemplos disso.

Assim, embora as estratégias das hqs como gênero remetam ao entretenimento, há possibilidades de esse tipo de produção lidar com temas de maior peso social. Do mesmo modo, a lógica de entretenimentos dos quadrinhos não impede que sua linguagem seja utilizada jornalisticamente, na narrativa do factual com a função de “fornecer aos cidadãos as informações que necessitam para serem livres e se autogovernar.” (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 31).

A forma cultural dos quadrinhos pode adotar procedimentos jornalísticos de apuração e pesquisa, com comprovações dessa apuração, seja por meio de fotos, nomes, referências geográficas ou algum outro tipo de “prova”, como a reprodução de uma carta, anotação ou um próprio fax, como é o caso de *Fax de Sarajevo* (KUBERT, 2016), como se percebe na figura 4. Os quadrinhos podem também, assim, abordar questões atuais ou, pelo menos, que reverberem na atualidade, assim como se dá com reportagens jornalísticas, de viés interpretativo, fornecendo mais conhecimento contextual acerca dos acontecimentos. É a compreensão de que os quadrinhos são, ao mesmo tempo, uma mídia e uma linguagem, e

ambas podem se aplicar em outros gêneros, sejam eles exclusivamente de entretenimento ou não. Para tanto, a narratividade é de extrema importância, porque faz uso de um dispositivo que propõe determinada atenção e condução de leitura, que é própria da questão serial da hq, que pode ser fundida com a presença de um narrador.

Figura 4 - Página de Fax de Sarajevo

19/04 '92 16:25 ☎ 078 146072 HOLLAND 01

CAROS MURIEL E JOE,
NÃO POSSO MAIS DIZER QUE AINDA ESTEJA OTIMISTA. ACABO DE VER UMA NOTÍCIA DA CNN, MAS, ANTES QUE CONSEGUISSE ME CONCENTRAR NELA (VOCÊS SABEM COMO É), NÃO GRAVEI ALGUNS NOMES. MAS, GROSSO MODO, FALAVA DA POSSIBILIDADE DA RETIRADA DA BÓSNIA DAS FORÇAS DE MANUTENÇÃO DE PAZ, POR CAUSA DOS COMBATES CONTÍNUOS. EU NEM ME ATREVO A DIZER ISSO AO ERVIN. MINHA ESPERANÇA É DE TER ENTENDIDO ERRADO. BOM, SEJA COMO FOR, PARA VOCÊS AGORA É O SÊDER DE PESSACH* E, PARA NÓS, A PÁScoa. VAMOS REZAR PELO MESMO.

COM MEUS MELHORES CUMPRIMENTOS. /MARTIN

* O JANTAR CERIMONIAL JUDAICO EM QUE SE RECORDA A HISTÓRIA DO ÊXODO E A LIBERTAÇÃO DO POVO DE ISRAEL.

A MILHARES DE MILHAS DA ASSOLADA BÓSNIA... NUMA PEQUENA CIDADE EM NOVA JERSEY...

PASSE-ME O MATZÁ.

PRIMEIRO, O PEIXE GEFLTE...

A FAMÍLIA ESTÁ CRESCENDO, JOE...

É, MURIEL, LOGO, TEMOS QUE ALUGAR UM SALÃO PARA TANTA GENTE.

É BOM TERMOS TODOS OS NETOS AQUI.

NÃO SEI... ACHO QUE O SAMMY E O MAX VÃO VAZIAR A DESPENSA.

ESTRANHO, NÃO? ESTAMOS AQUI, EM SEGURANÇA, COM COMIDA E EM PAZ. E, EM SARAJEVO, O ERVIN E A FAMÍLIA DELE--

QUE MUNDO LOUCO.

SAF fax

Strip Art Features, G. Dimitrova 49, 71000 Sarajevo, Bosnia-Herzegovina
Tel. (38-71) 455-225, 544-037, Telex 41539 saf yu, Fax (38-71) 46 43 41

Caros Muriel e Joe,

Ontem, Warren Zimmerman, o embaixador dos EUA em Belgrado, contactou o quartel-general do exército federal em Belgrado e conseguiu parar o bombardeio a Mostar às 19h30. Ele parece ter uma posição forte, com muitos argumentos persuasivos, porque, no ano passado, não foi possível cessar os ataques a Dubrovnik, Vukovar e outras cidades.

Infelizmente, grande parte de Mostar foi destruída durante esses 90 minutos de bombardeio constante. Muitas casas e edifícios de apartamentos ficaram a noite inteira em chamas, porque o exército não permitiu que os bombeiros passassem para muitos locais.

O Edvin está melhor esta manhã, depois da segunda injeção de penicilina. Estamos esperançosos. Ele deve ter adoecido porque dormiu várias noites no porão.

Com amizade,

Martin

2

Fonte: KUBERT, 2016, p. 54.

Ao falar da linguagem dos quadrinhos e de abordagens narrativas, levanta-se a segunda tensão entre hqs e jornalismo, que diz da subjetividade da primeira em contraposição à objetividade do segundo. A linguagem dos quadrinhos se baseia na estética imagética, na sequência de quadros e, geralmente, na sua relação com as inserções textuais (geralmente, os balões de fala ou pensamento). No caso da nona arte, o desenho é um traço à mão, um registro humano da existência de um autor e, conseqüentemente, da sua carga de subjetividade. O jornalismo dito tradicional como conhecido atualmente, ainda que tenha suas origens em textos opinativos, buscou eliminar a presença do autor do texto, fora sua assinatura na matéria (quando existe), nada mais do que um ato formal. Esse apagamento do narrador se dá em troca da objetividade, embasada em noções de neutralidade, independência e isenção. Busca-se, diferentemente do desenho da hq, apagar qualquer vestígio do narrador, ainda que a existência do próprio texto já seja uma prova cabal de sua existência.

A práxis mercadológica que se instituiu nas redações jornalísticas ao longo das últimas décadas por vários países, assim como o conteúdo ministrado nas disciplinas universitárias de cursos de comunicação, estrutura-se sob a ótica do paradigma positivista proposto por Comte, como aponta Medina (2008), focando na objetividade da informação: a afirmação de dados reais apresentados por meio de uma linguagem específica, sem aberturas para diferentes entendimentos. Para reforçar ainda mais essa percepção de uma funcionalidade maquinal no jornalismo, entre os princípios que norteiam o positivismo, está a ênfase em um pretensão real em oposição ao imaginário; o útil em relação ao inútil ou a aplicação de um grau de precisão absoluto, sem possibilidades para o relativo.

Em *Técnicas de Reportagem e Entrevista em Jornalismo* é dito que é “sempre melhor publicar um texto curto e preciso a ter de corrigir um erro grave.” (FLORESTA; BRALOUSKAS, 2009, p. 5). Tal afirmação resume bem a proposta positivista de objetividade, considerada por muitos um dos pilares do jornalismo, quando o profissional precisa ser objetivo na construção da notícia, geralmente fazendo uso de técnicas para evitar ser redundante, prolixo ou parcial. Talvez, a técnica mais comum e que se faz presente nos primeiros capítulos da maioria dos manuais de redação jornalística diz respeito à pirâmide invertida e ao *lead*. A técnica da pirâmide diz respeito ao que for mais importante para a notícia, vir logo no início, deixando o restante para o final, e o *lead* funciona como princípio organizador do evento, sintetizando algumas informações importantes básicas no início do texto. São rotinas que permitem mais agilidade no processo de produção, criando padrões a

serem seguidos.

Traquina (2005) vai falar do surgimento de um novo jornalismo nas décadas de 1830 e 1840 (longe de qualquer semelhança com o *new journalism* norte americano, de 1960), que tem sua manifestação mais marcante na *penny press*. Nesse novo jornalismo, a informação é privilegiada em relação à opinião, o que foi considerado à época como um novo conceito de notícia. Essa mudança do foco do jornalismo de opinião para informação faz surgir as primeiras agências de notícias, entre elas a Associated Press (ou AP), e um de seus correspondentes, em 1856, fez uma declaração que seria adotada como um dos cânones do jornalismo: “O meu trabalho é comunicar fatos: as minhas instruções não permitem qualquer tipo de comentários sobre os fatos, sejam eles quais forem.” (TRAQUINA, 2005, p. 51).

Diante do *new journalism* praticado pela *penny press* e do viés positivista do jornalismo praticado na mesma época, o jornalista era considerado uma máquina, até, com suas instruções, como em um manual, tendo como dever fornecer a verdade exata, remetendo, novamente, ao absolutismo proposto pelas ideias positivistas. Relevante apontar que os estudos sobre jornalismo e sobre o paradigma informacional da época (século 19) propunham que a práxis da profissão deveria ter na fotografia, no realismo fotográfico, um farol para orientar sua prática, em uma referência à imagem técnica proposta por Flusser. Para o autor, o significado dessas imagens maquinicas propõe que o mundo e a imagem encontram-se em um mesmo nível de realidade, de modo que a imagem parece não ser símbolo e não precisa de deciframento. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.” (FLUSSER, 1985, p. 20).

Na fotografia, a máquina deve fazer o registro, mas sem evidências da sua mediação. De forma semelhante, para o jornalismo de viés positivista, para ser objetivo, é imperativo que o jornalista não deixe vestígios de sua presença, no intento de criar ou reforçar o efeito de não haver mediação.

Assim, para tentar propor um debate sobre essa tensão entre objetividade e subjetividade e as formas de narrativa, Medina retoma as teorias positivistas no jornalismo e as contrapõem no que vai definir como os diálogos dos afetos. Para a autora, o jornalismo necessita da visão particular de seu autor, porque, do contrário, seria somente um texto frio, ainda que seja bem-acabado tecnicamente. Seria necessário pensar um jornalismo mais sensível, uma relação mais humana entre fonte e entrevistador, porque “só quando se está *afeto a* [algo] ocorre o ato comunicativo, o ato poético ou o ato comunicacional que, por sua vez, se traduz na sala de aula, na obra de arte ou nas narrativas da contemporaneidade.”

(MEDINA, 2008, p. 93).

Seria possível por meio da autoria, e não pela objetividade, realizar um jornalismo verdadeiramente crítico. Seria necessário buscar então as narrativas autorais, ou ainda, a mediação jornalística autoral, segundo Medina (2008), que não trata as teorias técnicas do positivismo e as complexidades desse jornalismo que dialoga com os afetos como algo completamente antagônico, mas, sim, como uma vertente, na qual ambas as abordagens podem atuar em conjunto. Essas narrativas estruturadas na perspectiva dos sujeitos surgiriam então, inicialmente, como arestas (SERELLE, 2009) em relação ao jornalismo tecnicista. “As guerras, a bomba atômica, a miséria social, as ameaças ao meio ambiente, o terrorismo, as doenças fatais e todas as pautas da contemporaneidade demandam mais as narrativas autorais densas e tensas do que as promessas da verdade simples e precisa.” (MEDINA, 2008, p. 28).

Serelle (2009) também defende a retomada da presença do narrador-personagem, do “eu” nas narrativas jornalísticas contemporâneas, que validam sua verdade por meio do testemunhal, revelando detalhes e propondo novas relações com o fato, que a objetividade deixa escapar. Para tanto, segundo o autor, o sujeito se insere naquilo que conta, conferindo ao seu relato um efeito de verdade, com base no testemunho, na subjetividade e pela afetividade, como também propõe Medina (2008).

A verdade exposta nesse jornalismo autoral é uma verdade explicitamente parcial, forjada nas experiências do narrador, experiências essas de perplexidade, estranhamento, de exótico ou impressionantes. Esse testemunho de experiências cria, por vezes, discursos blindados, pois carregam em si uma verdade inquestionável eticamente, pois “colocam em primeiro plano argumentos morais apoiados no respeito ao sujeito que suportou os fatos sobre os quais fala (SARLO, 2007, p. 37), referindo-se a relatos de situações limites, como guerras ou regimes totalitários.

As ilustrações são as principais evidências da subjetividade característica na linguagem dos quadrinhos, marcas da existência e interferência de um autor na narrativa que se constrói. Logo, ao se propor a existência de um quadrinho jornalístico, já se faz presente a estrutura de uma narrativa autoral imagética, que pode se estender também para o texto.

[...] o desenho reflete a visão do cartunista como indivíduo. Não creio, porém, que esse fato proíba que um relato desenhado entre no campo jornalismo. Creio que é possível almejar precisão no âmbito de uma obra desenhada. Em outras palavras, os fatos (um caminhão que carregava prisioneiros vindos pela estrada) e a subjetividade (como essa cena é desenhada) podem conviver – uma coisa não impede a outra. Eu, pelo menos, aceito as implicações do relato subjetivo e dou preferência a destacar essas implicações. Já que é difícil (embora não impossível) me apagar de uma história, não é algo que eu costume tentar. O resultado, em termos jornalísticos, é

libertador. Como sou “personagem” da minha própria obra, me atribuo licença jornalística para mostrar minhas interações com aqueles que conheço. Descobre-se muito sobre esses indivíduos a partir da representação do intercâmbio pessoal, o que a maioria dos jornalistas convencionais, infelizmente, subtrai de suas matérias. (As histórias que os jornalistas contam entre pares, na mesa do jantar, que geralmente envolvem interações similares, costumam ser mais interessantes e reveladores do que as que entram no texto). Apesar da impressão que alguns tentam passar, o jornalista não é uma mosquinha na parede, invisível e muda. Em campo, na apuração, a presença do jornalista quase sempre é relevante. Os jovens rebeldes erguem e brandem as armas quando a equipe de televisão começa a filmar, ou começam a se policiar quando o repórter faz perguntas contundentes. Ao admitir que estou na cena, minha intenção é sinalizar ao leitor que o jornalismo é um processo no qual defeitos e marcas de costura ficam aparentes, como se realizado por um ser humano – e não ciência executada por um robô atrás do acrílico; (SACCO, 2016, p. 4).

Logo, retomando a questão da escolha da definição quadrinhos documentais jornalísticos para tratar das produções de jornalismo na linguagem das hqs, não seriam essas mediações jornalísticas autorais o estilo jornalístico desenvolvido por Sacco, Lefèvre, Bertotti ou Rodrigues e tantos outros jornalistas e quadrinistas? Assim, a questão não seria só pensar na tensão ao relacionar um conteúdo de não ficção com uma mídia de ficção, mas também pensar em novas formas de fazer desse conteúdo jornalístico.

2.4 A emergência de um gênero cultural

Ao adotar, portanto, a terminologia quadrinho documental jornalístico, reforça-se então a presença das duas grandes tensões desse gênero, que seriam a relação entre a função social do jornalismo e o entretenimento, assim como a coexistência, em uma mesma obra, de abordagens objetivas e subjetivas em uma narrativa. Aceitando então a existência de um quadrinho jornalístico, é preciso aceitar também suas limitações formais (CIRNE, 2002), que na verdade vão dizer mais da adequação do jornalismo para a linguagem dos quadrinhos do que o contrário. Essa aceitação de um jornalismo parcial (mas não menos relevante) remete aos estudos de Sarlo (2007), Medina (2008) e Serelle (2009), propondo um jornalismo que se apoia na narrativa autoral, na narrativa do “eu”, do narrador-personagem em um relato testemunhal de uma verdade parcial, limitada.

E a despeito dessas características (por vezes, entendidas como problemas), o quadrinho documental jornalístico tem se afirmado e estruturado na sociedade contemporânea, na proposta de buscar desempenhar um papel, uma função social específica em relação às outras mídias. Nesse sentido, retomando suas origens no quadrinho underground, no chamado *comix* norte-americano, como já explicado aqui, é possível então

propor que esse tipo de produção se apresenta como mídias alternativas, de embate, contra hegemônicas, construindo seus discursos a partir de uma concepção diferente do rotineiro, do comum e oferecendo uma forma de regular a visibilidade das pessoas e contextos que apresenta, como os dispositivos de visibilidade propostos por Rancière (2008). Assim, seria possível propor que os quadrinhos documentais, em especial os jornalísticos, teriam condições de regular uma outra representação dos sujeitos e provocar rupturas no senso comum.

José Arbex Júnior, na introdução de *Palestina* (2011), reforça a proposta de Sacco, entendendo que o jornalismo em quadrinhos se propõe como meio expressivo adequado a viabilizar uma plataforma midiática àqueles que são “invisíveis”.

Um dos grandes méritos de Sacco – e daí o imenso poder de seus quadrinhos – foi de ter dado visibilidade aos árabes ‘invisíveis’. Durante os seis meses de preparação do ataque de Washington a Bagdá – de agosto de 1990, quando Sadam Hussein invadiu o Kuwait, a janeiro de 1991, quando a guerra começou – o mundo foi inundado por fotos de soldados americanos mobilizados para a guerra, e de seus familiares que ficaram nos Estados Unidos. Tínhamos todas as informações sobre os soldados americanos: sabíamos seus nomes, suas idades, com quem namoravam, onde viviam, quem eram seus pais, os seus filhos. Do ‘lado de lá’, nada sabíamos. Ou melhor, recebíamos as famosas imagens de mulheres com véu (‘eles são machistas’), de garotos com 15 anos armados até os dentes (‘eles’ são fanáticos), de feiras de camelos na Arábia Saudita (‘eles’ são atrasados). Por meio dessa operação, os árabes tornaram-se invisíveis, tanto quanto os soldados americanos tornaram-se nossos amigos, figuras familiares e simpáticas. (ARBEX JÚNIOR, 2011, p. XIV).

Além de *Palestina* (2011), Sacco também vai lidar com aqueles considerados “invisíveis” pelo jornalismo tradicional, como *Área de Segurança: Gorazde* (2001), que mostra o cotidiano da população muçulmana diante dos ataques de forças sérvias entre 1992 e 1995. *Fax de Sarajevo* (2005), de Kubert, também vai buscar retratar a realidade dos “invisíveis”. Nesse caso, os sobreviventes bósnios ao cerco de Sarajevo, em 1992.

O Fotógrafo (2006) e também *O Mundo de Aisha* (2013) buscam apresentar outras compreensões sobre a cultura muçulmana, retratada comumente no ocidente como arcaica, retrógrada e fanática. Enquanto a primeira obra retrata a realidade do povo afegão durante a Guerra do Afeganistão (1979 e 1989), a segunda reproduz o relato dos testemunhos das mulheres yemenitas e seu papel na sociedade. Ambas ofertando novas formas de regular a visibilidade desses personagens “invisíveis”. Em todas essas obras, aquele que narra apresenta a presença daqueles que, geralmente, não aparecem na mídia tradicional ou, quando o fazem, são representados estereotipadamente, na tentativa de evitar a complexidade da contextualização da realidade. Talvez por justamente ser uma mídia que, por décadas, tenha

sido considerada marginal (VERGUEIRO, 2013), os quadrinhos sejam uma escolha possível para esse tipo de manifestação à margem das representações sedimentadas nas mídias dominantes.

Essas características que definem a função social dessas diferentes formas culturais relacionadas ao jornalismo e ao entretenimento podem ser pensadas a partir dos estudos de Martín-Barbero (1985) sobre a questão do gênero cultural. Para o autor, o gênero é mais do que um processo de categorização; é uma estratégia que vincula a produção e o consumo dos textos midiáticos. O autor defende que o gênero é uma estratégia de comunicação e, ainda mais, uma estratégia ligada aos vários universos culturais. “O gênero é um estratagema da comunicação, completamente enraizado nas diferentes culturas, por isso, geralmente, não podemos entender o sentido dos gêneros senão em termos de sua relação com as transformações culturais na história” (MARTÍN-BARBERO, 1985, p. 65). Os gêneros fornecem, então, formas de percepção e reconhecimento, funcionando como uma espécie de dispositivo de leitura, de entendimento do mundo, servindo como referência para a indústria da mídia.

Ao se pensar o quadrinho documental jornalístico como um gênero cultural, talvez uma das suas principais características seja se estruturar como um dispositivo de visibilidade (RANCIÈRE, 2008), porque oferece visibilidade àqueles que não a possuem ou têm dificuldades em alcançá-la, fornecendo novas maneiras de entender determinadas complexidades do cotidiano.

Faz-se necessário, então, avançar no debate sobre a mediação, que, na definição proposta por Silverstone (2002b), é a circulação contínua de sentidos, com as tecnologias e os meios de comunicação assumindo papel fundamental nesse processo. As mídias quase sempre adotam o uso de representações redutoras, que fornecem recursos para que os sujeitos consigam lidar com a complexidade do cotidiano. No entanto, como propõe Silverstone (2002a), é preciso desafiar essas mediações, pois o Outro, como na concepção de Lévinas (1980), não deve ser aniquilado (domesticado ou eliminado, como inimigo), mas tratado em uma relação ética, não alérgica em relação às diferenças. Essas questões éticas de reconhecimento no processo de mediação e representação do Outro, remetem à alteridade, entendida como uma diferença radical, que não pode ser igualada. É o estar para o Outro, mas sem assumir a autoridade sobre ele.

Funcionando como dispositivos de visibilidade, os quadrinhos jornalísticos adotam a proposta de lidar com essas diferenças e também reconhecimentos, lidando com a representação de um Outro que evite ser reducionista e estereotipada. Dessa forma, as

mediações midiáticas abrangem o campo ético, pois suas formas de representação devem apresentar movimentos de aproximação, mas também de distanciamento em relação ao Outro. A obra de Bertotti (2016), por exemplo, trata da imagem das mulheres iemenitas e suas representações cristalizadas, como o exemplo das figuras 5 e 6. Normalmente, elas são vistas pelo ocidente como oprimidas, menosprezadas e violentadas, vivendo sob o jugo do “véu” (nesse caso, uma vestimenta específica chamada *niqab*), tido como símbolo de uma sociedade machista e opressora. Contudo, ao apresentar os testemunhos de suas personagens, ora reforçando essa percepção ocidental, ora desconstruindo, a narrativa ilumina concepções obscuras, superficiais, errôneas e simplistas de contextos muito mais complexos, levantando questionamentos referentes justamente às representações estereotipadas.

A alteridade teria então uma relação com o diálogo dos afetos, proposto por Medina (2008), que se refere a um jornalismo mais sensível, em uma relação mais humanizada entre o profissional e suas fontes, porque só no momento em que o jornalista está afeto a algo ou a alguém é que o ato comunicativo acontece nas chamadas narrativas contemporâneas.

Outra característica dos quadrinhos documentais jornalísticos remete ao uso de desenhos como recurso narrativo. A produção textual, dependendo do nível de detalhes, pode ser impactante, mas não detém o mesmo apelo das imagens, em especial as fotográficas. Descrever uma cena de um crime, por exemplo, não é o mesmo que estampar a foto do local, mostrando ao leitor todos os detalhes que sua leitura possa captar. Por outro lado, essa capacidade da imagem fotográfica em causar impacto pode ser, às vezes, considerada um problema. Para explicar melhor, tome por exemplo, fotografias de um cenário de guerra em que um soldado foi reduzido somente a suas pernas e resquícios de sua coluna vertebral, ou uma comunidade muçulmana em que mulheres devem vestir o *niqab*, mas são fotografadas sem o mesmo. A publicação desse tipo de imagem pode ser socialmente e culturalmente não aceita, ou por apresentar características agressivas demais ou por ser contra determinados costumes. Agora, essas mesmas imagens apresentadas sob o traço do autor, o desenho, não se apresentam assim tão agressivas. Na verdade, tornam-se mais palatáveis, já que é comum se considerar a fotografia como um registro mais fiel ao acontecimento do que a representação imagética desenhada. Logo, os exemplos aqui citados que aparecem, respectivamente, em obras de Sacco e também de Bertotti, permitem que determinados momentos da narrativa sejam apresentados de forma gráfica ao leitor, o que, de outra forma, para os quadrinhos, seria inviável, já que se apresenta como uma mídia fortemente visual, como será discutido à frente.

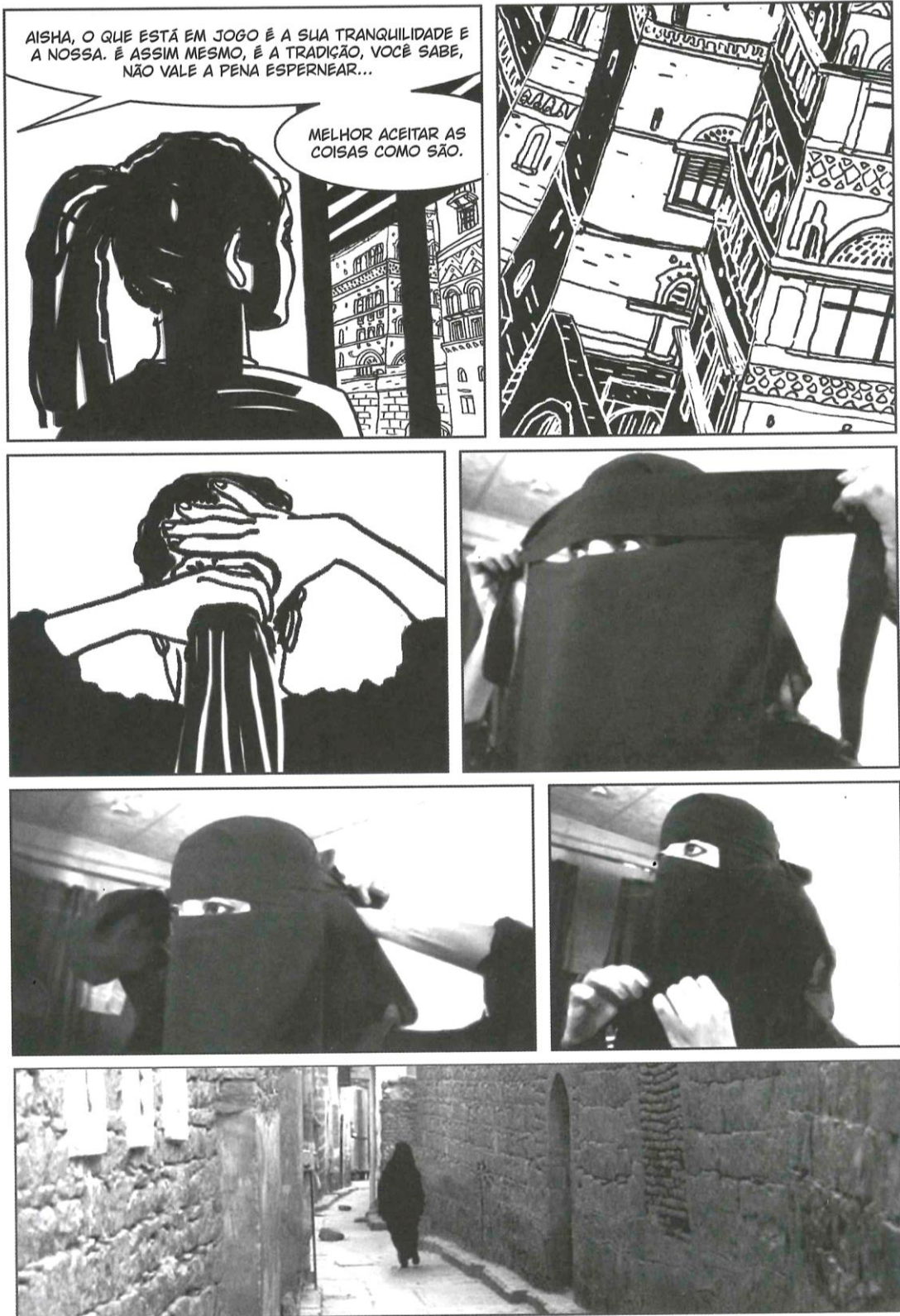
Entretanto, essa característica do uso do desenho como recurso para amenizar situações reais, de certa forma pode ser entendida como um intensificador nas tensões que

lidam com o jornalismo e os quadrinhos, pois fortalecem o princípio de que a fotografia representa melhor o real e por isso é um recurso jornalístico e que os quadrinhos, com o desenho, não representariam esse “real” da mesma maneira. Mas justamente para questionar e analisar esse entendimento, as obras escolhidas para essa pesquisa lidam, ao mesmo tempo, com o desenho dos quadrinhos e as fotografias do jornalismo, cada uma à sua maneira, mas permitem estudar os quadrinhos documentais jornalísticos.

Figura 5 - Páginas de O Mundo de Aisha



Figura 6 - Páginas de O Mundo de Aisha



3 O SISTEMA DOS QUADRINHOS¹³

3.1 O quadrinho como linguagem

Ao adotar a definição de um quadrinho documental de vertente jornalística, faz-se necessário pensar não somente na relação entre uma linguagem característica da ficção e um conteúdo dito de não ficção, mas, principalmente, debruçar-se em como se estrutura essa relação na linguagem característica das hqs. A partir daí, é preciso compreender o que define essa linguagem, sua morfologia e aplicações. Nesse sentido, primeiramente, é preciso reforçar a necessidade de se desvincular a percepção popular que confunde a hq enquanto mídia, da hq enquanto linguagem.

McCloud, em sua obra *Desvendando os Quadrinhos* (2005)¹⁴, aborda esse assunto ao comparar o quadrinho como um recipiente, um jarro, com um conteúdo variado, da mesma maneira que seriam outras mídias, como teatro, filmes ou a palavra escrita. O foco na linguagem dos quadrinhos se dá na análise da estrutura que esse “jarro” assume. Groensteen também segue o mesmo entendimento, analisando as hqs como linguagem, e não somente como “fenômeno histórico, sociológico e econômico que são.” (GROENSTEEN, 2015, p. 10).

Qualquer um que já tenha lido ou pelo menos folheado uma história em quadrinhos sabe que há uma série de recursos característicos específicos dessa forma de produção, como os balões de fala, quadros de narração, o traçado do balão, o tipo de letramento impresso dentro dos balões, o estilo do desenho, a disposição espacial dos quadros, a sequência desses quadros, os próprios quadros (ou quadrinhos) e uma série de outros pontos passíveis de análise. Ao se pensar, então, nesses recursos como componentes da estrutura estética da linguagem das hqs, seria preciso propor uma análise deles, decodificando o que define a linguagem dos quadrinhos e como esses mesmos componentes se estruturam em um contexto macro.

“O estudo das histórias em quadrinhos, como em qualquer outro sistema semiótico,

¹³ O título deste capítulo é uma referência à obra homônima de Thierry Groensteen (2015), que propõe justamente a análise das histórias em quadrinhos como uma linguagem, um sistema semiótico, como será tratado na análise do *corpus* da pesquisa.

¹⁴ *Desvendando os Quadrinhos* (2005) é a primeira de uma trilogia que McCloud publicou utilizando a própria linguagem dos quadrinhos para falar sobre quadrinhos, e não somente como exemplos, mas no conteúdo propriamente dito, assim como Eisner faz, ainda que pontualmente, tanto em *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1999) quanto em *Narrativas Gráficas* (2005). Para o *corpus* desta pesquisa, tomarei a liberdade de utilizar alguns pontos, somente a parte escrita da obra, a “fala” do autor, retirada de seu contexto dentro da linguagem própria dos quadrinhos.

deve passar por uma decomposição em unidades constitutivas elementares: ‘em elementos mínimos intercambiáveis que possuem significado próprio’”. Essa é uma ideia que Groensteen (2015, p. 10) apresenta, mas que vai justamente contrapor, ao dizer a análise dos quadrinhos não se dá na decomposição da linguagem em unidades mínimas, que poderiam ser, por exemplo, o ponto que compõe o traço que se transforma no desenho. Na verdade, o autor defende que a maneira mais produtiva de se propor uma análise das histórias em quadrinhos quanto linguagem, diz da análise de suas “articulações maiores”, que, nesse caso, remetem ao quadro propriamente dito, seus usos e características. “Essas formas que chamamos de quadro contêm em si todos os ícones do vocabulário dos quadrinhos!” (MCCLLOUD, 2005, p. 98).

Vale esclarecer que apesar de adotar o quadro (e seus semelhantes) como entendimento de unidade comum entre as obras em quadrinhos, isso não quer dizer que não seja possível pensar em análises que se aprofundem no conteúdo dos quadros. Porém, tanto na obra de Groensteen (2015)¹⁵ quanto para os fins desta pesquisa, tal exame pouco avançaria em uma proposta de análise da linguagem dos quadrinhos. E ainda que esses recursos possam ter funções linguísticas (ou mesmo, narrativas), elas geralmente são construídas em função do quadro em que estão contidas, e fazem parte específica da obra em que estão inclusos, necessitando assim de análises individuais das obras em questão, não se aplicando de forma mais genérica.

Analisadas isoladamente, certas características dos quadros, entendidos como unidades mínimas na linguagem dos quadrinhos, não se mostrariam relevantes no contexto linguístico, como a perspectiva diferenciada em um quadro ou uma letra escrita de forma mais estilizada em outro. Ainda que Eisner (1999) faça análises mais profundas nesse sentido, estas fazem referência a recursos de construção narrativa, e não da gramática linguística, e só ganham relevância quando compreendidas como integrantes de uma estrutura mais complexa, dentro da narrativa completa da obra publicada.

Os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria (s) da expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de *sistema*. O problema que se põe em análise, portanto, não é favorecer um código; é encontrar uma via de acesso ao interior do sistema que permita explorá-lo na sua totalidade e mostrar sua coerência. (GROENSTEEN, 2015, p. 14-15).

¹⁵ O estilo artístico no traço de um desenhista ou o uso de linhas para exprimir ideias seriam exemplos dessas unidades mínimas dentro do quadro, mas, como Groensteen (2015) expõe, esses pontos mínimos exigiriam um trabalho mais extenso, profundo e demorado de análise, que não resultaria “em avanço teórico significativo” nos estudos da linguagem dos quadrinhos.

Eisner (1999, p. 7), mesmo propondo que as “histórias em quadrinhos se comunicam em uma ‘linguagem’”, não adota uma linha de estudo que decomponha a linguagem para posterior análise e, logo, deslancha sobre os mais variados assuntos relacionados às hqs, desde sua leitura, o uso das imagens, criação de roteiro, expressões faciais, entre outros. Já Groensteen (2015), em uma ordenação melhor do processo de análise (talvez por justamente propor a redução do sistema dos quadrinhos na unidade comum do quadro), realiza um estudo da linguagem das hqs, que se aplicaria a toda e qualquer obra em quadrinhos. Ambos compreendem as hqs como um sistema mais amplo e complexo, mas seria o caso de a leitura de Groensteen servir como um ordenador para a leitura de Eisner, propondo, primeiro, uma análise da linguagem das hqs e, posteriormente, estudos sobre os recursos narrativos estéticos característicos dos quadrinhos.

McCloud (2005) seria então uma mistura de ambos, pois avança no exame sobre a linguagem das hqs, mas vai gradualmente inserindo questões sobre a narrativa nesse contexto, partindo da busca de uma definição mais específica para os quadrinhos, seguindo pela pesquisa histórica da origem do uso da linguagem das hqs, passando pelo símbolos e ícones como vocabulário da nona arte, até a disposição e a sequência dos quadros, cores e uma revisão final do conteúdo de todos os capítulos. Porém, ao longo da obra, o autor reforça o tempo todo, talvez por justamente fazer uso da própria linguagem das hqs, a proposta dos quadrinhos como um sistema.

E, talvez, a percepção mais relevante para se compreender esse sistema, além da definição do quadro como unidade comum, seja a de que a linguagem dos quadrinhos, mesmo sendo um misto de texto e imagem, em uma combinação específica de recursos estéticos e linguísticos, teria a primazia da imagem em relação ao texto. Groensteen (2015) se baseia nessa compreensão ao afirmar que a imagem predomina por justamente ser responsável pela maior parte da produção de sentido dentro das histórias em quadrinhos. Mesmo Eisner (1999) vai mudar de ideia sobre o tema, pois, em um primeiro momento, ele defende os quadrinhos como uma linguagem mista na sobreposição entre palavra e imagem, mas, posteriormente, vai rever suas proposições.

As histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar de as palavras serem um componente vital, a maior dependência para a descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade. (EISNER, 2005, p. 5).

McCloud (2005) também vai reforçar essa percepção da supremacia das imagens nos quadrinhos, em específico no capítulo 2, ao fazer uma análise pontual sobre a obra de Magritte, *A Traição das Imagens*, como reproduzido nas figuras 7 e 8. Justamente por ser uma mídia que baseia sua linguagem no visual, mesmo utilizando um único sentido, a imagem é capaz de remeter aos outros quatro.

Assim, faz-se necessário pensar em uma definição que abarque a concepção do que seria o quadro para os quadrinhos.

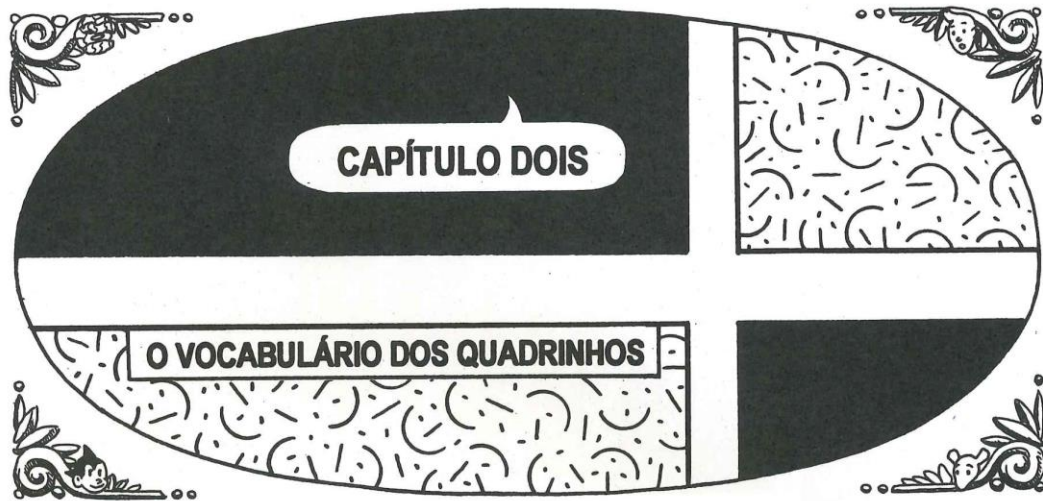
Em sua configuração normal, o quadro é apresentado como uma porção de espaço isolado por vazios e delimitado por um requadro que assegura sua integridade. Assim, independentemente de seu conteúdo (icônico, plástico, verbal) e da complexidade que possa manifestar, o quadro é uma entidade aberta à manipulação geral. (GROENSTEEN, 2015, p. 36).

A definição de Groensteen (2015) para quadro, porém, é mais abrangente, compreendendo que, apesar do nome, ela não exige, obrigatoriamente, configurar-se como um “quadro” físico na página de uma hq. Ao dizer quadro, na verdade, faz-se referência à unidade imagética que avance a narrativa, que pode se apresentar fora do que o autor chama de “configuração normal” e se enquadra na proposta de ser uma “entidade aberta à manipulação”, inclusive assumindo a configuração de uma espécie de não quadro.

Talvez o melhor exemplo para compreender esse “quadro” que não é um quadro propriamente dito, sejam as obras de Eisner, onde ele utilizava de outros recursos estéticos para criar a unidade narrativa, como linhas de movimento, a disposição espacial das imagens na página ou mesmo a repetição de personagens por muitas vezes dentro dessa mesma página. Mas ainda que não apresente as quatro linhas formando um quadrilátero, esse “não quadro” apresenta as mesmas características do seu correlato delimitado.

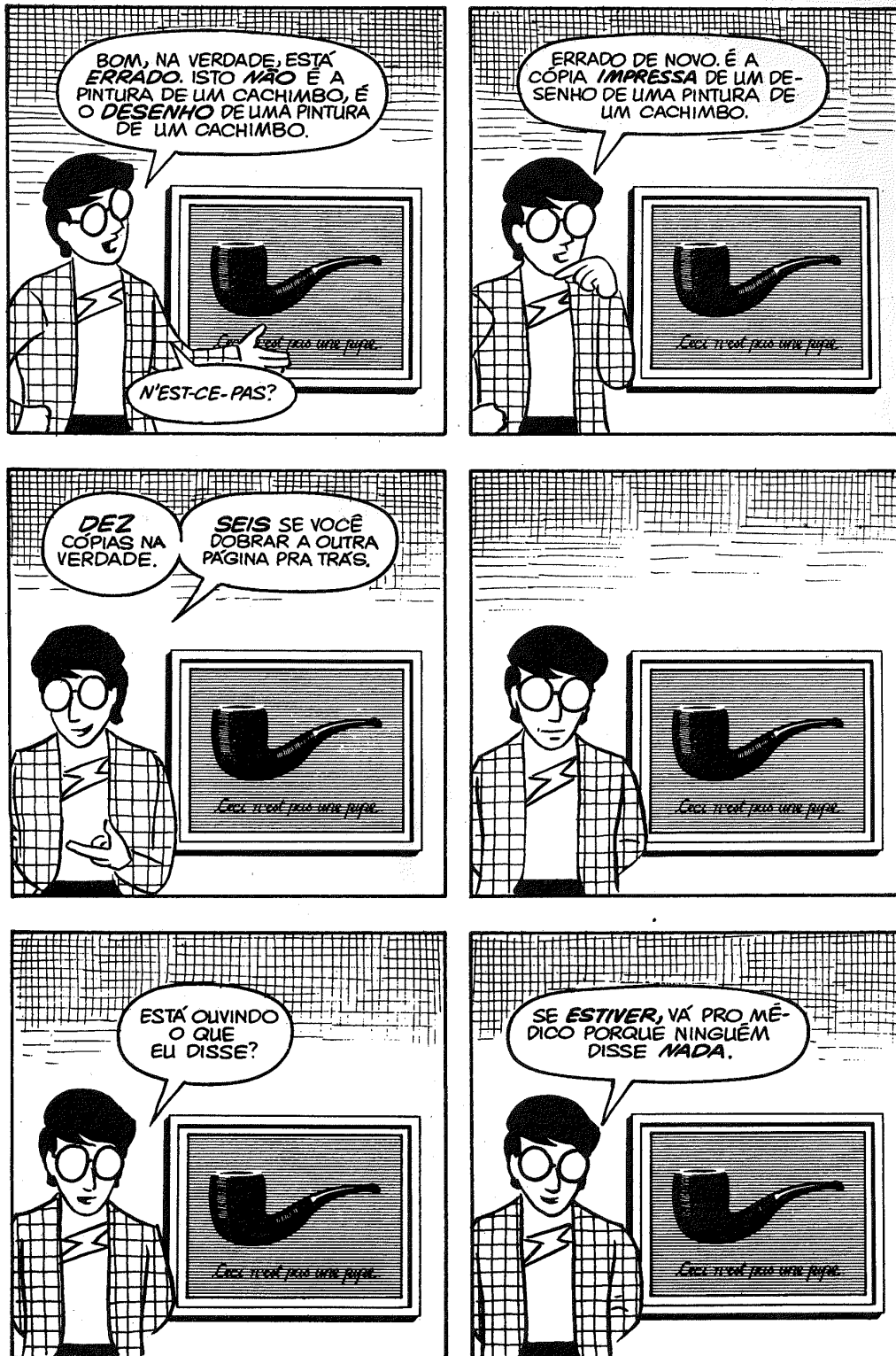
Essa delimitação que propicia a identificação imediata do quadro, seu contorno, é definida como requadro (EISNER, 1999; GROENSTEEN, 2015) e se refere ao contorno físico que contém o quadro. Ele pode se apresentar de forma tradicional, como um quadrilátero ou, ainda, assumir outras formas geométricas, como círculos. Há possibilidades de ele se manifestar de forma a integrar a arte interna, transformando-se no batente de uma janela ou de uma porta, por exemplo. O requadro pode se estruturar ainda como recursos imagéticos da história, adotando a fumaça para delimitar os quadros ou raios mágicos. Outras vezes, a linha desse contorno pode se modificar, para fazer entender, dentro do contexto narrativo, que o conteúdo daqueles quadros em específico são sonhos, lembranças ou que

Figura 7 - Página de Desvendando os Quadrinhos



VEJA PÁG. 217 PARA MAIS INFORMAÇÕES

Figura 8 - Página de Desvendando os Quadrinhos



acontecem em um momento cronológico diferente. E ainda, o requadro¹⁶ pode até mesmo não se manifestar, como já apontado, mas a estrutura linguística dos quadrinhos permite que essas unidades imagéticas mínimas sejam identificáveis, compreensíveis e permitam a leitura da hq.

Assim, o requadro é responsável pela identificação dos quadros nas hqs, que se apresentam múltiplos na linguagem tradicional dessa mídia e não constituem o conteúdo total, mas são integrantes de um sistema maior. Por isso, sempre são manifestados em proliferação, articulados no tempo e no espaço, seguindo tanto critérios estéticos quanto narrativos, ou mais precisamente, discursivos (GROENSTEEN, 2015), e esses níveis de leitura da linguagem dos quadrinhos, por vezes, sobrepõem-se a ponto de se tornarem indistintos.

Assim, para tratar da disposição, tamanho, forma e copresença dos quadros vinculados no espaço, é possível pensar em um código espaçotópico, como propõe Groensteen (2015). McCloud (2005), de forma similar, vai tratar desse mesmo código ao analisar a disposição, relação e sequencialidade dos quadros, levando em consideração a quantidade deles que é utilizada para simular uma ação e como a percepção dessa simulação pode ser alterada pela adição ou subtração de quadros. O entendimento da sequência narrativa também depende do uso dos quadros, como propõe Eisner (1999), entendendo que os quadros seriam momentos de encapsulamentos de pontos do fluxo narrativo (temporalidade) e a sequência é disposta de modo que o leitor seja capaz de entender não só o conteúdo dos quadros, como também preencher a lacuna existente entre eles. Compreender essa organização é fundamental para permitir uma leitura da linguagem dos quadrinhos (e por isso a referência à arte sequencial). Seria possível propor então, que:

A relação estabelecida entre essas imagens admite diversas operações [...] mas o seu denominador comum e, portanto, elemento central dos quadrinhos, seu primeiro critério de ordem funcional, é este: a *solidariedade icônica*. Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (GROENSTEEN, 2015, p. 27-28).

Essa coexistência constante dos quadros como a solidariedade icônica se refere à sua disposição dessas unidades comuns nas obras em quadrinhos em um determinado espaço (por vezes, às páginas das hqs), mas remete também à relação que esses quadros mantêm entre si,

¹⁶ Groensteen (2015) vai propor ainda a existência do hiperrequadro, que seria o contorno da página que contém os quadros. E, na concepção macro, existiria ainda o multirrequadro, que corresponderia à obra como um todo, compreendendo que ela abarca todo o conteúdo dos hiperrequadros e também dos requadros.

pois, do contrário, seriam somente uma variedade de imagens aleatórias contidas por quadros em uma folha de papel. É preciso levar em consideração a relação que esses quadros mantêm entre si. Para a isso, o entendimento do processo de leitura¹⁷ se faz extremamente relevante, porque grande parte dessa relação se baseia na forma como o leitor lê. Para as produções de quadrinhos ocidentais, a leitura se dá, tradicionalmente, da esquerda para direita e, depois, de cima para baixo, e é nesse sentido que os quadros desenvolvem suas relações, suas solidariedades e permitem que um contexto narrativo seja criado. Essa articulação imagética é onde opera a artrologia, que Groensteen (2015) adota para justamente avançar em uma análise sobre a relação entre os quadros.

Em *Jimmy Corrigan: O Menino Mais Esperto do Mundo* (2009), Chris Ware vai justamente utilizar da artrologia para lidar de forma nada convencional com a forma de leitura dos quadros de sua obra. E, logo no início, ele deixa isso claro ao propor um manual de leitura, colocando dois quadros em sequência e um questionário para saber se o leitor consegue compreender a linguagem das hqs ou não, como consta na figura 9. Claro, tal questionário não passa de uma brincadeira do autor, mas, na verdade, ele quer destacar que a leitura de sua obra não segue em nada o modelo tradicional de leitura dos quadrinhos.

Embora não tenha sido intenção do autor deste livro produzir uma obra que fosse de qualquer modo considerada “difícil” ou, pior, “impenetrável”, veio à atenção de nosso grupo de pesquisadores que certos leitores, devido a um (inteiramente perdoável) desconhecimento de certas tendências e modismos que correm nos afluentes da presente “vanguarda cultural”, podem não estar adequadamente equipados para estabelecer uma relação linguística satisfatória com o teatro pictográfico por ela oferecido (WARE, 2009, p. 2)

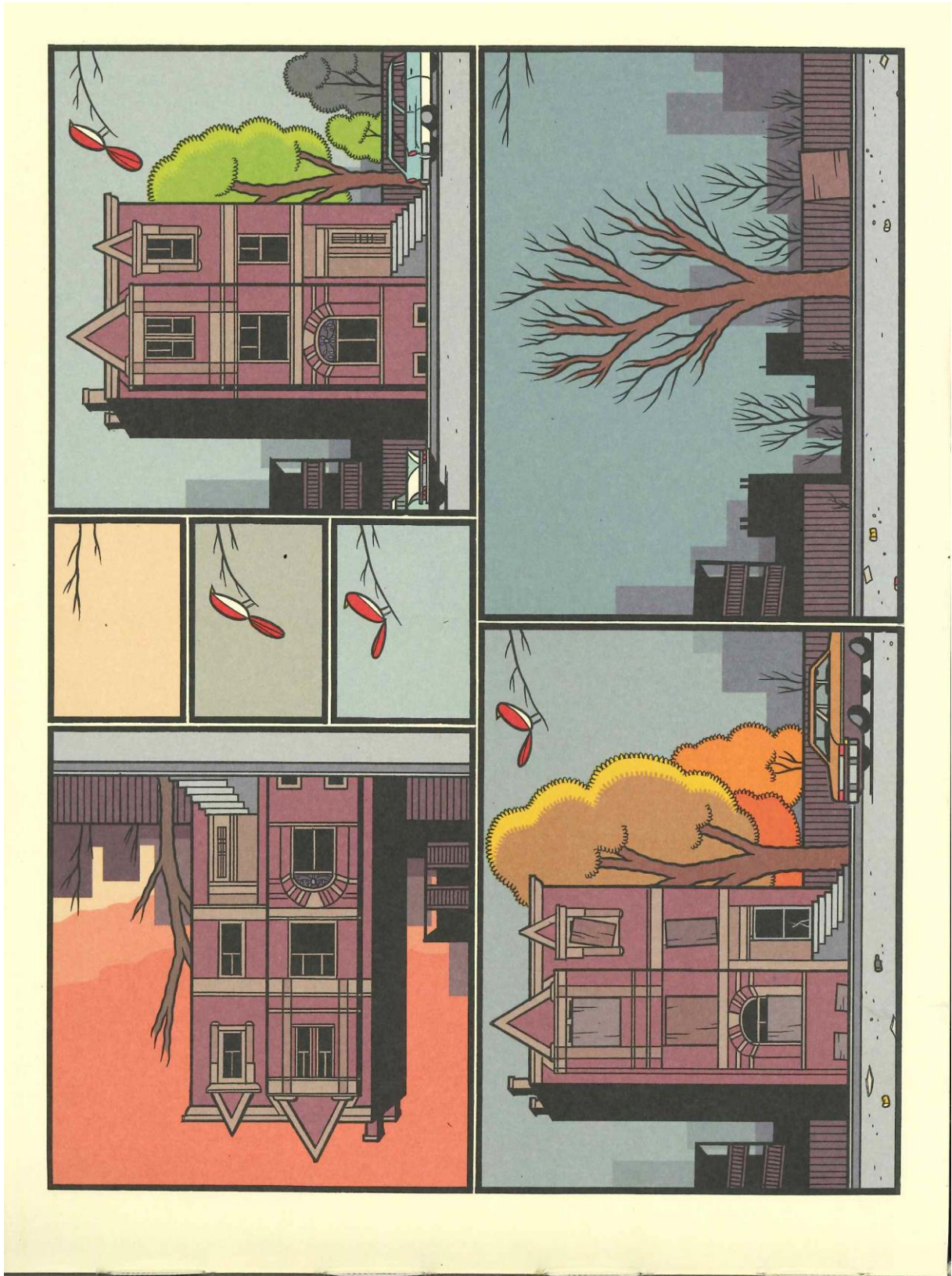
Apesar do tom sarcástico, a obra de Ware realmente exige certo esforço de leitura, porque não segue as convenções. Fisicamente, a edição foi produzida em formato horizontal, diferente do formato mais comum das hqs, na vertical. E apesar de existirem outras obras nesse mesmo formato, a diferença em *Jimmy Corrigan* é que as artes não seguem a orientação da obra, forçando o leitor a “girar” o quadrinho se quiser conseguir dar seguimento à leitura. Além disso, os quadros também seguem ordens diferentes da orientação da esquerda para a

¹⁷ Pelo menos nos últimos cem anos, o tema da leitura esteve ligado diretamente ao conceito de alfabetização; tanto a leitura quanto a alfabetização, por sua vez, foram ligadas à palavra escrita. Aprender a ler significou aprender a ler palavras, e a pesquisa em leitura tem sido, até recentemente, direcionada para descobrir como as pessoas podem aprender a ler palavras de maneira mais rápida e eficaz. Mas [...] a leitura foi gradualmente sendo examinada mais de perto. Pesquisas recentes mostraram que a leitura de palavras é apenas um subconjunto de atividades humanas muito mais gerais, o que inclui a decodificação de símbolos, a integração e organização da informação e o uso de vários sistemas de memória de curto e longo prazo. De fato, a leitura - no sentido mais geral - pode ser pensada como forma de atividade perceptiva. A leitura de palavras é uma manifestação de atividade; mas há muitos outros - a leitura de imagens, mapas, diagramas de circuitos, música [...] (WOLF, 1977, p. 427-428).

direita e de cima para baixo, como pode ser visto na figura 10. Além disso, devido à quantidade e distribuição de quadros em uma única página, há o uso de setas para indicar a ordem de leitura.

Logo, a espaçotologia e a artrologia vão guiar uma análise mais detalhada sobre o uso dos quadros na linguagem das histórias em quadrinhos. A percepção da relação dos quadros com o espaço, o código espaçotópico, seria o primeiro contato, a primeira reação que o leitor tem com o *layout* estético de uma página de hq (disposição física de seus componentes) e, justamente por isso, será analisada antes de realizar mais apontamentos sobre a solidariedade icônica entre os quadros, das suas relações e articulações.

Figura 10 - Página de Jimmy Corrigan



3.1.1 O código espaçotópico

Groensteen (2015) propõe o uso da espaçotologia para tratar da relação dos quadros com o espaço onde estão inseridos. Entre outros autores, o estudo das proposições de Groensteen, em específico, servirá como guia para a análise do *corpus* desta dissertação. Para tanto, serão vistas as três categorias que permitem uma percepção inicial do quadro sem focar primeiramente em seu conteúdo: sua forma geométrica, seu tamanho físico e sua disposição na página. Nesse sentido, os conceitos de requadro e quadro se sobrepõem já que são as linhas do primeiro que vão ditar a forma do segundo.

O formato diz muito quando visto no contexto macro de uma obra em quadrinhos. Se todos os quadros são quadriláteros, um que seja redondo, por exemplo, certamente terá um destaque diferenciado. A forma também tem relevância, como já pontuado, quando se insere no conteúdo do quadro, assumindo a forma de uma janela ou portal, por exemplo. Por fim, o formato pode ter uso como ferramenta narrativa, ao se transformar em uma seta e identificar uma ordem diferenciada de leitura ou se apresentar como nuvens, identificando sonhos ou pensamentos. Se o quadro for maior ou mais longo, ele também pode fazer conter em seu interior uma temporalidade narrativa mais extensa do que os quadros menores mais próximos.

Eisner, em várias de suas obras, utiliza o “não quadro” para lidar com a relação do espaço nas histórias em quadrinhos, como um exemplo na figura 11. Ele também faz uso de quadros redondos para insinuar uma mira telescópica, por exemplo, ou quadros como fotografias queimadas em concordância com a narrativa, que se remete a uma explosão em um banco. O quadrinista Gustavo Duarte (2010) também faz uso recorrente desses recursos estéticos ao modificar o contorno do quadro, como se vê na figura 12, adaptando à narrativa.

Eisner (1999) trata do assunto ao relacionar a forma do quadro com a linguagem do requadro. Ele aponta que o requadro pode ser utilizado como recurso narrativo, seja alterando seu contorno (função emocional do requadro), ou não fazendo uso dele (o que remeteria, segundo o autor, a espaços mais amplos), ou mesmo, inserindo o requadro no contexto, no exemplo já citado, de ele se transformar em uma janela ou porta, o que Eisner (1999) chama de requadro como suporte estrutural.

Já McCloud (2005) dedica um único quadro para falar das formas do quadro, “dizendo” que elas “variam muito, e, embora essas diferenças não afetem o ‘significado’ específico dos quadros em relação ao tempo, elas podem afetar a experiência de leitura” (MCCLOUD, 2005, p. 99). A partir daí ele vai se debruçar justamente na relação dos quadros com o tempo, e essa questão tem relação direta com a forma e tamanho que um quadro pode

assumir.

Como se trata de arte sequencial, admite-se que os quadros dispostos no espaço apresentem determinados momentos temporais diferentes. Em uma obra que utilize os quadros na forma tradicional de quadriláteros, como *O Fotógrafo* (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006), não só a disposição dos quadros vai fazer referência de tempo, mas também o seu tamanho. Quadros maiores e mais longos (tanto vertical quanto horizontalmente), além de serem mais atrativos visualmente por se diferenciarem dos demais, tendem a simular uma duração temporal maior. Já quadros menores, por vezes, vão dar a entender uma duração de tempo mais curta. Mas esses usos não são regras, com algumas obras tendo quadros maiores para um destaque (como um herói desferindo um poderoso golpe contra um vilão) ou um quadro menor para um detalhe (o herói lançando um rastreador em um vilão em fuga). Nesses dois exemplos, o tamanho do quadro não interfere na percepção temporal.

Quadros em branco dispostos no espaço não fazem menção a tempo, mas, sim, à relação das imagens em seu conteúdo, como analisa Eisner (1999). O tempo nos quadrinhos só pode ser compreendido, então, nessa relação da imagem com o tamanho do quadro, lembrando que o tempo avança tanto dentro do requadro quanto do hiper-requadro e também multirequadro, no sentido da esquerda para direita, e, de cima para baixo, nas produções de hqs ocidentais, ou caso haja alguma outra orientação que indique alterações na ordem desse avanço cronológico.

Por fim, a disposição do quadro no espaço pode ser entendida também como um recurso narrativo. Uma história em que há um personagem abrindo uma porta, por exemplo, o quando em que isso acontece deveria, a princípio, encontrar-se na última posição de uma página ímpar, pois o ato desse personagem abrindo a porta seria uma relação direta com o leitor passando uma página para descobrir o que há do outro lado. Além disso, quadros dispostos no centro da página tendem sempre a atrair mais atenção. Quadros menores dentro de quadros maiores vão fazer referência a detalhes desse quadro maior, o que Groensteen (2015) vai denominar de incrustação.

Ainda que possa não parecer em um primeiro momento, o uso dos balões remete à gestão do espaço no quadro e, por conseguinte, também na página. Por esse motivo, deve ser analisado sob a ótica da espaçotopia. De forma semelhante ao requadro, seu contorno e tamanho, relacionados com o letramento interno, vão dizer muito do seu conteúdo, como um balão com arestas pontiagudas para um grito, um balão pequeno para um sussurro ou letras em caixa-alta para um tom de voz elevado. A referência ao seu enunciador geralmente se dá

estendendo um apêndice do balão até ele, seja contínuo (para uma fala) ou não (para um pensamento). A proximidade também pode fazer o papel de referência, o que eliminaria o uso do apêndice. Vale lembrar que os balões não precisam necessariamente estar representados dentro dos requadros, podendo ocupar áreas externas, como Moore, Willians III e Gray fazem em *Promethea* (2017), como se vê nas figuras 13 e 14, por exemplo.

3.1.2 A estrutura artrológica

Entendendo a relação dos quadros com o espaço que ocupam (dispositivo espaçotópico), é preciso avançar na análise da articulação que esses quadros possuem entre si e qual sua relação com a linguagem das histórias em quadrinhos, ou seja, a artrologia¹⁸. Logo, a primeira análise parte da proposta metodológica de apropriação do quadro isolado (suspendendo temporariamente o quesito narrativista), para avançar em um debate sobre o sistema da linguagem dos quadrinhos. Apartado do hiper ou do multirrequadro, o quadro se manifesta de forma muito semelhante a outro suporte midiático, que é a fotografia e acaba por compartilhar com ela algumas características.

[...] a foto é tão inapta a narrar que, quando ela quer narrar, ela se torna cinema. A fotonovela não é um derivado da foto, mas sim do cinema. Uma foto isolada nada pode narrar, evidentemente! Mas por que será que, devido a um estranho corolário, duas fotos justapostas sejam obrigadas a narrar alguma coisa? Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem para à linguagem. (METZ apud GROENSTEEN, 2015, p. 111).

Acredito que seja possível aqui, contestar o autor quando ele afirma que uma imagem estática é inapta a narrar, carecendo de uma segunda imagem para tanto. Na verdade, uma imagem solitária teria, sim, capacidades narrativas, ainda que essas sejam limitadas ao espaço físico dessa imagem (seu “quadro”). A repetição de um personagem dentro do quadro remete a algo que acontece no tempo (ou, quem sabe, no espaço também). Ainda, seria possível pensar em quadro que se estende na horizontal, e que os acontecimentos do seu lado direito são cronologicamente anteriores aos fatos do seu lado esquerdo. Há, sim, narrativa ali. Mas a potencialidade da linguagem dos quadrinhos se evidência, nesse caso, na possibilidade

¹⁸ Groensteen (2015) divide a artrologia em dois níveis. A restrita, que diz respeito às relações elementares, lineares, que remete diretamente à característica marcante dos quadrinhos das sequências, normalmente se adaptando à construção da estrutura narrativa, geralmente limitada aos requadros. Já a artrologia geral trata das relações tanslineares ou distanciadas, abordando relações mais complexas entre as estruturas narrativas e o dispositivo espaçotópico. Para a análise do *corpus* desta pesquisa, adotaremos somente uma definição geral de artrologia para manter uma relação com o dispositivo espaçotópico.

narrativista na relação dos inúmeros quadros dentro de uma obra.

Figura 11 - Página de Um Contrato com Deus



Figura 12- Páginas de *Taxi*

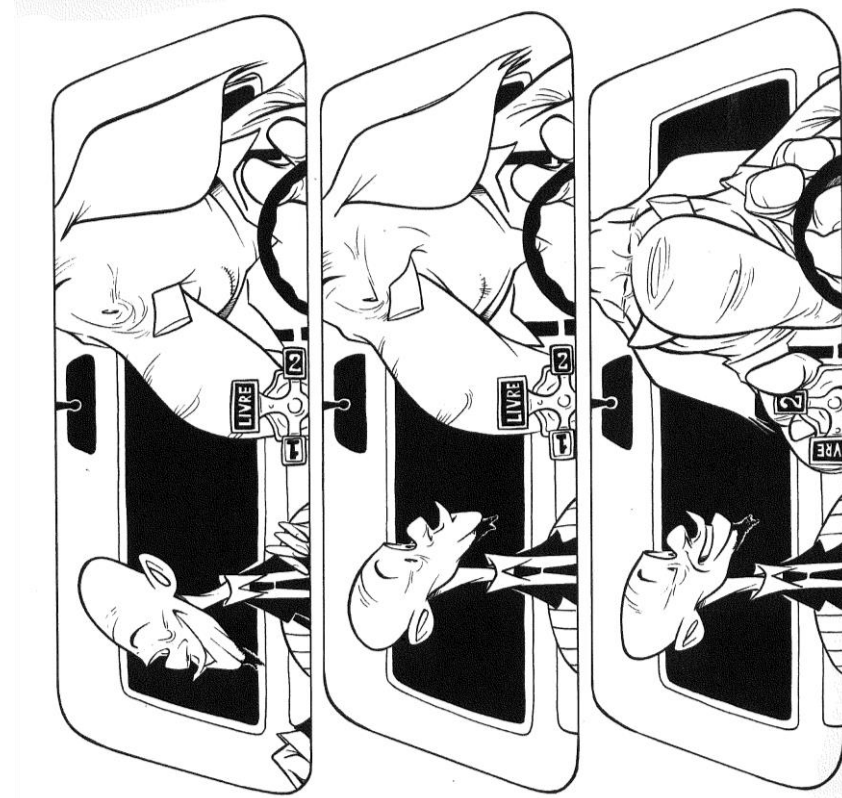


Figura 13 - Página de Promethea



Figura 14 - Página de Promethea



É justamente dessa capacidade de duas (ou mais) imagens justapostas se em uma linguagem, que a artrologia vai tratar. Em um primeiro momento, essa narrativa imagética se estrutura por meio da solidariedade icônica dos quadrinhos, adotando os princípios da sucessão e transformação.

André Gaudreault, por sua vez, leva em conta os dois ‘princípios da narrativa’ anunciados por Tzvetan Torodov, que seriam os da *sucessão* e da *transformação*: ‘[...] Pode-se efetivamente considerar *narrativo* [...] todo enunciado que relata os atos, os gestos ou os acontecimentos que possuam entre si uma ‘relação de sucessão’ e que desenvolvam ‘uma relação de transformação’. [...] Para que possamos falar de transformação entre, digamos, duas fotografias, é preciso que seu vínculo ‘afirme simultaneamente a semelhança e a diferença’”. (GROENSTEEN, 2015, p. 111).

Assim, o quadro isolado permite um recorte temporal específico, mas, de forma geral, não tende a ofertar possibilidades narrativas, salvo em situações específicas de quadros mais amplos e complexos, que permitam uma leitura interna e com vetorização de leitura temporal, como já abordado no dispositivo espaçotópico sobre o tamanho físico do quadro. Um quadro apartado então do seu contexto não apresentaria características de similaridade nem de diferenciação, pois, para tanto, demandaria uma relação de comparação que só é possível por meio da existência de outros quadros relacionados ao primeiro de alguma forma.¹⁹

Apesar de apresentar exceções, normalmente a relação de similaridade e diferença na linguagem dos quadrinhos se apresenta na multiplicidade de quadros justapostos no espaço e também no tempo e que, em seus conteúdos, tendem a estampar imagens repetidas, mas não idênticas, justamente para criar essa possibilidade narrativa ao se referenciar um conteúdo que se modifica cronologicamente dentro de cada quadro. É um personagem que percorre determinado local e se apresenta em vários quadros de uma mesma página, mas em posições diferentes e ambientes também não repetidos, por exemplo. Entretanto, seria possível pensar em conteúdo de quadros que não guardam semelhança nenhuma e ainda assim funcionem narrativamente.

Dessa forma, seria possível afirmar que a linguagem dos quadrinhos se estrutura justamente nas articulações entre os quadros, tanto dentro da página (hiper-requadro) quanto na obra em sua totalidade (multirrequadro). Seria possível, então, como elabora Groensteen (2015), compreender essas articulações dos quadros por meio de três planos de significado, que possuem uma relação direta com o espaço vazio entre os quadros, também denominado

¹⁹ Relevante ressaltar que há histórias em quadrinhos em que as imagens dos quadros não apresentam relações claras de similaridades ou transformações, comportando-se a princípio, como imagens aleatórias postas em conjunto. Mas essa percepção facilmente é descartada quando se percebe o contexto mais amplo em que os quadros estão inseridos, como o hiper ou o multirrequadro.

de sarjeta. Nesse sentido, o processo de leitura ocorre de forma simultânea nos três seguintes planos de significado: o primeiro dito do conteúdo do quadro isolado, que, para o autor, não é narrativo, e sim de um significado imanente, que cabe ao leitor identificar. O segundo plano seria a percepção de uma tríade composta pelo quadro anterior, quadro atual e do seu sucessor, criando uma “microcadeia artrológica” em que o leitor, em algum momento da leitura, adota essa relação de proximidades (que teria relação com a definição de solidariedade icônica), para compreensão da relação entre o conteúdo dos quadros. Por fim, o terceiro plano apresenta a sequência dos quadros, no que se refere à repetição, sucessão em relação a suas articulações de conteúdo e sua potencialidade narrativa.

Seria possível pensar aqui a existência de um quarto plano de significado, que faria referência ao espaço entre os quadros (ou separação entre os requadros), chamado de sarjeta, por McCloud (2005); ou de vazio, por Groensteen (2015), com entendimentos diferentes para esses autores, mas que teria relevância fundamental no estudo da linguagem dos quadrinhos.

[...] o espaço entre os quadros [...] é o que os aficionados das histórias em quadrinhos chamam de sarjeta. Apesar da denominação grosseira, 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, 2005, p. 66).

Esse espaço, que também pode se apresentar somente como uma linha, onde o leitor tem a capacidade ou oportunidade de projetar as imagens faltantes entre os quadros para completar uma sequência narrativa, também faz referência ao quesito temporal, segundo McCloud, pois o leitor gera conclusões que complementam o enunciado narrativo que, de outra maneira, não fariam sentido. Para isso, o cartunista conta com uma cumplicidade do leitor, partindo do princípio de que ele terá condições de suprir as informações faltantes entre os quadros. O autor categoriza então essa leitura da sarjeta em 6 modalidades diferentes, sendo: “momento-a-momento, ação-para-ação, tema-para-tema, cena-a-cena, aspecto-para-aspecto e, por fim, non-sequitur.” (MCCLOUD, 2005, p. 70-72). De forma resumida, essa categorização parte de uma representação minuciosa de cada momento do enunciado e vai, se expandido esse intervalo, ao ponto de onde não há qualquer semelhança visual entre as imagens dos quadros. Essas diferentes categorias se prestam à construção do ritmo da narrativa, com vários quadros postos de ação-para-ação em uma hq de super-heróis, ou de momento-para-momento ou de tema-para-tema, ao tratar quadrinhos documentais, por exemplo. Nesse sentido, assim como na fotografia, os quadrinhos são tanto aditivos como subtrativos, no sentido de que o leitor lê o que é visto e também o que não é visto.

Porém, essa definição proposta de McCloud (2005) não é unânime, sendo contestada por outros autores, como Groensteen (2015), que rebate dizendo que esse “‘vazio’ entre dois quadros não é o lugar de uma imagem virtual, ele é lugar de uma articulação ideal, de uma conversão lógica, a de um segmento de *enunciáveis* (os quadros) em um *enunciado* singular e coerente (a narrativa).” (GROENSTEEN, 2015, p. 121). O autor vai defender que não existe intermediário entre os quadros e que, na verdade, esse vazio (ou linha) articula a relação entre os quadros, servindo como uma espécie de limitador indicando onde um termina e o outro começa.

Diante desse embate, a definição de McCloud (2005), sustentada pelas análises da linguagem dos quadros feitas por Eisner (1999), é a que melhor se adapta à proposta de entendimento que se busca aqui nesse estudo da linguagem dos quadrinhos. Talvez um exemplo tomado de outra mídia, reforce essa proposição da sarjeta como local de conclusão. Produzido em 1999, o filme *O Sexto Sentido* (escrito e dirigido pelo indiano M. Night Shyamalan) lida com o recurso do corte, ou da mudança de planos na linguagem do cinema, de forma semelhante em como a sarjeta se configura na linguagem das hqs. Sem revelar muito sobre o enredo do filme, é possível analisar que, em determinadas cortes de cenas, os atores são postos em situações que levam o espectador a inserir as informações suprimidas, que não foram reveladas nesse corte, a partir de noções preconcebidas. Se um personagem está caminhando em uma cena e, na seguinte, ele está sentado à mesa com outra personagem, o espectador vai considerar que o primeiro personagem chegou, de algum modo, até o local onde se encontram as duas personagens, sentou-se à mesa e que, possivelmente, os dois conversam ou já conversaram. E é justamente com essa cumplicidade do espectador que Shyamalan vai brincar para construir a sua narrativa cinematográfica, que se aplica perfeitamente ao entendimento do que seria a sarjeta para os quadrinhos.

E como as articulações entre os quadros se dão, tanto pelos vazios que os separam quanto pelos seus conteúdos, é relevante propor ainda uma análise do papel dos balões dentro da estrutura artrológica. Anteriormente, propuseram pensar nos balões e suas aplicações no dispositivo espaçotópico, o que remete à sua forma. Agora aprofunda-se no que diz respeito ao seu conteúdo. Como se perceberá, ainda que as hqs sejam, por primazia, uma linguagem visual, o conteúdo textual dos balões tem função importante para permitir que as narrativas dos quadros possam ser decodificadas pelos leitores.

Para tanto, Groensteen retoma Barthes para tratar das relações entre as mensagens linguística e icônica:

Barthes nomeou duas funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica: a *ancoragem* (ou fixação) e o *revezamento* (ou relais). Sendo toda imagem polissêmica, a mensagem linguística ajuda a identificar e interpreta a cena representada, ela ‘dirige o leitor pelos significados da imagem e leva-o a considerar alguns deles e a deixar de lado outros’: essa é a função de ancoragem. [...] A função de revezamento (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. Aqui a palavra (na maioria das vezes um trecho de um diálogo) e a imagem tem uma relação de complementaridade; as palavras são, então, fragmentos de um sistema mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história, o da anedota, o da diegese [...]. (GROENSTEEN, 2015, p. 137-138).

A ancoragem funcionaria, então, como uma legenda para uma imagem estática, como uma fotografia, dando um entendimento específico, e não outro qualquer, para aquela imagem. Já o revezamento vai tratar do alinhamento entre imagem e texto dentro do quadro para a produção de uma narrativa específica na linguagem dos quadrinhos. Seria possível, ainda, pensar a existência de uma terceira função, a sutura (GROENSTEEN, 2015, p. 139), para pensar no uso de recursos textuais no intuito de propor uma relação entre dois quadros imageticamente desconexos. Logo, seriam as duas últimas funções às mais aplicadas quando se analisa a linguagem das hqs, seja na fala de um personagem, seja no pensamento de um vilão, seja no quadro específico para a fala do narrador, como será abordado posteriormente.

A análise da estrutura artrológica, considerando o dispositivo espaçotópico, permitiria assim uma percepção das histórias em quadrinhos como o sistema proposto por Groensteen (2015), constituindo uma estrutura orgânica complexa, associando elementos, parâmetros e procedimentos múltiplos em sua linguagem.

3.2 A Imagem nos Quadrinhos: Ilustração e Fotografia

Como já proposto, o quadro seria a unidade comum no que se refere à linguagem das hqs, unidade essa característica em praticamente todas as obras passíveis de se enquadrarem como histórias em quadrinhos. Contudo, ainda que a análise linguística da nona arte, realizada nessa pesquisa, manifeste-se no quadro, é necessário propor questionamentos também a respeito das imagens contidas nesse quadro.

Na linguagem das hqs, a imagem sobressai em relação ao texto, mas há de se perguntar: que imagem é essa? O que ela significa? Quem faz uso dela para dizer algo? Trazendo aqui a definição de quadrinhos documentais jornalísticos, é preciso levantar tais questionamentos, pois a forma como a imagem se estrutura diz muito sobre seus usos. Vale destacar que não é intuito aqui levantar juízos de valor sobre a qualidade das imagens apresentadas nas histórias em quadrinho (que diz mais de uma sensibilidade estética própria

de cada leitor), mas sim perceber como essa imagem se configura no discurso próprio do quadrinho jornalístico.

E, ao dizer imagem, tal definição se refere tanto ao desenho, ao traço humano do autor, vestígio visual de sua existência, como também a outros tipos de imagem que possam ser inseridos na linguagem das hqs, como a digital, em *Valsa com Bashir* (FOLMAN; POLONSKY, 2009), como se apresenta na figura 16. Há ainda a possibilidade do uso da imagem fotográfica, que também aparece nas últimas páginas dessa mesma publicação de 2009 e de forma semelhante em *Fax de Sarajevo* (KUBERT, 2016), *A guerra de Alan* (GUIBERT, 2010), ou em *Maus* (SPIEGELMAN, 2005), como se vê na figura 15. Porém, entre as obras que fazem o uso do fotográfico, vale destacar as duas que são objeto de análise deste trabalho: *O Fotógrafo* (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006) e *O Mundo de Aisha* (BERTOTTI, 2016).

Paim vai propor dois usos distintos da fotografia nos quadrinhos, sendo o primeiro quando

[...] a fotografia funciona como uma lasca pontiaguda que irrompe em meio à narrativa. Ela surge, afiada e agressiva, com o objetivo de ferir o leitor, ao lembrá-lo de que essas personagens são pessoas que realmente existiram e habitaram este mundo; que sua dor e seus sofrimentos são reais! Trata-se de uma quebra – sem dúvida, planejada – do *continuum* [...] (PAIM, 2013, p. 13).

A fotografia como lasca é um recurso estético na proposição de gerar um efeito de real em uma narrativa predominantemente desenhada, geralmente aparecendo em pontos-chave da narrativa sequencial, mas sem, necessariamente, mesclar-se a ela, como Kubert o faz em *Fax de Sarajevo* (2016), utilizando as imagens contextualizadas somente no final da obra, como mostram as figuras 17 e 18..

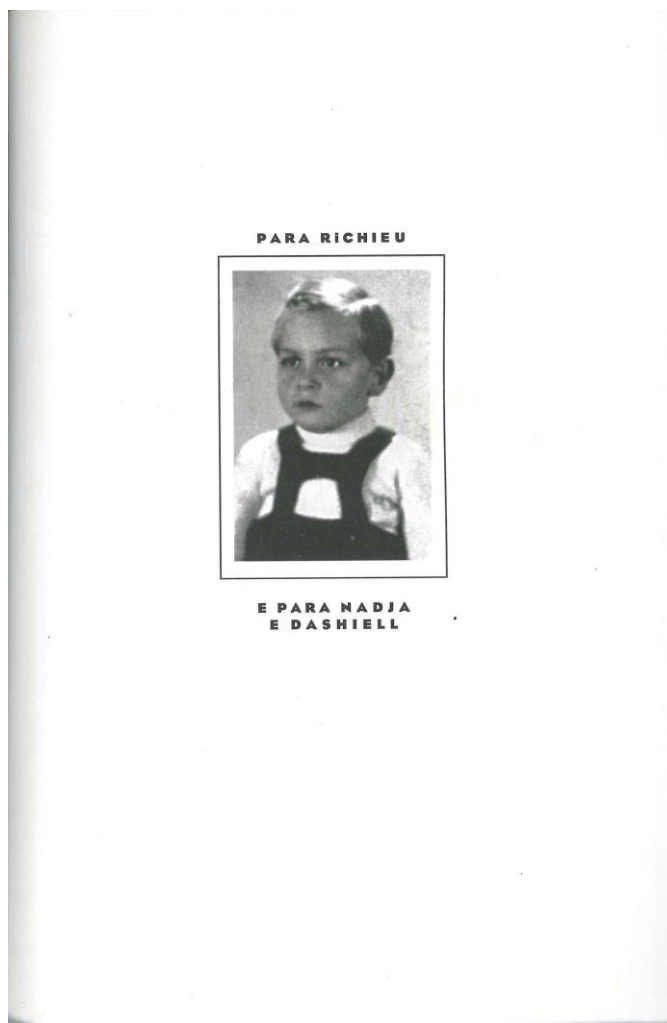
Já o segundo uso da fotografia nos quadrinhos, que interessa mais ao *corpus* desta pesquisa e justamente por isso aponta a necessidade de análise sobre o tipo e o conteúdo da imagem contida no quadro, diz respeito à fotografia em repetição, que interage mais estruturalmente com o desenho.

[...] as fotografias são tantas e fazem parte da narrativa sequencial de forma tão natural que não causam fraturas na linguagem. Aqui, elas deixam de ser lascas e, devido à sua repetição, tornam-se meras farpas integradas à própria linguagem original do livro. (PAIM, 2013, p. 17).

Os apontamentos de Paim nas duas formas distintas no uso da fotografia na linguagem

dos quadrinhos dão conta de que quando se manifesta como lasca a imagem fotográfica tem mais condições de “causar um ferimento” do que quando se comporta como farpa. Entretanto, uma leitura de *O Fotógrafo* (2006), logo revela que tal distinção no uso da fotografia nas hqs não é funcional, pois nas fotos de Lefèvre, ainda que se comportem como lasca, “ferem” muito mais do que uma única foto isolada do pai de Spiegelman em *Maus* (2005). Logo, é possível dizer que a sua capacidade de “ferir”, de causar uma reação ou estranhamento, tem relação direta com o contexto em que está inserida.

Figura 15 - Página de Maus



Fonte: SPIEGELMAN, 2005, p. 165.

Figura 16 - Página de Valsa com Bashir



Fonte: FOLMAN; POLONSKY, 2009, p. 100.

Figura 17 - Página de Fax de Sarajevo



Figura 18 - Página de Fax de Sarajevo

Capítulo 5

Fuga de Sarajevo

Em junho de 1992, o Ervin sentia a guerra crescer em intensidade num ritmo muitas vezes ensurdecedor. Por todo o lado, só se via destruição. Os civis que ousavam vasculhar as ruas em busca de água nos canos rompidos eram reduzidos por bombas ou granadas a pilhas de restos humanos ensanguentados.

O Ervin passou a conhecer muito bem os médicos e as enfermeiras do hospital de emergência. Testemunhou a dor e o sofrimento das pessoas. Homens, mulheres e crianças com braços e pernas faltando. Corpos dilacerados. Ele encontrou em algum lugar uma filmadora e registrou o sofrimento agonizante dos civis num país que enlouqueceu. Mais tarde, na fita que ele nos enviou, vimos o indescritível.

Ele ofereceu o carro (um Opel Kadett) aos médicos, para ser usado como ambulância. E, milagre dos milagres, o hospital tinha um gerador de emergência que permitia o funcionamento de um fax. Foi graças a isso que Ervin conseguiu se manter em contato com os amigos no exterior, embora também pudesse usar o fax via satélite do ministério de Sarajevo.

Até aquele momento, a família dele estava bem. Exceto pela doença do Edvin e pelo efeito emocional em Edina e Maja, eles tinham tido sorte. Por enquanto. Mas até quando duraria a sorte? Eles tinham que sair de Sarajevo. O Ervin sabia que qualquer via para fora de Sarajevo seria através do subúrbio de Dobrinja, e de lá para Sarajevo propriamente dita. Eles teriam que permanecer próximos do ministério, onde poderiam lhes conceder a permissão oficial para partirem. Para isso, precisavam fazer uma viagem extremamente perigosa entre Dobrinja e o centro da cidade.

Na estrada de Dobrinja até Sarajevo, havia uma fila de vinte e seis veículos abandonados, atrás dos quais as unidades sérvias montaram metralhadoras de grosso calibre, que disparavam sobre todos que tentassem passar por ali. E, das colinas, a cidade de Sarajevo estava sob bombardeio constante, completamente cercada pelas forças sérvias.

Protegido das balas por revistas em quadrinhos, Ervin tentou a primeira travessia tensa no seu Opel convertido em ambulância, como se fosse um entregador do Pony Express correndo entre os índios. Todos os dias homens morriam ou eram feridos nessa mesma travessia. Muitos, mesmo. Por milagre, apesar do número de tentativas, o Ervin ficou incólume.

Fotos: Ervin Rustemagić (esquerda) com o pessoal do hospital de Dobrinja (p. 188), dois membros da equipe do hospital com a “ambulância” (p. 189, no alto), cenas de Sarajevo (p. 189)



Os diferentes usos da fotografia na estruturação de uma narrativa em quadrinhos documentais, em especial, os jornalísticos, dizem muito da percepção da obra, pois, ainda que sejam consideradas imagens, os desenhos e as fotos produzem efeitos diferentes em seus leitores. Assim, pode-se adotar aqui as distinções apontadas por Flusser (1985), ao falar de uma imagem tradicional (nos quadrinhos, o desenho) e uma imagem técnica (a fotografia). A primeira é um processo que antecede os textos e serve como forma de imaginar o mundo e essa imaginação seria a capacidade de criar e também decifrar imagens, segundo o autor. Como se trata de um traço humano, o papel (ou mesmo no computador), a subjetividade é uma característica explícita, perceptível de forma nítida para o leitor.

A imagem técnica, em especial aqui a fotográfica, é produzida por aparelhos e sucede os textos. Ainda, segundo Flusser (2008), diferentemente da imagem tradicional, essas imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens e, estas sim, imaginam o mundo. A esses textos que concebem imagens, o autor se refere tanto à programação embutida no aparelho em si, como também às capacidades e limitações do profissional em lidar com essa programação. E, talvez por essa programação do aparelho e das limitações do profissional não se registrarem no resultado final, a imagem técnica tende a dispensar deciframento, adotada como se fosse um espelho do real, objetiva. Esse é o comportamento adotado pelo idólatra, que acredita que as imagens são o mundo.

O embate entre a imagem tradicional e a imagem técnica remete às tensões do quadrinho jornalístico. Como coloca Flusser (1985), toda imagem traduz eventos complexos em cenas, e o faz abstraindo todas as dimensões do processo em uma estrutura plana²⁰, agindo como mediação entre o homem e mundo. Porém, essa representação do mundo não se dá de forma transparente, e a imagem, que deveria se configurar como mapa, apresenta-se como biombo entre o homem e o mundo (FLUSSER, 1985). Assim, indiferentemente de ser feita diretamente por mãos humanas ou intermediada por aparelhos, toda imagem demanda um deciframento, um processo de leitura²¹ que permite compreender (ainda que não na totalidade) as intencionalidades contidas em seu conteúdo.

Assim, retomando as definições de Paim (2013), a fotografia (imagem técnica) utilizada nos quadrinhos documentais jornalísticos como *lasca age* mais no sentido de reforçar o discurso jornalístico, servindo como uma espécie de documento objetivo (ainda que na

²⁰ A filosofia da caixa preta foi escrita em 1985, quando a fotografia digital ainda estava iniciando. Logo, Flusser vai remeter-se durante todo o artigo à fotografia analógica impressa (por isso dizer do plano?), mas que pode facilmente ser compreendida a fotografia que utiliza de meios digitais para ser produzida e distribuída.

²¹ Segundo Flusser (1985), o plano da fotografia é um recurso de impacto imagético: basta um olhar para captar a imagem em si, mas não seu conteúdo. Seu entendimento exige uma análise demorada, um scanning completo dos elementos interrelacionais que compõem a imagem.

verdade possa ser subjetivo) da narrativa que ali se apresenta. Essa característica se reforça pelas propriedades do programa do aparelho que buscam apagar vestígios da existência do autor, dando a impressão de que não há intervenções entre o evento que ocorre e o registro fotográfico. Quando preparada para ser inserida, ela causa um impacto sobre o leitor e o fere como uma lasca, buscando assim gerar um efeito de real.

Em contrapartida, quando se apresenta como farpa, a fotografia se insere na gramática da linguagem das hqs, comportando-se como o próprio quadro (já que suas limitações físicas se configuram como tal), como acontece em *O Fotógrafo* (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006), como visto nas figuras 19 e 20. Para um leitor ingênuo, por vezes pode ser difícil distinguir se são as fotografias que se inserem na linguagem dos quadrinhos ou o inverso. Aqui, a imagem técnica fotográfica funciona na sequencialidade das imagens ou na solidariedade icônica proposta por Groensteen (2015), como também ocorre na fotonovela ou mesmo a fotossequência, recurso rotineiro quando se trata de fotojornalismo.

Esse processo fotográfico, que pode ou não ficar evidente em uma obra de quadrinhos jornalísticos que faz uso de recursos fotográficos, diz respeito aos níveis de verdade cabíveis em uma fotografia, como proposto por Short (2013), que vão desde a intenção e da perspectiva literal do fotógrafo, passando pela intenção de quem se deixa fotografar, da abordagem técnica do aparelho e, por fim, do valor que o público atribui à fotografia. Interessante destacar que Short fala de níveis de verdade na fotografia, admitindo que não há mentira na imagem, que sempre haverá algum nível de verdade na imagem que se apresenta naquele plano. De forma distinta, Fontcuberta (2010) vai dizer o mesmo, ao afirmar que a fotografia é uma mentira socialmente aceita. Contudo, essa mentira, ou esses níveis de verdade, tomam como referência um ponto de vista que parte daquele que detém o domínio sobre a narrativa e que faz usos de recursos e estratégias para validar seus relatos, como será abordado no próximo tópico.

Figura 19 - Página de O Fotógrafo

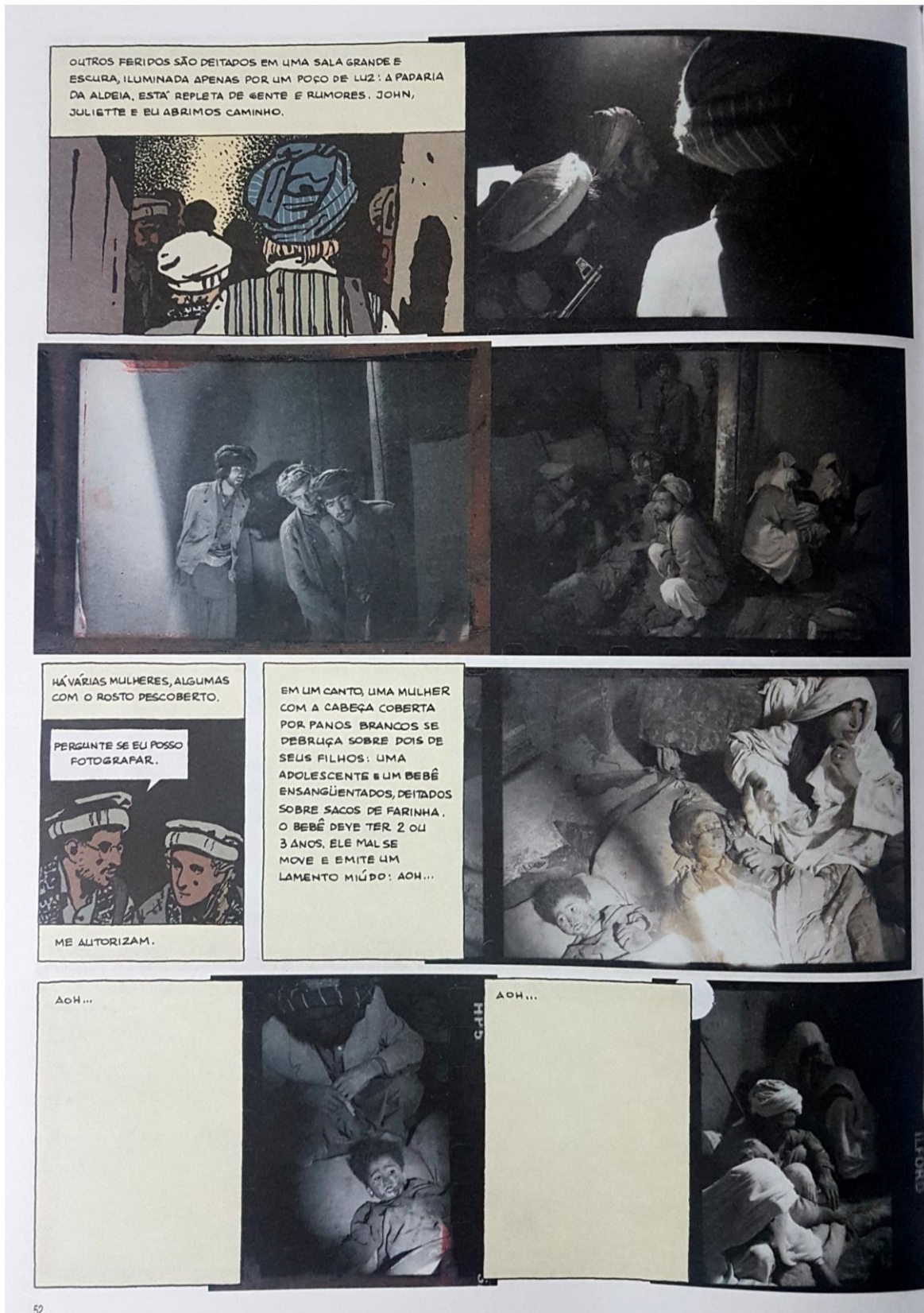
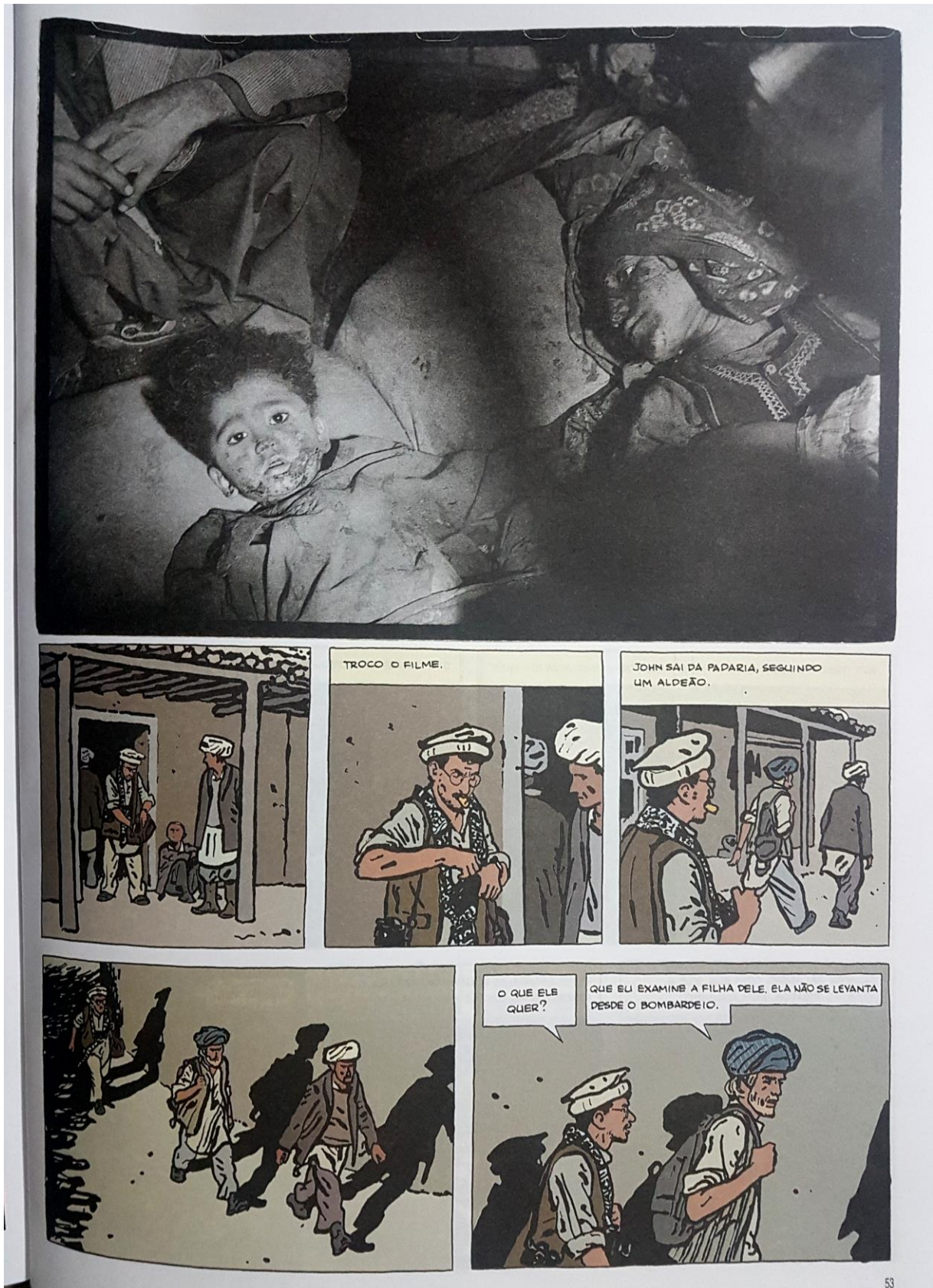


Figura 20 - Página de O Fotógrafo



3.3 O narrador nos quadrinhos jornalísticos

Ao delinear uma possível gramática para a linguagem dos quadrinhos, em especial os jornalísticos, há de se pensar na presença de um narrador, sua intencionalidade e a produção de sentidos dada pelos diferentes usos desses recursos gramaticais, como quadros, balões, sequencialidade, etc. Esse narrador dos quadrinhos, de forma semelhante ao narrador nas demais produções, pode se manifestar de diferentes formas, por vezes evitando ser percebido e, em outras, assumindo o papel de protagonista nas suas narrativas. Entretanto, ainda que existam similaridades, os quadrinhos se configuram como uma mídia detentora de sua própria linguagem, diferente da de outras mídias, e, ao adotar determinadas estratégias, a narrativa ali apresentada assume configurações particulares a esse meio. Para tanto, alguns verbetes do *Dicionário de Teoria da Narrativa* (REIS; LOPES, 1998) servirão de referência para uma análise, partindo do conceito proposto para o narrador, figura diferente do autor, apesar de, por vezes, serem tratados como sinônimos. O primeiro é uma “figura de papel”, inexistente no mundo físico e que seria responsável por enunciar o discurso presente na narrativa, enquanto o segundo trata da pessoa física, empírica, responsável pela criação do narrador. Entretanto,

As funções do narrador não se esgotam no ato de enunciação que lhe é atribuído. Como protagonista da narração ele é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. Por outro lado, a voz do narrador, ao revelar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, traduz-se em opções bem definidas: situação narrativa adotada (narrador autodiegético, homodiegético e heterodiegético), nível narrativo em que se coloca, etc. A partir destes condicionamentos de narração, o narrador configura o universo diegético que modeliza, pela peculiar utilização que faz de signos e códigos narrativos: organização do tempo, regimes de focalização privilegiados, etc. A análise integrada desses distintos aspectos e categorias da narrativa assenta, pois, necessariamente na prioritária ponderação a que, em termos operatórios, deve ser sujeita a pessoa do narrador enquanto entidade por quem passam e em função de quem se resolvem os fundamentais sentidos plasmados pelo relato. (REIS; LOPES, 1998, p. 63).

Fica claro que a forma como o narrador articula os recursos narrativos disponíveis, a percepção de sua presença no relato apresentado, altera-se e impacta diretamente a compreensão da narrativa que se apresenta ao leitor, que, segundo Reis e Lopes (1998), também possui sua contraparte na narrativa de forma semelhante à relação autor/narrador, o narratário, uma espécie de leitor ideal projetado pelo autor, mas só alcançado por meio do narrador. É pensando na existência desse narratário que o autor traça as suas estratégias narrativas, ponderando nos conhecimentos prévios desse seu receptor virtual, o que afetaria

diretamente na compreensão correta, ou adequada, do relato apresentado pelo narrador. Essas estratégias dizem da forma como esse narrador se apresentará e se dirigirá ao seu leitor ideal. Assim, em qualquer narrativa

[...] há um entendimento entre o narrador e o ouvinte, ou leitor. O narrador espera que o público vá compreender, enquanto o público espera que o narrador vá transmitir algo que seja compreensível. Neste acordo, o fardo encontra-se sobre o ombro do narrador. Essa é a regra básica da comunicação. (EISNER, 2005, p. 53).

Tomando a linguagem dos quadrinhos para tratar do contrato entre narrador e narratário, Eisner discorre como esse segundo precisa compreender estratégias narrativas como tempo implícito, espaço, movimento, som e emoções que são representadas de forma bem característica nas hqs, seja pelo uso de imagens, seja pelas mudanças de perspectiva, linhas, quadros ou letramentos. Além disso, a existência da sarjeta, ou de entre quadros nos quadrinhos, privilegia o narratário, porque caberá a esse leitor ideal inserir nesses espaços vazios entre os quadros as informações que permitam dar sequência à narrativa, de acordo com suas percepções de mundo.

Nesse sentido, o que Eisner vai propor é que esse contrato por vezes exige que o narrador dos quadrinhos simplifique a facilite aspectos da narrativa para o entendimento do narratário, o que seria uma “necessidade maldita” (EISNER, 2005), pois tende ao uso de estereótipos, que o próprio autor faz questão de salientar como negativos, mas dos quais nem sempre os quadrinhos conseguem fugir, já que trabalham com recursos imagéticos que demandam um reconhecimento imediato por parte do narratário, como herói musculoso, o cientista maluco ou a donzela indefesa. Apesar de não aprofundar nessa análise, é fácil perceber que Eisner se refere aos quadrinhos clássicos de super-heróis ou de aventuras, sem pensar em obras mais específicas que se distanciam desse tipo de produção. Contudo, mesmo quadrinhos jornalísticos mais objetivos carregam limitações nos seus processos de construção de personagens e de representação de um Outro, o que Motta (2008) vai chamar de fulanização.

Os quadrinhos documentais jornalísticos tendem a buscar estratégias que fujam da fulanização proposta por Motta (2008), no sentido de buscar outras formas de representação dos sujeitos que não remetam somente aos estereótipos veiculados na mídia tradicional, tratando o Outro como um “fulano”. Para tanto, tende a adotar narrativas em primeira pessoa, no sentido de deixar transparecer que se trata de possíveis representações, sem buscar discursos que se apresentem como definitivos. Assim eles se enquadram nos dispositivos de

visibilidade de Ranciere (2008).

E mesmo na objetividade das narrativas fáticas, o autor vai levantar questionamentos sobre a construção de personagens, pois, ainda que tenha correspondentes empíricos, os personagens da “narrativa realista do jornalismo” não passam de “figuras de papel”, construção essa possível no ficcional, mas certamente banida do factual.

No caso do jornalismo sabemos que a personagem representa uma pessoa com existência real. A pessoa real é sempre irredutível às narrativas que se contam a seu respeito. Sucede [...] que sabemos dessa pessoa apenas a personagem que os mídia nos fornece [...] A mídia constrói personagens de acordo com seus critérios jornalísticos e de verossimilhança. (MOTTA, 2008, p. 7 – 8).

Assim, pensar no conteúdo da narrativa, na construção de suas personagens, remete diretamente a pensar em quem narra e como ele se manifesta. Logo, é preciso identificar qual será o papel desse narrador na história. Segundo Reis e Lopes (1998), as situações narrativas e as focalizações é que seriam responsáveis pela definição do papel do narrador na narrativa. As situações se dividem em três categorias de narradores: autodiegético, heterodiegético e homodiegético, enquanto as focalizações, de forma semelhante, também se dividem em outras três categorias: externa, interna e onisciente.

Heterodiegético se refere ao narrador diferente, distante, que não está presente como personagem e relata algo do qual ele não faz parte, o oposto do homodiegético. Esse é narrador comumente visto no jornalismo dito mais tradicional, tecnicista, em que se busca o apagamento da presença desse narrador na tentativa de obter um registro do fato sem quaisquer evidências de sua existência. Algumas obras de quadrinhos jornalísticos, como *O Mundo de Aisha* (BERTOTTI, 2016), estruturam-se em narrativas heterodiegéticas, que aproximam do jornalismo mais tradicional. O narrador homodiegético é aquele que possui alguma experiência daquilo que relata e, por vezes, chega até mesmo a aparecer como personagem, mas não assume o protagonismo da narrativa. *Fax de Sarajevo* (KUBERT, 2016) é um exemplo claro desse tipo de narrador, com Kubert construindo os relatos de Rustemagic por meio de fax, mas sem tornar o personagem principal.

E, por fim, o narrador autodiegético é uma variação do homodiegético e se configura quando esse narrador se manifesta como o personagem principal do relato, guiando a narrativa, evidenciando a sua subjetividade no discurso. Talvez a característica mais marcante e que se apresenta em quase todas as obras que se enquadram na categoria de quadrinhos jornalísticos e, obviamente, quadrinhos biográficos, quadrinhos biográficos, seja a presença física do narrador como personagem. Seguindo o viés da construção de uma narrativa autoral

(MEDINA, 2008), essa presencialidade (e, por conseguinte, o afloramento da subjetividade) seria obrigatória, pois o narrador não apenas conta o que viu, mas mostra a sua experiência vivida por meio das imagens das quais faz parte, nas quais está inserido. Nesse sentido, a relação autor/narrador em uma situação autodiegética, encontra-se em um estado nebuloso, pois ambos se configuram como uma só pessoa, ainda que o narrador seja construído pelas necessidades narrativas do autor. Além disso, como a linguagem das hqs é principalmente imagética, os traços que ali se apresentam seriam uma característica inquestionável de um narrador autodiegético, porque o desenho sempre é uma produção subjetiva, mesmo na narrativa mais objetiva de um quadrinho jornalístico, a reprodução dos traços desenhados é uma marca explícita da intrusão do narrador.

Além então, dos diferentes tipos de narradores, é necessário considerar também como a narrativa será focalizada, ou suas focalizações, que seriam as representações “da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador.” (REIS; LOPES, 1998, p. 246). Logo, ao tomar um tipo de focalização para a narrativa, uma espécie de “visão do mundo”, o narrador adota uma forma de estruturar seu relato. Entre os tipos de focalização, está a externa, em que o narrador é estranho ao que narra, não podendo deixar transparecer suas percepções em relação ao que relata. Por sua vez, há a focalização interna, quando o narrador apresenta a narrativa no ponto de vista de uma personagem, funcionando como uma espécie de filtro qualitativo e quantitativo da representação narrativa, podendo se restringir a somente um personagem (focalização interna fixa), grupo (interna múltipla) ou a vários personagens (interna variável). Por fim, há a focalização onisciente, quando o narrador tem acesso a informações ilimitadas, podendo facultar as informações que julgar pertinentes ao entendimento da narrativa.

A relação entre a focalização e as situações narrativas refere-se a um lugar de fala do narrador, lugar esse em que se faz ouvir sua voz, que pode ser definida tanto como um indício perceptível de sua presença, por meio de suas intrusões subjetivas; como também um dos três elementos fundamentais para a constituição do discurso narrativo, juntamente com o tempo²² e o modo. “A voz engloba as questões que respeitam à maneira como se encontra implicada na narrativa a narração [...], isto é, a situação ou instância narrativa e com ela os seus dois

²² Genette se refere ao tempo da narrativa como o tempo da história, quando uma página pode conter uma duração de uma semana, por exemplo, enquanto o tempo do discurso é o tempo que cada leitor leva para ler o relato. Já modos são adotados como categorias meta-históricas universais (narrativa, dramática e lírica), atualizadas nos vários gêneros possíveis.

protagonistas.” (GENETTE apud REIS; LOPES, 1998, p. 141).²³

De forma semelhante aos diferentes tipos de narrador, a focalização externa se refere mais aos discursos jornalísticos tradicionais, que é a voz característica daquele narrador heterodiegético. Já a focalização interna permite dar voz a um narrador autodiegético. Nos quadrinhos jornalísticos, de forma geral, são nessas focalizações e situações narrativas que o narrador aparecerá com maior frequência, em especial, o narrador autodiegético, e talvez por esse motivo não seja fácil realizar uma separação exata entre quadrinhos jornalísticos e os biográficos. Essa presença do narrador como personagem vai de encontro ao jornalismo dos afetos proposto por Medina (2008) e também na mesma abordagem da guinada subjetiva de Sarlo (2007). Quando se trata de quadrinhos autobiográficos, a presença do autor como personagem se torna evidente e talvez, por isso, se assemelhe tanto à abordagens jornalísticas e de certa forma, possa ser considerado como tal, como já proposto por Serelle (2009), que o sujeito se insere na sua própria narrativa no intuito de conferir um efeito de verdade com base no seu testemunho. Nesse sentido, algumas obras se apresentam exclusivamente como biográficas ou autobiográficas, como é o caso de *Maus* (2005), *Persépolis* (2004) ou *Uma Metamorfose Iraniana* (2015), enquanto, por outro lado, obras como *O Fotógrafo* (2006 – 2010) ou *Palestina* (2011), são jornalísticas, mas contam também com a presença do narrador como personagem, mas buscando se estruturar na práxis jornalística. Entretanto, essas publicações biográficas, com base no testemunho de seus autores, se prestam a apresentar relatos documentais, ainda que não sejam necessariamente criados jornalisticamente. Talvez, por esse motivo, muitas vezes, todas as produções de quadrinhos de não ficção sejam chamadas de quadrinhos jornalísticos, como já abordado no início dessa pesquisa e, como já ficou evidente, os modos de produção dizem muito do entendimento final da obra e das possibilidades de analisá-las assertivamente.

Além disso, como a linguagem das hqs se estrutura nas estratégias do uso das imagens, a presença física do narrador é imgeticamente marcante, pois, como personagem, dentro da gramática dos quadrinhos, ele se repete na sequencialidade dos quadros, na proposta de simulação de uma ação ou de uma série de ações. Assim, em uma página em que há um deslocamento físico do ponto A para o ponto B, com X quadros, por vezes a presença visual do autor se fará nesses X quadros, reforçando muito mais voz em relação com o narratário, do que outras mídias normalmente o fariam.

A partir de um entendimento de narrador, é preciso buscar o entendimento de

²³ Os protagonistas a que se refere Genette são o narrador e o narratário.

narrativa, que na concepção de Motta, “traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo [...] em relatos. A partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva [...]” (MOTTA, 2008, p. 2). A essa ordem e perspectiva, faz-se referência ao quesito temporal das narrativas, sua sequenciação, que pode ser cronológica ou por relevância.

Esses relatos podem se apresentar como dispositivos discursivos, utilizados como exercício de poder e hegemonia, já que o uso das narrativas se dá de acordo com as pretensões de quem as utiliza. Por sua vez, as narrativas midiáticas

[...] podem tanto ser fáticas (as notícias, reportagens, documentários, transmissões ao vivo, etc.) quanto fictícias (as telenovelas, videoclipes musicais, filmes, histórias em quadrinho, alguns comerciais da TV, etc.). Produtos veiculados pela mídia [...] exploram o fático para causar o efeito de real (a objetividade) e o fictício para causar efeitos emocionais (subjetividades). (MOTTA, 2008, p. 2).

Interessante destacar como Motta exclui das produções jornalísticas a possibilidade das subjetividades, até apontando as histórias em quadrinho como narrativas midiáticas fictícias, talvez em um processo de generalização, sem um aprofundamento maior de categorias específicas. Além disso, ao separar as narrativas fáticas somente como informacionais e as fictícias como emotivas, ele desconsidera possibilidades como reportagens ou documentários que conseguem gerar emoções ou narrativas ficcionais com a capacidade de informar. Entretanto, ao avançar na sua análise e propor um hibridismo entre as diferentes narrativas midiáticas, o autor vai apontar justamente o tipo de narrativa proposta pelos quadrinhos jornalísticos, que mistura estratégias narrativas da objetividade e conteúdos que permitam a intrusão do narrador, a explicitação da sua subjetividade.

Contudo, de forma geral, a narrativa objetiva do jornalismo tradicional tende sempre a buscar o distanciamento do narrador, dissimulando sua voz como se não houvesse ninguém a proferi-la. Essa dissimulação privilegia um narrador discreto (heterodiegético), utilizando estratégias de linguagem para tentar apagar sua mediação, como propõe Motta (2008). Assim, diante do que já foi debatido sobre o quadrinho jornalístico como gênero cultural, é perceptível a presença marcante e a subjetividade do narrador nesse tipo de produção, em contraposição à narrativa tradicional do jornalismo. Mas mesmo na mais objetiva narrativa jornalística, como bem se sabe, há uma carga de subjetividade entranhada na sua estrutura, ainda que ela nem sempre seja explícita.

4. A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO QUADRINHO DOCUMENTAL

4.1 Descrição e Análise de O Mundo de Aisha

Ilustrada pelo italiano Ugo Bertotti, *O Mundo de Aisha: A revolução silenciosa das mulheres do Iêmen* (2016) é um desdobramento de outra narrativa, *Femmes du Yèmen*, série em quadrinhos publicada em 2012 na revista francesa XXI²⁴. Ambas as obras são fruto do registro fotográfico e das entrevistas realizadas pela fotojornalista Agnes Montanari, que acompanhava o marido em uma missão pela Cruz Vermelha no Iêmen. No posfácio da obra, a fotojornalista relata que, até então, só conhecia as características básicas do Iêmen: a Al Qaeda e seu fundador, Osama Bin Laden, o PIB baixíssimo – um dos menores do mundo, e as presença maciça de armas, principalmente as AK-47 (uma média de duas por habitante, incluindo crianças e recém-nascidos).

Essa afirmação de Montanari, publicada no posfácio da obra, é uma forma que ela encontra de deixar transparecer o quanto desconhecia a cultura iemenita e, de certa forma, busca refletir também o desconhecimento do leitor. Para tanto, mesclando, então, as entrevistas e o material fotográfico registrado por Agnes com a arte de Bertotti, o quadrinho busca retratar o cotidiano feminino na cultura mulçumana sob o viés de várias personagens, levantando questionamentos referentes às representações estereotipadas dessa cultura na mídia tradicional do ocidente.

O próprio subtítulo da obra (*A revolução silenciosa das mulheres do Iêmen*), juntamente com ilustração da capa de uma mulher trajando o *niqab*, já remete à compreensão ocidental de uma cultura considerada opressiva em relação a questões femininas. Como protagonistas dentro da narrativa de Bertotti, essas mulheres se apresentam então como aquele Outro distante do leitor ocidental, acostumado à suas representações cristalizadas de mulheres reprimidas, violentadas e sujeitas a determinações culturais e religiosas quanto a suas liberdades.

Provavelmente, Bertotti faz uso dessa forma de reconhecimento comum no ocidente para, inicialmente, apresentar ao leitor situações em que ele se sinta confortável no sentido de compreender o que se desenrola à sua frente, considerando suas expectativas em relação ao seu entendimento da cultura iemenita. Assim, o leitor ocidental mediano consegue identificar

²⁴ Para essa dissertação, a análise se dará sobre *O Mundo de Aisha* sem traçar comparações profundas com a obra que lhe deu origem, *Femmes du Yèmen*. O motivo dessa escolha se dá pela diferença de abordagem e conteúdo na obra original, que futuramente poderá ser estudado sobre a forma de artigo.

o Outro, nesse primeiro momento, sem complexidades ou desdobramentos. Mas esse uso da representação comum da mulher iemenita na obra se apresenta, justamente, como uma estratégia, no sentido de em um primeiro momento apresentar o Outro estereotipado para, em seguida, quebrar esse estereótipo.

Para tanto, na obra, o autor aponta que o hábito secular de trajar o *niqab* não saiu de moda nos guarda-roupas de 95% das mulheres do Iêmen tanto em decorrência da obrigação, quanto da própria tradição. E para retratar esses diferentes motivos no uso da vestimenta, o autor buscou, nas entrevistas e fotos de Montanari, maneiras de retratar diferentes personagens com diferentes entendimentos sobre o uso da vestimenta.

A primeira história que compõe a obra é a de Sabiha. Ao se casar com 11 anos, ela não só tem que aprender a lidar com sua nova vida, mas também com as consequências de não utilizar a vestimenta tradicionalmente feminina do Iêmen do Norte.

No segundo capítulo, o leitor é apresentado a Hammeda, uma senhora empreendedora de vários restaurantes e hotéis espalhados pelo Iêmen, que lutou para criar sozinha os filhos, depois da morte do marido. Por exercer seu trabalho, ela é duramente criticada pela sociedade mulçumana. Nos anos 1960, para conseguir sobreviver, ela começou as atividades alimentando soldados durante a guerra civil.

Por fim, a terceira e mais longa parte da hq mostra a jovem Aisha e outras mulheres iemenitas e suas relações diversas com o *niqab* e, por conseguinte, com a própria cultura do Iêmen, que vão desde uma aceitação do seu “papel” na sociedade até os questionamentos sobre a relação da vestimenta feminina iemenita com a cultura ocidental.

Bertotti vai, então, dividir sua obra em três partes, estruturando suas narrativas sobre o cotidiano feminino iemenita e sua relação cultural e social a partir do uso do *niqab*. Apesar de no ocidente diferentes tipos de vestimentas islâmicas serem tratadas somente como véu ou burca, em *Aisha* o autor vai adotar o uso específico do *niqab* (que cobre todo o corpo, deixando somente os olhos visíveis) como base para estruturar as narrativas de suas personagens e simbolizar a luta delas em relação à cultura em que vivem.

A partir daí, vale buscar, ainda que brevemente, a recepção de como o mercado recebeu *O Mundo de Aisha* por meio das críticas publicadas em sites e jornais. Como um quadrinho documental que aborda um tema pouco usual, ele atraiu a atenção tanto de mídias especializadas, quanto das tradicionais. O impresso a *Folha de S. Paulo*, por exemplo, publicou em julho de 2016 uma pequena resenha, de somente três parágrafos, sobre a obra, reforçando a ideia de que as mulheres iemenitas são escravizadas, violentas e assassinadas e, por justamente andarem cobertas com o “véu negro, elas parecem fantasmas.

Utilizando muito do conteúdo disponibilizado pelo *release* divulgado pela editora Nemo, no texto da *Folha* não há qualquer apontamento mais profundo sobre a concepção da obra, qualidade gráfica ou mesmo a linguagem dos quadrinhos mesclado à fotografia.

O site *Momentum Saga*, que aparece como a primeira resenha ao se pesquisar no Google sobre *O Mundo de Aisha*, é um site focado em resenhas literárias, artigos sobre cultura pop e análise sobre produções cinematográficas. Assim como a *Folha*, reforça ao longo do texto o quanto as mulheres iemenitas são oprimidas. “Ele fala das silenciosas lutas das mulheres do Iêmen por mais liberdade e independência, em uma das sociedades mais fechadas do mundo [...]” (SYBYLLA, 2017). A autora avança na análise da obra, dizendo logo no início que foi “um dos quadrinhos mais difíceis que já li pelo conteúdo forte e importante que carrega” (SYBYLLA, 2017). Ela detalha a abordagem de Bertotti sobre o *niqab* e como as mulheres lidam com a vestimenta, o que reflete no modo como são vistas pela sociedade iemenita. Ainda que a abordagem do *Momentum Saga* seja mais abrangente do que a da *Folha*, ela reforça constantemente que as mulheres do Iêmen são vítimas da situação em que vivem, conquanto, no final, cita brevemente questões sobre liberdade e oportunidade.

Já o jornal impresso *Correio da Paraíba* publicou matéria de página inteira, como pode ser visto na figura 21, sobre *O Mundo de Aisha* e chegou, inclusive, a conversar tanto com Bertotti quanto com Montanari, estampando na capa do Caderno 2 a chamada: “Por trás do Véu”. Logo no início, ao abordar a questão do uso do *niqab* e sua simbologia ocidental de uma cultura que oprime mulheres, o texto traz uma abordagem interessante, ao afirmar que, “no entanto, tudo é mais complexo e envolve tradição, praticidade e até libertação”. Segundo o texto, a obra “embaralha nossas visões estereotipadas” (FÉLIX, 2015). A resenha do impresso trata da obra como uma reportagem em quadrinhos que perpassa a percepção geral que se tem das mulheres árabes, desde a concepção mais comum (vítima oprimida de uma sociedade machista) até outras possibilidades, de mulheres que se libertam ao vestirem o *niqab*.

A resenha do site *Universo HQ*, especializado em quadrinhos, avaliou muito bem a obra de Bertotti e, assim como no *Correio da Paraíba*, adotou uma abordagem que apontasse a questão do uso do *niqab* como algo mais amplo e complexo. Ao tratar da relação entre ilustrações e fotografias:

Figura 21: Matéria do Correio da Paraíba

CORREIO DA PARAÍBA

CADERNO 2

Paraíba ■ Domingo, 26 de abril de 2015



REPRODUÇÃO

Duas realidades: a menina que ainda não usa o niqab e a mulher adulta que usa porque é obrigada pela pressão social, ou escolhe usar por tradição, ou o faz como estratégia prática para poder avançar em outros aspectos da vida



Por trás do VÉU

O quadrinista Ugo Bertotti e a fotógrafa Agnes Montanari falam com exclusividade ao CORREIO sobre a HQ 'O Mundo de Aisha' e a revolução das mulheres do Iêmen

RENATO FÉLIX

O niqab é um véu que cobre o rosto e deixa à vista apenas os olhos, usado pelas mulheres muçulmanas. É menos dramático que a burca, que cobre o corpo todo e até os olhos, mas, ainda assim, aos olhos ocidentais, a vestimenta é um símbolo da opressão que o sexo feminino sofre nos países árabes. No entanto, tudo é mais complexo e envolve também tradição, praticidade e até libertação. O niqab está no centro da graphic novel *O Mundo de Aisha - A Revolução Silenciosa das Mulheres no Iêmen*, que une o roteiro e os desenhos do italiano Ugo Bertotti e as fotos e entrevistas da jordaniana Agnes Montanari.

A reportagem em quadrinhos é um relato das experiências no país do Oriente Médio, através das quais conseguiu estabelecer uma relação de confiança e adentrar o mundo dessas mulheres, ocultas atrás do véu. "Nas ruas, as mulheres são como manchas negras, que se movem flutuando", diz a narração da HQ. "Eu

fui ao Iêmen cinco vezes entre 2010 e 2011 e através de amigos, meu professor de árabe, comecei a me encontrar com mulheres e passar um tempo com elas", conta a fotógrafa e documentarista. "Muito tempo até ser capaz de construir uma relação de confiança. E sou mulher, é óbvio, isso ajuda".

A confiança chegou ao ponto de fotografar essas mulheres dentro de casa, só entre elas, quando podem não usar o niqab. "Quando voltei, não podia usar as fotos das mulheres dentro de suas casas, já que isso não respeitaria a promessa que tinha feito de não mostrar seus rostos", explica. Foi aí que procurou o velho amigo Bertotti. "Pensei que a melhor maneira de falar sobre o que eu tinha visto e vivido seria através do desenho".

A parceria resultou, primeiro, em uma história curta publicada na França, chamada "Femmes du Yemen". Mas *O Mundo de Aisha* não é uma continuação

propriamente dita. "Difere em estilo e conteúdo embora o principal assunto seja o mesmo", conta Bertotti. O livro foi uma encomenda de uma editora italiana e Bertotti levou um ano para concluí-lo.

O Mundo de Aisha embaralha nossas visões estereotipadas. Sim, há muita opressão com o peso de uma tradição histórica que dá aos homens o espaço público e dá a qualquer exposição feminina do corpo ares de uma provocação sexual. E

o primeiro dos três capítulos é chocante ao mostrar uma mulher aprisionada pela vida, que não pode, nem mesmo, sentir o vento na janela de sua casa.

Mas o livro busca o tom da esperança contido no subtítulo. Essa revolução silenciosa vai acontecendo a passo a passo e já é vista na segunda parte, em

que Hamedda conta o que enfrentou para ser dona de um restaurante - mas venceu.

A terceira parte, sobre Aisha, é a maior do livro. A garota é mostrada crescendo e enfrentando o irmão, chefe da casa, para trabalhar em uma empresa de informática, "cercada de homens". Ela representa um passo importante para as mulheres do Iêmen.

Quanto ao niqab, o livro mostra mulheres que sofrem por não usá-lo, outras que preferem usar por praticidade (teriam menos problemas com os homens e podem avançar em outros aspectos da vida), e até as que não

"Por trás dos mantos negros que as fazem parecer sombras, escondem-se criaturas de carne e sangue, com emoções reais, ideias, ambições e objetivos", diz Bertotti. "Estas mulheres muitas vezes agem com grande coragem e inteligência".

Bertotti insere fotos de Agnes nos quadrinhos, aumentando uma impressão já forte de realidade. "As fotos, quando integradas na narrativa, fluem de maneira natural, então dão um aviso intermitente de que os eventos descritos realmente aconteceram", conta.

Agnes, que agora aponta suas lentes para a crianças sírias refugiadas na Jordânia, conseguiu seu objetivo de dar voz às mulheres do Iêmen. "Minha crença é de que as pessoas não devem ser julgadas pela aparência e podem avançar em outros aspectos da vida), e até as que não

usam por virem de família progressista, mas querem fazê-lo por tradição. Nem nas sagradas escrituras o niqab é obrigatório. A pressão é social.



O MUNDO DE AISHA - A REVOLUÇÃO SILENCIOSA DAS MULHERES NO IÊMEN, de Ugo Bertotti. Tradução: Fernando Scheibe. Nemo, 144 páginas. Formato: 17 x 24 cm. R\$ 39,90.

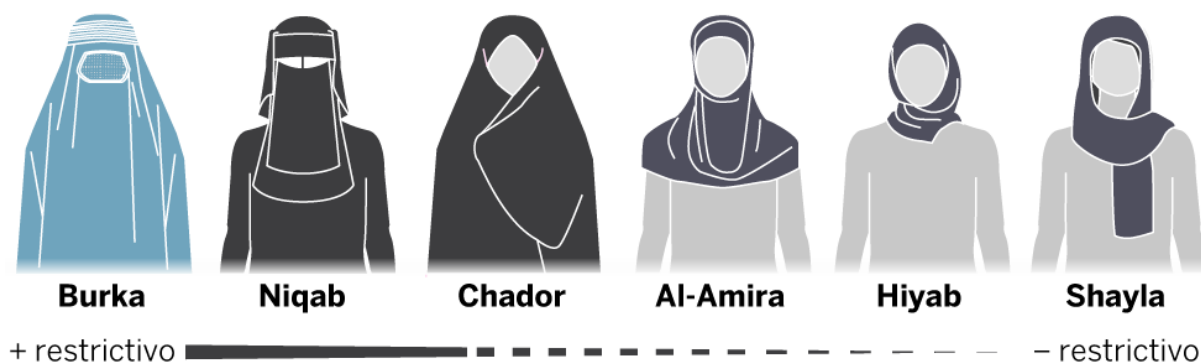
Desenhos e fotos se misturam: realidade reforçada

O mundo de Aisha sobrepõe balões às fotografias, mas igualmente serve para dar uma “realidade” aproximada e de carne e osso para ambos os relatos. Com a arte “preenchendo” e guiando as histórias, os cliques oferecem um choque de veracidade documental (JUNIOR, 2015)

Ainda que as resenhas sobre a obra tenham diferenças quanto ao seu conteúdo e abordagem, todas apontam que o uso do *niqab* é tema principal que guia a narrativa de Bertotti e que atraiu a atenção de Montanari. Em uma análise mais aprofundada sobre a questão das vestimentas femininas árabes, o *niqab* não só é uma entre várias vestimentas possíveis, mas também reflete como a cultura dos povos do oriente médio percebe e lida com o feminino no cotidiano, indo de relações mais restritivas e outras mais liberais.

Figura 22: os diferentes tipos de véu islâmico

Tipos de véu islâmico



EL PAÍS

Fonte: GOLDSCHMIDT, 2016.

O termo hijab, de origem árabe e por isso utilizado em todo o mundo islâmico, não se refere a uma peça específica. Hijab quer dizer "cobertura" ou "roupa que tape" e por este motivo os muçulmanos falam de "respeitar o hijab" para referir-se à lei de cobrir o corpo das mulheres. A ideia básica é cobrir os cabelos, mas também o corpo feminino. Os muçulmanos da região da Índia, Paquistão e Afeganistão usam a palavra purdah (que quer dizer cortina) para referir-se ao mesmo conceito. Ou seja, o hijab não é um tipo de lenço ou touca, mas sim uma norma que depois se adapta a diversas formas, de acordo com a origem geográfica da população, a crença religiosa ou o ambiente cultural de quem o veste. As peças são conhecidas no ocidente pelos nomes que recebem nestes diferentes lugares, sem que haja uma regra por escrito (nem no Corão, nem em qualquer outro lugar). Na verdade, o termo burca acabou tornando-se o mais popular para os véus integrais, embora esta palavra, nos países árabes do Golfo Pérsico, seja empregada para denominar as máscaras com que as mulheres cobrem tradicionalmente a cara (diferente dos véus que agora são conhecidos por serem utilizados pelas islâmicas, embora com o tempo, a palavra tenha passado a significar qualquer véu que se cubra a cara). (GOLDSCHMIDT, 2016).

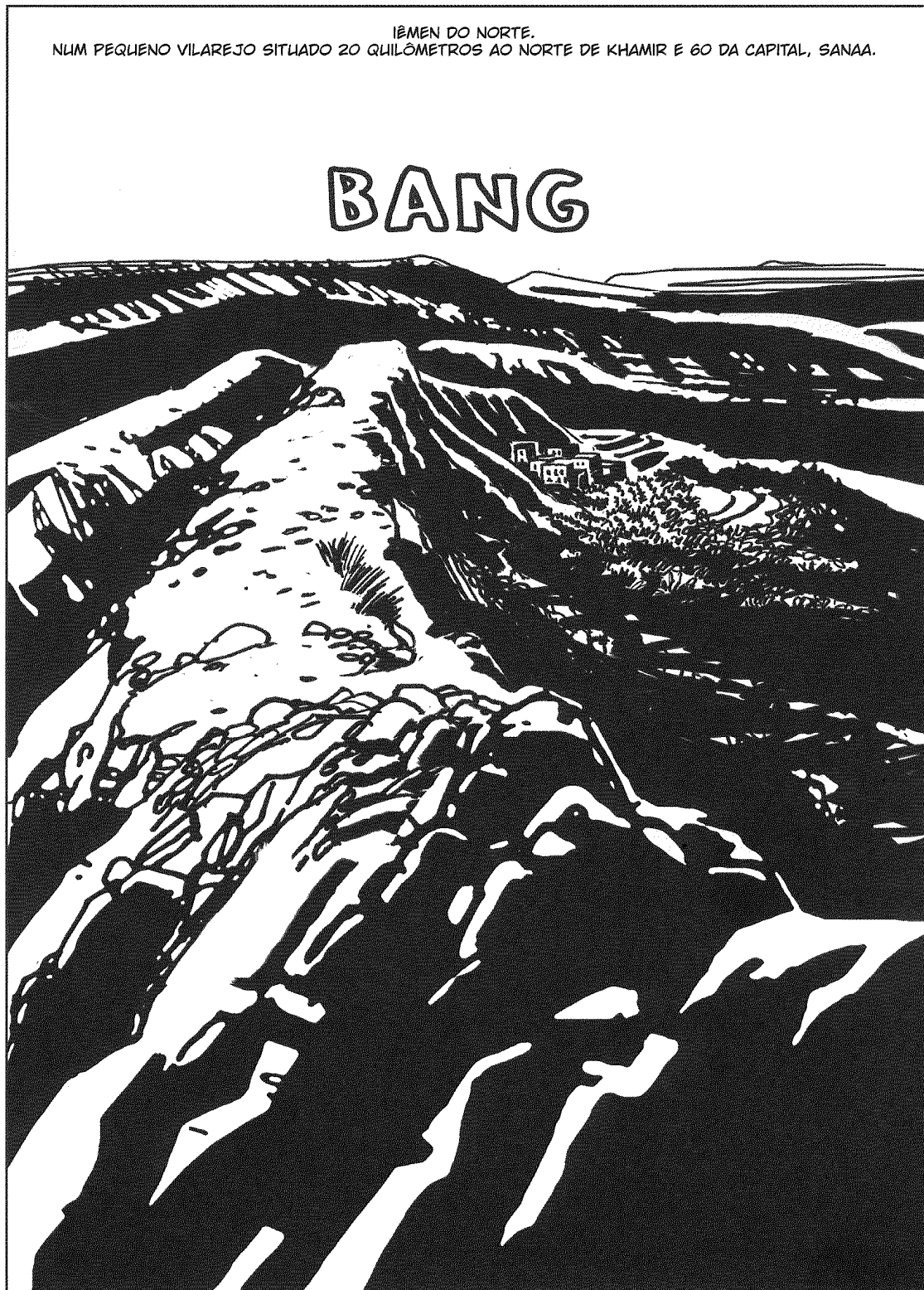
Ao propor, então, uma análise sobre *O Mundo de Aisha*, seguindo a proposta metodológica desta pesquisa, primeiramente examinaremos o uso da linguagem dos quadrinhos, em especial, ao lidar com ilustrações e fotografias ao mesmo tempo. Para isso, serão adotadas as premissas das artrologia e espaçotopia, propostas por Groensteen (2015).

Um olhar geral pela obra permite notar que Bertotti, no quesito espaçotópico, não ousa muito. Os quadros tendem a ocupar páginas únicas ou até quatro linhas por página, dispostos, no máximo, em até três quadros em cada linha. A obra faz uso dos balões de fala, que assumem o formato de elipse, tradicional dos quadrinhos, com seus apêndices indicando quem fala. O uso de outros tipos de balões, como os de pensamento, por exemplo, é mínima e acontece somente em dois quadros, identificado pelo apêndice, que passa a ser composto por pequenas circunferências e não por linhas. Já os recordatórios (que servem para as falas do narrador), também não apresentam variações relevantes, ocupando tarjas na parte superior dos quadros ou inseridos sem quaisquer tipos de limitações visuais (o que permite que não sejam confundidos com balões de fala). Há onomatopeias em poucos quadros ao longo da narrativa, utilizadas de forma tradicional para ilustrar os sons, como na figura 23.

Aqui, seria interessante retomar Groensteen ao adotar o quadro como unidade comum na linguagem dos quadrinhos. Isso porque propor um estudo ou análise detalhada sobre onomatopeias em *Aisha* não traria ganho nenhum para o estudo da obra em específico, diferente do que aconteceria, por exemplo, da hq citada *A Diferença Invisível*, em que as onomatopeias funcionam como um poderoso recurso narrativo. Esse é um exemplo que reforça a proposta de Groensteen de que os quadrinhos são compostos por um sistema complexo e que sua análise deve ser feita pelos seus componentes maiores, e não os mínimos. Por isso ele defende a adoção do quadro como unidade comum entre as histórias em quadrinhos, permitindo propor análises e estudos que possam ser compartilhados.

Já pelo viés artrológico, Bertotti optou por fazer uso dos quadros como quadriláteros, sem propor nenhum uso alternativo, como requadros circulares, por exemplo, nem transgredir a ordem de leitura fora do padrão ocidental da esquerda para a direita e de cima para baixo. Talvez seja possível pensar que a adoção do padrão ocidental de leitura dos quadrinhos e do uso somente de quadriláteros para *Aisha* se

Figura 23 - Página de O Mundo de Aisha



deva justamente pela inserção da fotografia na linguagem da obra. Tal observação se dá levando em consideração o próprio formato quadrilátero da fotografia e que, assim, seria mais facilmente inserida nas ilustrações em sequência das hqs. Vale destacar que isso não quer dizer que usos diferentes de quadros, requadros e ordem de leitura não permitam a inserção da fotografia na linguagem dos quadrinhos, como acontece em *Refugiados* (2018)²⁵, mas são inserções mais pontuais e não se apresentam tanto como na obra de Bertotti e, principalmente, na narrativa imagética de *O Fotógrafo*, como será analisado a seguir.

Outro uso diferenciado que Bertotti faz da fotografia diz do trato dela como desenho na linguagem dos quadrinhos. Tanto é que na segunda parte da obra, ao inserir a fotografia no contexto da narrativa, o autor chega a utilizar balões de fala sobre ela, tratando a imagem fotográfica como ilustração, criando um híbrido entre as imagens tradicionais e técnicas de Flusser (1985), como mostra a figura 24.

Logo, ao lidar com os diferentes tipos de imagem, Bertotti o faz de forma muito específica, integrando o fotográfico à ilustração. Em determinados pontos da narrativa, as ilustrações dão lugar a fotografias, que hora se apresentam em sequência (se comportando como fotonovelas), ora isoladas, mas, ainda assim, mantendo a relação de narrativa sequencial com o quadro que a antecede e com o que a sucede.

Busca-se refletir, então, como esse uso do fotográfico em hibridismo com a ilustração pode ser capaz de alterar a percepção que o leitor tem não só da narrativa em si, mas tanto da ilustração quanto da fotografia. Segundo Paim (2013), quando a fotografia surge desconectada da narrativa, ela age como uma lasca, no sentido de “ferir o leitor”, porque vai criar um contraste com ilustração, reforçando que, mesmo se tratando de desenhos, aquelas narrativas gráficas remetem a acontecimentos reais. As fotos, então, atuam como provas, como documentos do discurso ali registrado, criando uma espécie de efeito de real. Quadrinhos documentais como *Fax de Sarajevo* (2016), *A Guerra de Alan* (2010), *Maus* (2005), *O Último Dia No Vietnã* (2000), *Rosalie Lightning* (2017), *Valsa com Bashir* (2009) e *Dong Xoai* (2012) são bons exemplos da utilização das fotografias como recurso de lasca.

Por outro lado, quando a fotografia se mescla à ilustração e, por conseguinte, à linguagem característica das hqs (imagens dispostas em sequência), elas passam então a

²⁵ De autoria de Kate Evans, *Refugiados* (2018) é uma obra de quadrinho documental jornalístico em que a autora relata sua experiência com os refugiados em Calais, na França. Em determinado ponto da obra, ela faz uso de fotografias exibidas em telas de celulares, em um uso mais distinto do que Bertotti e Lefèvre o fazem.

Figura 24 - Página de O Mundo de Aisha



se comportar como farpas (PAIM, 2013), pois não carregam consigo um poder de “ferir” como quando se comportam como lascas, ainda que possam ser “incômodas” por surgirem com frequência na narrativa, remetendo a todo instante que as ilustrações são representações de acontecimentos reais.

Diante dos apontamentos das possibilidades de relação entre fotografia e ilustrações nas hqs, é possível dizer que Bertotti vai fazer uso das fotos de Montanari tanto como farpas, assim como lascas. Para isso, em determinados momentos, vai apresentar as fotos desconexas da narrativa e, em outros, vai inserir as fotos na estrutura narrativa dos quadrinhos, mantendo assim uma relação direta com as ilustrações e fazendo com que se comportem como quadros.

Na página inicial de cada uma das três partes da obra, Bertotti vai inserir a fotografia de uma das personagens, em uma página de fundo preto, assim como ao longo de cinco páginas no final da obra, apresentando dois retratos por página das mulheres entrevistadas, como pode ser visto nas figuras 25 e 26 respectivamente.

Uma observação pertinente diz respeito à quantidade de fotos utilizadas, porque em comparação com *O Fotógrafo*, em *Aisha* elas são poucas e mais dispersas, aparecendo em momentos pontuais, geralmente para apresentar as personagens de cada narrativa ou para reforçar o acontecimento de fatos no contexto da história, como quando Aisha termina de colocar o *niqab*, representando a aceitação da personagem diante daquilo que ela não pode alterar. Pelo conteúdo de *Femmes du Yemen*, sabe-se também que Montanari registrou uma grande quantidade de fotografias e que as mesmas, quando mostravam algumas das personagens, passaram tanto pelo crivo da fotojornalista como das próprias personagens, para selecionar quais poderiam ser publicadas e quais não poderiam.

Contabilizadas, são 42 fotografias distribuídas em 143 páginas. No início de cada uma das três partes da narrativa e no posfácio da obra, há retratos das mulheres iemenitas entrevistadas por Montanari, e, nessa configuração, as fotografias se comportam como lascas (PAIM, 2013), já que não estão vinculadas narrativamente. Já quando se inserem na linguagem dos quadrinhos, as fotos ora aparecem isoladas, ora em sequência, sem nenhum padrão perceptível. Seria possível pensar que Bertotti provavelmente selecionou as fotografias de Montanari para, a partir daí desenvolver as ilustrações, pois há momentos que as fotografias são utilizadas em sequências curtas de três a quatro imagens e, em outras, somente uma imagem se apresenta.

Figura 25 - Página de O Mundo de Aisha

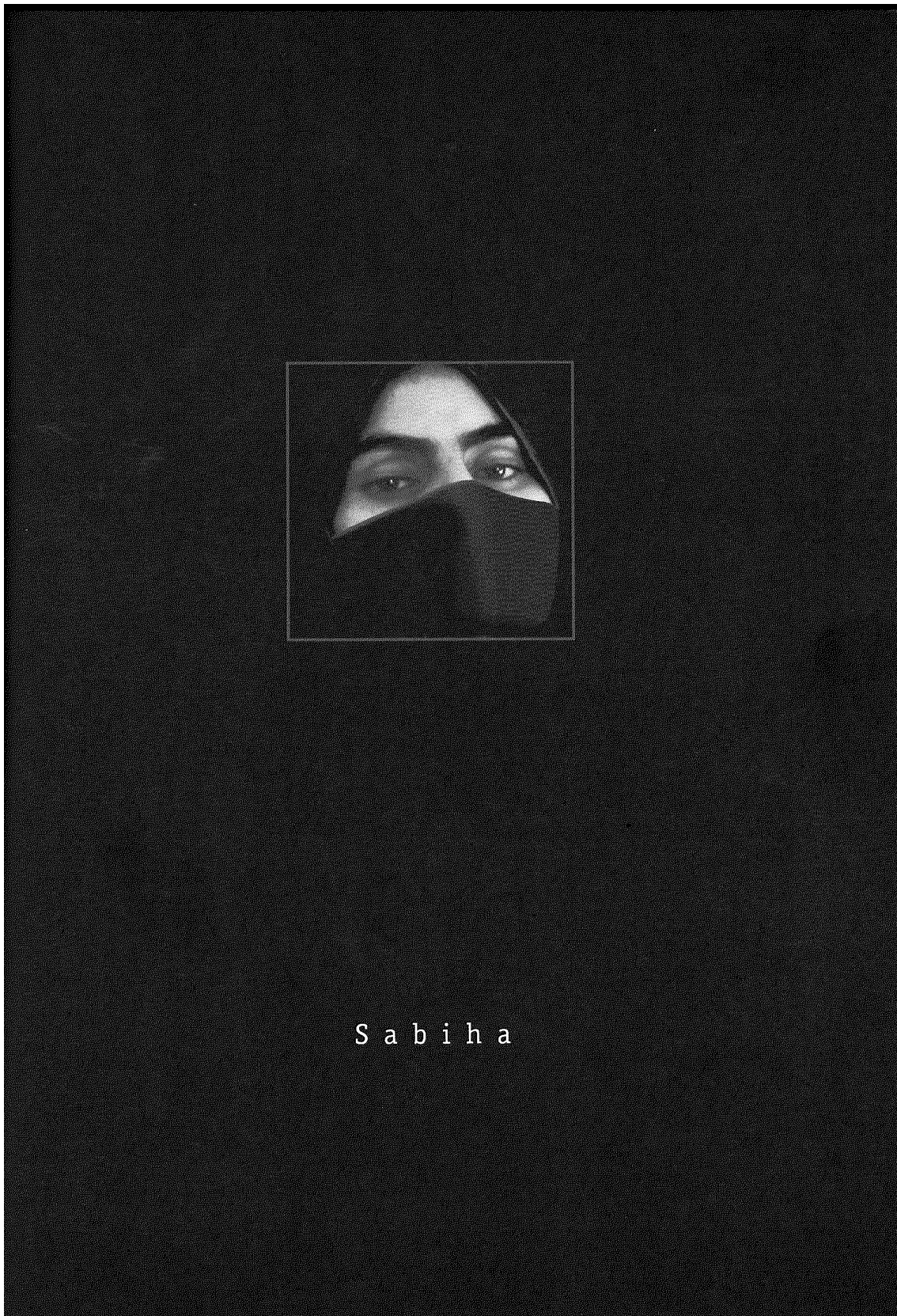
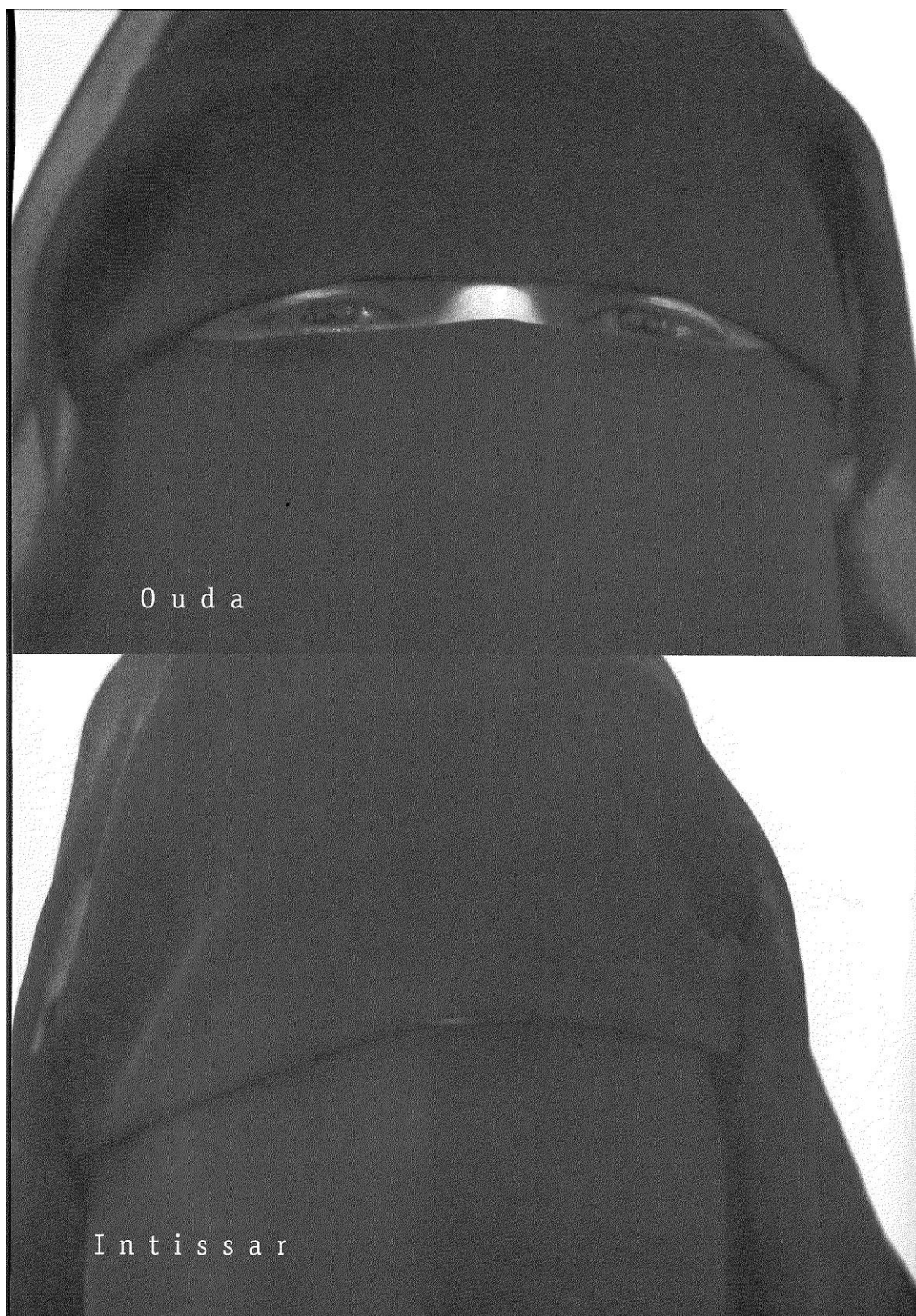


Figura 26 - Página de O Mundo de Aisha



Nesse sentido, as fotografias tratadas no mesmo patamar que as ilustrações, passam a, de certa forma, validar as últimas. Seria possível analisar essa proposição a partir do entendimento proposto por Flusser (1985) de que a imagem técnica, produzida por aparelhos, é considerada como um espelho do real (ainda que não o seja), diferente da imagem tradicional (a ilustração), como na figura 27.

Em um primeiro momento, poderia parecer impossível uma articulação direta entre esses diferentes tipos de imagens, porque, ainda segundo Flusser, as tradicionais se configuram como um processo que antecede os textos, servindo como forma de imaginar o mundo e carregando, de forma explícita, a subjetividade do autor no traço da ilustração. Já a imagem técnica é produzida por aparelhos e sucede os textos e como a intervenção do aparelho e a capacidade do profissional em lidar com ele nem sempre se apresentem no resultado, a tendência é que esse tipo de imagem crie a impressão da não necessidade de um deciframento, sendo considerada objetiva e transparente.

Entretanto, sabe-se que mesmo com a intervenção do aparelho, a imagem técnica não é objetiva e carrega tanto subjetividade quanto a imagem tradicional e, justamente por isso, ambas as imagens têm possibilidades de atuar em conjunto. Ainda assim, diante do avanço da qualidade técnica da ilustração e ainda que ela seja também uma representação, a imagem fotográfica possui uma referência visual maior com o objeto de origem que representa e talvez, por isso, seja considerada mais próxima do “real”. Mas ao permitir que ambas mantenham uma relação direta uma com a outra, a fotografia “emprestaria” essa sua percepção de “real” para a ilustração. Assim, por exemplo, uma das mulheres iemenitas entrevistadas na segunda parte da obra, muda sua representação de cartunesca para fotográfica, e vice-versa. Tal alteração não gera prejuízos para o entendimento da narrativa dos quadrinhos e, quão menos, para o fotográfico, pois fica claro para o leitor, devido às referências visuais presentes tanto na foto quanto na ilustração, que se trata do mesmo personagem e, por conseguinte, o efeito de real que se desenvolve na imagem fotográfica teria sua continuidade, na ilustração.

Essa relação entre ilustração e fotografia vai remeter também a questão dos quadrinhos e do jornalismo, como já abordado no segundo capítulo dessa pesquisa, ao se propor um quadrinho documental jornalístico e suas tensões. Nesse sentido, a fotografia é uma forma de se atestar o factual que as ilustrações apresentam, na mesma maneira que para o jornalismo impresso, a foto funciona como um documento que comprove o que o texto apresenta. Isso não quer dizer que não seja possível produzir um quadrinho documental jornalístico sem o uso de fotos, como acontece em *Cortabundas – O Maníaco de José Walter* (2015) e *Socorro!*

Figura 27 - Página de O Mundo de Aisha



POR ESSES DIAS, A FOTOJORNALISTA AGNES MONTANARI CHEGA A KHAMIR. FOI CONVIDADA PARA FAZER UMA REPORTAGEM SOBRE A ATIVIDADE DO HOSPITAL.



Polícia! Um quadrinho sobre o que a PM sofre e o que sofreremos com ela (2018). Entretanto, a ilustração, em especial quando se apresenta em uma obra de quadrinhos, tende a não carregar o efeito de real da fotografia, no sentido que o leitor desconfia da ilustração, mas não da fotografia (ainda que essa seja tão passível de manipulações quanto a primeira).

Há ainda outro fator relevante na questão do uso de ilustrações e fotografias nos quadrinhos, que diz da possibilidade de usos de cada tipo de imagem. Nesse sentido, o efeito de real da fotografia se transforma em um problema, um limitador para a mesma, porque essa referência explícita com o objeto que ela representa nem sempre é bem-vinda. No caso de *O Mundo de Aisha*, Montanari chegou a conversar, entrevistar e fotografar mais de 30 mulheres iemenitas, inclusive, algumas vezes, sem o *niqab*, porém essas fotos com as faces descobertas não poderiam constar na obra, resguardando a integridade dessas mulheres. Mas quando transformadas em ilustrações, esse problema do efeito de real desaparece. Bertotti faz uso desse recurso inúmeras vezes no decorrer da obra e como seus traços são mais cartunescos e menos realistas, lembrando o traço de Sartrapi em *Persépolis* (2004), a referência à face das mulheres e seus momentos íntimos e pessoais sem o *niqab*, não se transformam em impedimento.

Ora, pensar na imagem da mulher iemenita na obra é tão relevante quanto a forma como a narrativa se estrutura para tratar dessa imagem e tal apontamento parte da análise de como se configura o narrador em *O Mundo de Aisha*. Segundo Reis e Lopes (1998), entre os diferentes tipos de narrador, Bertotti opta pelo heterodiegético, porque, durante a obra, é possível perceber que o narrador relata algo de que ele não faz parte, sendo diferente, distante.

Esse talvez seja um dos principais diferenciais entre a narrativa de *O Mundo de Aisha* e *Femmes du Yèmen*, porque na obra de origem, o narrador é autodiegético, com Montanari não só conduzindo a narrativa, mas também fazendo parte dela, como personagem. A forma como o narrador se estrutura na obra de origem remete de forma muito clara aos trabalhos de Sacco e de Lefèvre. Vale lembrar ainda que em momento algum de *O Mundo de Aisha* se tem a informação que a obra é derivada de outra produção, cuja leitura não é imprescindível para o entendimento da narrativa de Bertotti.

Vale lembrar que *O Mundo de Aisha* se baseia nas entrevistas e nas fotografias de Montanari, mas não é ela quem conduz a narrativa. Na verdade, a fotógrafa chega a aparecer na história, mas é representada somente como uma personagem coadjuvante que vai manter contato em algumas passagens com determinadas mulheres iemenitas. Nesse sentido, Bertotti vai apontar em alguns momentos a presença de Montanari junto às mulheres entrevistadas, mas em outros a história segue sem a fotógrafa. Entretanto, fica claro para o leitor que todos

os relatos partem das entrevistas realizadas durante a viagem de Montanari ao Iêmen, o que é reforçado pela declaração autoral dela no posfácio da obra.

Dito isso, é preciso questionar como o papel do narrador vai lidar com a narrativa e, por conseguinte, tratar da relação entre quadrinhos e jornalismo, como já abordado no capítulo 2. Como Bertotti vai optar pelo narrador heterodiegético, há uma tentativa de se aproximar do jornalismo tecnicista do final do século XX, como propõe Traquina (2005), e que persiste ainda hoje no que pode ser chamado de jornalismo tradicional, em uma busca do apagamento do seu narrador, justamente para poder sustentar a ideia de um discurso isento e objetivo.

Para os quadrinhos documentais jornalísticos²⁶, o narrador heterodiegético fará uso frequente dos recordatórios para poder conduzir a narrativa, como é em *O Mundo de Aisha*. Bertotti não só usará os recordatórios para narrar o que acontece como também usará esse espaço para tentar deixar transparecer os pensamentos dos personagens. Logo, essa busca pelo apagamento do narrador permite construir um discurso considerado mais objetivo e mais próximo do jornalismo tradicional. Leva-se em conta, ainda, que Montanari é uma documentarista e seu trabalho de apuração se aproxima muito do trabalho jornalístico, identificando personagens que possam render histórias interessantes e realizando entrevistas com eles. Somado ao trabalho, ela também realiza o registro imagético das suas apurações e entrevistas, seja por meio de filmagens ou de fotografias, já que é fotojornalista. Logo, adotando aqui as definições propostas nessa pesquisa, *O Mundo de Aisha* se apresenta como um quadrinho documental jornalístico, pois sua forma de produção se aproxima da práxis jornalística, sem muitas semelhanças com produções biográficas ou históricas.

A partir então da análise da linguagem e da forma como o discurso é estruturado, é possível pensar nas mediações produzidas e como se dão esses processos em *O Mundo de Aisha*. Buscando então uma melhor compreensão dessa relação complexa no processo de representação do Outro, Bertotti o faz ao tratar das mulheres iemenitas pelo viés da significação do *niqab*. Primeiramente, é preciso levar em consideração que *O Mundo de Aisha* é uma obra francesa e mesmo sendo traduzida em outras línguas, como o português brasileiro, ela é voltada para leitores ocidentais e sua narrativa é conduzida por um ocidental. Logo, o *niqab* é algo visto como estranho e Bertotti vai fazer uso disso para conduzir a narrativa. Uma

²⁶ Apesar de alguns autores, como Santos e Cavignato (2013), proporem uma distinção entre jornalismo em quadrinhos e quadrinhos jornalísticos, para essa pesquisa, ambas as categorias se enquadram como quadrinhos documentais jornalísticos.

das principais características facilmente perceptíveis, e talvez a mais relevante no intuito de conseguir regular novas visibilidades dos sujeitos (atuando como dispositivos de visibilidade), diz sobre as diversas possibilidades de representação dos sujeitos, propondo uma complexidade na forma de reconhecimento desse Outro, como proposto por Lévinas (1980), seja reforçando as características de similaridade, mas também apresentando pontos de estranhamento.

Assim, a opção de representar diversas personagens não é algo aleatório. Na verdade, diz justamente de uma tática adotada por Bertotti ao buscar uma representação mais ampla e complexa das mulheres iemenitas. Retomando, por exemplo, a história de Sabiha, ela é o exemplo bem próximo do que a cultura ocidental espera da cultura dos povos árabes, tomando como referência as percepções da mídia determinante. A protagonista é retratada aqui como vítima de uma cultura que a obriga a se casar com 11 anos (uma criança), atender aos desejos do marido e ser obrigada a usar o *niqab*, sob o risco de ser agredida. Mesmo tentando fugir de seu destino ao longo de 7 anos, Sabiha não consegue e acaba sendo baleada pelo marido, o que lhe deixa parálitica. Os três filhos ficarão com o marido e ela será enviada de volta para a casa dos pais.

Por outro lado, as demais personagens, de certa forma, lidam com dificuldades na cultura iemenita e no modo como são tratadas em relação ao uso do *niqab*, mas, diferentemente da história de Sabiha, elas não são apresentadas somente como vítimas. Na terceira parte da obra, a história de Ghada é um exemplo dessa relação mais complexa, porque, como mulher iemenita, ela convive no cotidiano com o *niqab* sem quaisquer problemas. Na verdade, ela entende o *niqab* muito mais como uma possibilidade de libertação do que uma ferramenta de opressão e chega a fazer um comparativo com a cultura ocidental, na qual as mulheres também não teriam liberdade, tendo que adotar vários procedimentos para conseguirem se enquadrar em um padrão de beleza pré-estabelecido, como pode ser visto na figura 28.

Há ainda a narrativa de Hammeda, que se transformou em personagem da tv Al Jazeera na comemoração do seu 65º aniversário, sendo considerada um exemplo de empreendedorismo das mulheres iemenitas devido ao sucesso de sua rede de restaurantes e hotéis. Ainda criança, ela perdeu os pais, indo morar com um tio, logo em seguida, foi pedida em casamento. Ela tinha treze e ele, quarenta. Aos quatorze, teve sua primeira filha. A venda de alimentos começou no lombo de um burro e, depois, passou a servir alimentação para

soldados, devido à Guerra Civil do Iêmen do Norte, na década de 1960²⁷. Na narrativa, Hamedda conta que o marido não lhe ajudava e ela atendia aos soldados sem o uso do *niqab*, porque ele teria atrapalhado seu trabalho²⁸. Tendo soldados como clientela e sem o uso da vestimenta, Hamedda relata das ofensas e preconceito devido ao seu trabalho. Mesmo depois do fim da guerra, com o primeiro restaurante em Shibam tendo se transformado em ponto turístico, seu sucesso ainda contribuía para prejudicar sua reputação. Segundo ela

[...] comecei a ter problemas administrativos. Alguém disse que meu estabelecimento não estava em conformidade com lei. Quase tive que fechar. Eu incomodava. Por quê? Porque não ficava em casa, como todas as outras... Tinha um restaurante, trabalhava com homens, tratava-os de igual pra igual e: estava ganhando dinheiro. (BERTOTTI, 2016).

A situação de Hamedda só vai se amenizar quando ela recebe a visita de Saleh, o primeiro presidente do Iêmen. Assim, ela passa a ser vista socialmente como uma mulher respeitável.

Aisha, que dá nome à obra, é uma mulher que trabalha na área de computação e que está se encontrando com Jamil, seu possível futuro marido. Possível porque o comportamento machista dele desagradava Aisha e se reflete na não conformidade da personagem com a cultura em que vive, como o irmão que não aceita seu trabalho junto com outros homens (e chega a agredi-la por isso), ou mesmo no uso obrigatório do *niqab*.

Essa espécie de jogo de reconhecimentos e estranhamentos, conduzida pela representação de diversas e diferentes personagens, não permite que o leitor cristalize assim uma representação definitiva sobre essas mulheres (o Outro distante), criando um problema, porque nesse entendimento, não há uma única definição possível sobre quem é esse Outro.

No posfácio de *O Mundo de Aisha*, Montanari vai reforçar não só a preconceito ocidental em relação ao *niqab*, mas também a mudança de percepção sobre o uso da vestimenta ao relatar sua própria relação com as mulheres que ela entrevistou.

“Está me reconhecendo?” Respondo que sim, embora o único elemento que me permita reconhecer esta mulher seja sua voz. [...] se esta mulher, apesar de seu *niqab*

²⁷ A Guerra Civil do Iêmen do Norte foi travada no Iêmen do Norte, de 1962 a 1970, entre os monarquistas do Reino do Iêmen e os partidários da República Árabe do Iêmen.

²⁸ Ainda que não utilize o *niqab*, pelas fotos em que Hamedda aparece na história, ela faz uso de outra vestimenta islâmica, a *al-amira*, em que o rosto aparece por completo.

Figura 28 - Página de O Mundo de Aisha



acredita que eu possa reconhecê-la, isso significa que, entre as mulheres iemenitas, esse problema não existe. [...] O que mais me impressionou nessas mulheres é sua capacidade de analisar criticamente a própria vida e de desejar que ela não se repita de maneira idêntica para suas filhas, de fazer escolhas diferentes para elas. A nova geração se encontra frequentemente entre dois mundos, e eu acabei percebendo que há mais semelhanças que nos unem do que diferenças que nos separam, sendo estas mais formais do que reais. No final de minha estadia no Iêmen, o véu nem existia mais pra mim. Embora continuasse a cobrir os rostos, tornara-se transparente [...] (BERTOTTI, 2016, p. 136-138).

O que Bertotti vai fazer então é apresentar, à primeira vista, um Iêmen já construído pela concepção prévia do leitor, que não estranha o que vê e lê. Na verdade, ele reconhece e aceita a representação tradicional da cultura islâmica. Mas quando o autor quebra o estereótipo ocidental sobre a mulher iemenita, a frase de Montanari se enquadra muito bem: “está me reconhecendo”? A existência de uma mulher como Hamedda, capaz de gerir um empreendimento rentável e tratar os homens islâmicos como iguais, já é capaz de causar estranheza ao leitor ocidental mediano, assim como a possibilidade da tv Al Jazeera exibir uma programação televisiva normal para os padrões ocidentais, já que ela geralmente só é referência no ocidente quando se trata da transmissão de declarações terroristas ou assassinato de reféns.

Outra percepção que é transfigurada na obra é sobre a vestimenta islâmica, o *niqab*. Visto por vezes como uma forma de opressão masculina às mulheres, o que Bertotti vai mostrar, por meio dos registros feitos por Montanari, é que a vestimenta pode representar essa opressão, mas ela não se limita só a isso, inclusive com mulheres que aceitam o *niqab* e veem nele uma forma de libertação. É o caso de Ghada, que faz uma observação pertinente ao comparar o uso do *niqab* com a necessidade quase obrigatória da mulher ocidental em atingir o padrão de beleza imposto pelo mercado. Essa reflexão fica evidente nos traços de Bertotti, porque depois de fazer essa observação, durante uma conversa entre Ghada e Montanari, no último quadro em que as duas estão juntas, a fotojornalista fica em silêncio porque não consegue responder ao questionamento feito pela outra, como pode ser visto na figura 29.

A percepção do significado da vestimenta feminina islâmica vai então ganhando outras conotações durante a leitura de *O Mundo de Aisha*. Outras porque Bertotti vai expor várias e diferentes relações das mulheres com o *niqab*, iniciando justamente pela percepção ocidental do “véu negro” como uma ferramenta de opressão, mas a partir daí ele trata dos desdobramentos e relações muito mais amplas e complexas envolvendo não só a vestimenta islâmica, mas também a relação das mulheres iemenitas com a sua cultura. Butler (2011) vai justamente questionar se o uso do véu é realmente uma forma de opressão e como o feminino

no contexto islâmico, é algo mais intricado.

Depois, há os rostos das meninas afegãs que tiraram, ou deixaram cair, suas burcas. Em uma semana do inverno passado, visitei um teórico político que orgulhosamente exibiu os rostos dessas meninas em sua geladeira, exatamente ao lado de alguns cupons de supermercado, como se ali estivessem como um sinal do sucesso da democracia. Alguns dias depois, participei de uma conferência na qual escutei uma fala sobre os importantes significados culturais da burca, a forma como exprime pertencimento a uma comunidade e religião, uma família, uma história de relações de parentesco, um exercício de modéstia e orgulho, uma proteção contra a vergonha e também como opera como um véu atrás do qual, e por meio do qual, a agência feminina pode funcionar e, efetivamente, funciona." O medo do palestrante era de que a destruição da burca – como se ela fosse um símbolo de repressão, atraso ou mesmo de resistência à própria modernidade cultural – resultaria numa perda significativa da cultura islâmica e uma extensão dos pressupostos culturais dos Estados Unidos no tocante a como sexualidade e agência devem ser organizadas e representadas. De acordo com as fotos triunfalistas que dominaram as primeiras páginas do New York Times, essas jovens mulheres estampavam suas faces “nuas” como um ato de liberação, um ato de agradecimento ao exército dos Estados Unidos e como uma expressão de prazer que há muito pouco se tornara euforicamente permitida. (BUTLER, 2011, p. 12 – 13)

O que Butler trata como fotos triunfalistas remete às representações cristalizadas que se tem do Outro e são um exemplo de como a distância e o desconhecimento tendem a favorecer o uso de estereótipos para lidar com a complexidade desse Outro. O uso das imagens, em especial a fotografia seria então uma maneira de explicitar uma realidade que possa quebrar o que foi cristalizado, como propõe a autora. É uma forma de propor um novo campo visual sobre aquilo que se pouco conhece ou se acha conhecer, revelando algo que não deveria ser mostrado.

Na guerra do Vietnã foram as fotos de crianças queimando e morrendo em razão do napalm que geraram no público americano um senso de choque, indignação, remorso e pesar. Eram precisamente fotos que não deveríamos ter visto. Elas interromperam o campo visual e todo o senso de identidade pública que havia sido construída com base naquele campo. As imagens mobiliavam uma realidade, mas também mostraram uma realidade que interrompia o campo hegemônico da própria representação. A despeito de sua efetividade gráfica, as imagens apontavam para outro lugar, para além delas mesmas, para uma vida e uma precariedade que elas não conseguiam mostrar. Foi dessa apreensão da precariedade daquelas vidas que destruíamos que muitos americanos vieram a desenvolver um importante e vital consenso contra a guerra. No entanto, se continuarmos a desconsiderar as palavras que nos entregam essa mensagem, e se a mídia não fizer essas imagens correr, e se essas vidas continuarem inominadas e não lamentadas, se elas não aparecerem em toda sua precariedade e destruição, não nos emocionaremos com elas. Não retornaremos àquele senso de indignação ética que é, distintivamente, para um Outro e em nome de um Outro (BUTLER, 2011, p. 19).

Logo, *O Mundo de Aisha* não oferece uma única possibilidade de mediação do Outro, mas sim, busca apresentar várias mediações, cada qual tratando de representações diversas de

um mesmo tema: a mulher iemenita. Na possibilidade de não haver uma única definição para esse Outro distante, o leitor não consegue então construir uma concepção definitiva sobre esses sujeitos e precisa, na verdade, buscar entendimentos e compreensões mais amplas e complexas sobre aquilo que ele desconhecia ou julgava conhecer. Nesse sentido, a obra passa a se apresentar como um dispositivo de visibilidade (RANCIERE, 2008), ofertando novas visibilidades para as mulheres iemenitas.

Figura 29: Página de O Mundo de Aisha



4.2 Descrição e análise de O Fotógrafo

O Fotógrafo: Uma História no Afeganistão (2006) é uma trilogia, lançada ao longo de três anos, na França (2003 a 2006). A obra foi premiada no Festival d'Angoulême (2007) e recebeu também um Eisner Award (2010), sendo traduzida para 10 idiomas e lançada no Brasil nos anos de 2006, 2008 e 2010, pela editora Conrad.

O quadrinho se estrutura no relato em primeira pessoa do fotojornalista Didier Lefèvre, contratado pela ONG Médicos Sem Fronteiras (MSF) para registrar uma das missões voluntárias do grupo no Afeganistão em 1986. A caravana clandestina cruzou o Afeganistão durante três meses, guiada por combatentes afegãos, os *mujahidin*. Ela evitou estradas e locais mais movimentados para não ser abordada pelos russos, que haviam dominado a região na época. Durante toda a viagem, Lefèvre manteve um registro fotográfico e escrito daquilo que ele presenciava e considerava relevante.

Depois de retornar à França, das cerca de quatro mil fotos feitas pelo fotógrafo, somente seis foram publicadas em dezembro de 1986, pelo jornal *Libération*. Ao contar sua experiência no Afeganistão ao seu amigo Emmanuel Guibert, anos depois ele o incentiva a transformar sua narrativa em uma história em quadrinhos, juntamente com as imagens que ele havia tirado, com seus filmes de 35 mm. Por fim, se une aos dois Frédéric Lemerrier, responsável por diagramar o material produzido e colorir os desenhos feitos por Guibert, já que as fotos feitas por Lefèvre eram todas em preto e branco.

O primeiro volume da obra apresenta a partida de Lefèvre da França para o Paquistão, em Peshawar, sua integração à equipe do MSF, chefiada por Juliette Fournot, o início da jornada em direção ao Afeganistão e seus primeiros contatos com o povo e a cultura afegãos. A caravana parte, então, cruzando vales e montanhas arenosas para oferecer serviços médicos às vítimas da guerra, tentando não se encontrar com patrulhas russas, já que, à época, o país estava em guerra com a União Soviética.

O segundo volume narra a chegada da caravana ao seu destino, que é um precário casebre que servirá de hospital para toda a região de Zaragandara. Logo, várias pessoas chegam com diferentes problemas, que vão desde acidentes domésticos a ferimentos graves provocados pela guerra. Lefèvre vai registrar então o dia a dia dos médicos e as mínimas condições de trabalho em que vão atuar.

Por fim, o terceiro e último volume vai focar na viagem de volta de Lefèvre, que decide não seguir com a caravana e voltar sozinho, o que se mostra uma jornada arriscada e quase fatal, porque o fotógrafo é abandonado pelos seus guias, chega a ficar perdido entre as

montanhas afegãs, é resgato por um grupo que passa a extorqui-lo e, por fim, se transforma em um prisioneiro em um cômodo na cidade de Bum Boret, até conseguir fugir e retornar para Peshawar.

A obra, premiada, foi aclamada pela crítica no Brasil e assim como *O Mundo de Aisha*, atraiu tanto a atenção da mídia especializada quanto da tradicional, mas não necessariamente só pelo seu conteúdo, mas principalmente pela questão de ser uma história em quadrinhos com a inserção de fotografias em um formato até então pouco (ou nunca) utilizado.

A *Folha de S. Paulo*, no seu caderno de cultura “Ilustrada”, publicou um texto que enaltece a obra de Lefèvre²⁹ e chega a traçar um rápido comparativo com as publicações de Sacco, mas não aprofunda na análise. Chega a abordar a questão das fotos, mas no final do texto, em um único parágrafo, dizendo que as imagens fotográficas seriam “pequenas”.

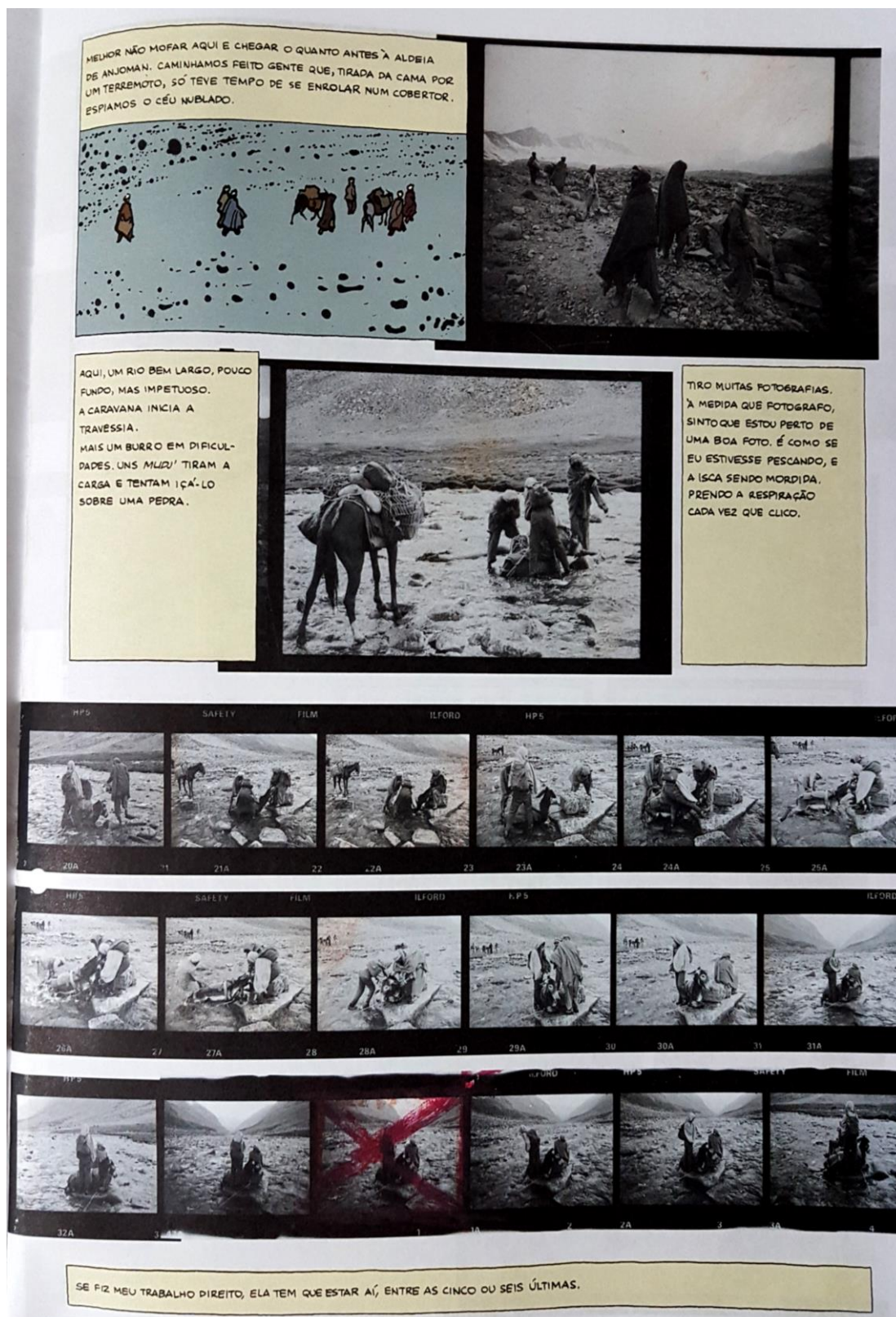
Em contrapartida, *sites* que abordam a cultura pop deram um maior enfoque para *O Fotógrafo*. Convém destacar que a publicação do último volume da obra no Brasil já tem mais de uma década e muitas resenhas e críticas já não estão mais disponíveis. Assim, em uma pesquisa no Google entre os primeiros *sites* que apareceram, o *Universo HQ* destaca o trabalho a seis mãos para que a obra fosse produzida, assim como aborda a questão das fotografias, dando enfoque ao processo de utilização dos contatos (a fotografia física do processo analógico) ou também chamado de “copiã”, quando os rolos negativos eram revelados e dispostos sobre uma superfície plana e luminosa para a escolha da melhor foto. Isso porque esse processo é transferido para a obra de Lefèvre e, nesse sentido, acaba funcionando como a própria linguagem das hqs, como pode ser visto na figura 30.

No processo, transparece que a fotografia também é uma arte sequencial, prima das HQs – um bom fotógrafo aperta o obturador para interromper a passagem do tempo quando acha que tem um quadro para contar uma boa história. (NASI, 2007)

Outro *site* que vai oferecer uma visão interessante sobre o trabalho de Lefèvre é o *Quadro Mágico*, que fala sobre “quadrinhos, cinemas e outras utopias”. Há uma análise mais assertiva sobre *O Fotógrafo*, pontuando a descrição da obra, uma relação com outros trabalhos que envolvem temas factuais e quadrinhos, além da relação entre ilustração e fotografia, ao traçar um comparativo entre fotojornalismo ou quadrinhos.

²⁹ Ao fazer uso da definição ‘obra de Lefèvre’, o intuito é remeter ao conteúdo de forma geral, considerando o trabalho tanto de Lemercier e Guibert

Figura 30 - Página de O Fotógrafo



Nessa relação entre conteúdo factual em uma mídia considerada de ficção, faz-se necessário propor uma análise da linguagem dos quadrinhos, partindo da abordagem das questões artrológicas e espaçotópicas nos três volumes de *O Fotógrafo*, tomando como base as observações de Groensteen (2015).

Primeiramente, é preciso destacar o formato da obra lançado no Brasil pela editora Conrad (30,2 x 23,2). O tamanho avantajado (*Aisha* tem apenas 23,8 x 17,2) vai oferecer a possibilidade de quadros e fotografias fisicamente maiores.

Logo se percebe que Guibert e Lemerrier adotam recursos artrológicos muito próximos do que Bertotti utiliza em *O Mundo de Aisha* e talvez pelo mesmo motivo: a inserção da fotografia. Assim, tomando o primeiro volume como exemplo, logo na primeira página do conteúdo da obra, após o prefácio, surgem as fotografias e não as ilustrações, como pode ser visto na figura 31. E as fotos, quando não se configuram como quadros, são apresentadas pelo processo de “copião”, como descrito anteriormente, mostrando a sequência original em que o obturador foi pressionado para gerar as fotografias. A primeira ilustração, contida em um quadrilátero na mesma página, é somente de um único quadro, na última linha, mostrando um avião decolando. Talvez por isso seja tão complexo tentar definir se no caso de *O Fotógrafo* são as fotografias que se inserem na ilustração ou o contrário.

Todos os quadros nos três volumes são quadriláteros, variando constantemente em tamanho, seja para favorecer determinado trecho da narrativa, para evidenciar uma situação ou por algum outro motivo que não seja tão evidente para quem lê. As fotografias, que se comportam como quadros, seguem o mesmo padrão, ainda que em determinados momentos sejam utilizadas no processo de copião ou ainda de página inteira. Em *O Fotógrafo*, todas as ilustrações são coloridas, enquanto as fotografias são em preto e branco, salvo uma única exceção quando Lefèvre consegue fazer uso de um filme colorido, como visto na figura 32.

Nos relatos posteriores da viagem, publicados no final do terceiro volume, o fotojornalista conta que não havia qualquer planejamento inicial para a produção de um impresso e que a ideia de uma obra em quadrinhos viria muitos anos depois. É possível ponderar, então, que o uso das imagens em preto e branco é uma escolha estética dele, lembrando que a viagem de Lefèvre acontece em 1986, quando a fotografia digital não era uma opção.

Figura 31 - Página de O Fotógrafo

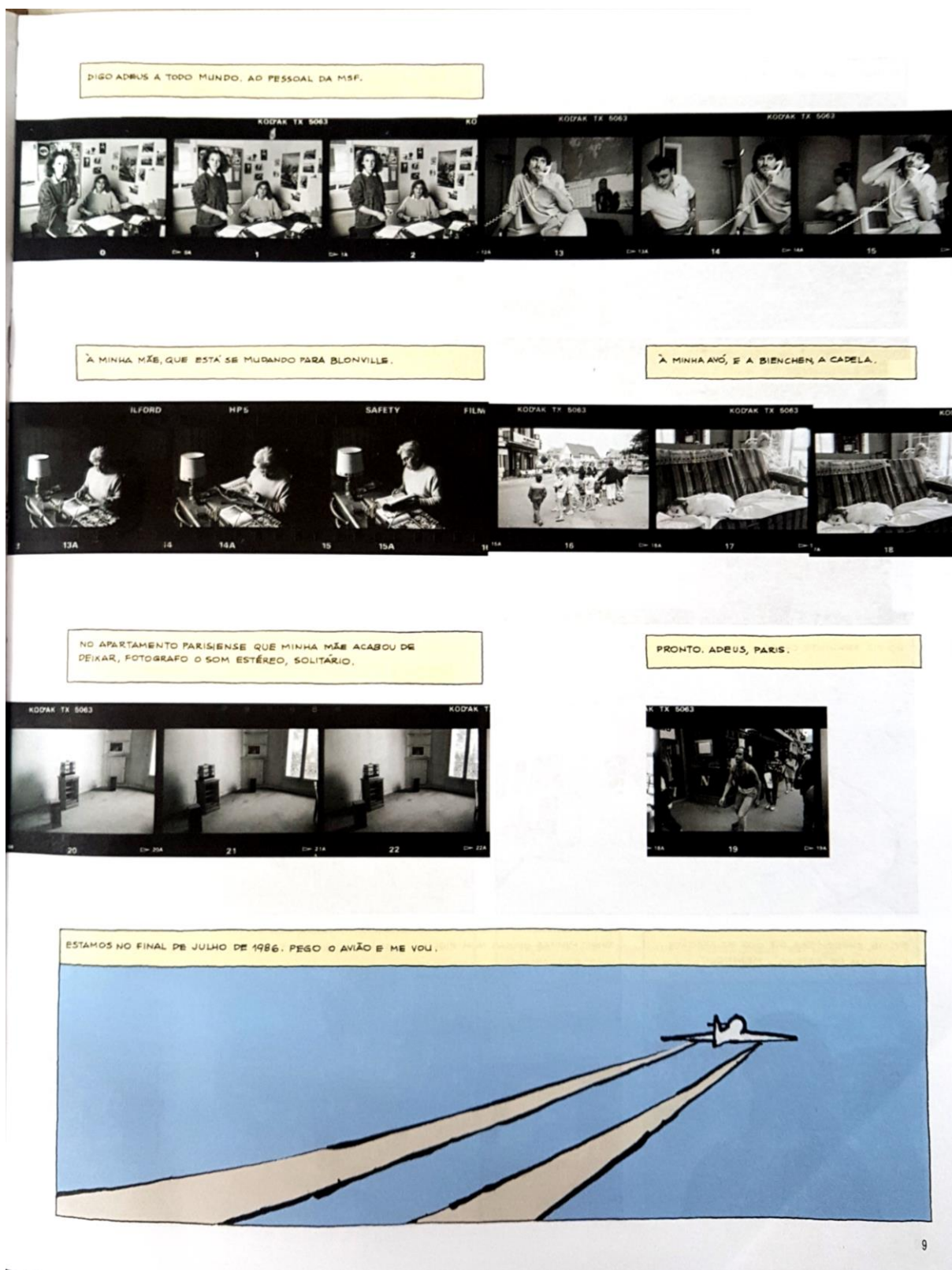
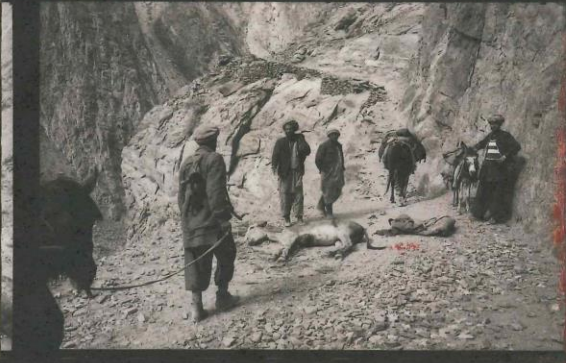
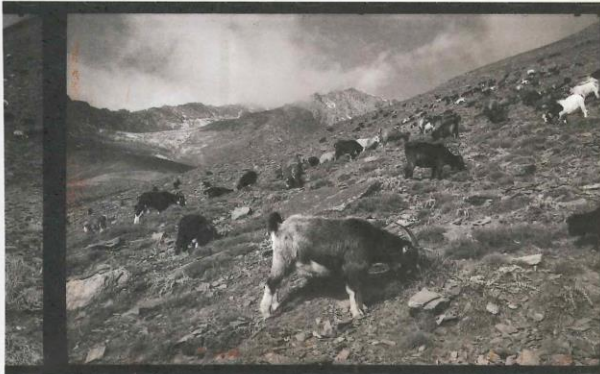


Figura 32 - Página de O Fotógrafo

ESTE BURRO AGONIZANDO, QUE ENCONTRAMOS UM POUCO MAIS ADIANTE, NÃO CONTRIBUI PARA LEVANTAR O MEU ASTRAL.



A ALGUNS METROS DO TOPO, AVANÇAMOS POR ENTRE REBANHOS DE OVELHAS E CABRAS DEIXADOS À PRÓPRIA SORTE. NESSA REGIÃO ASSOLADA PELA GUERRA, EM QUE OS CAMPONESES VIRARAM SOLDADOS, FALTAM HOMENS PARA A CRIAÇÃO DE GADO E PARA A AGRICULTURA.



NO ALTO DO DESFILADEIRO, TIRO UMAS FOTOS DO GRUPO SÓ COM O CORPO DA MINHA F2. NÃO SEI EM QUE ESTADO ESTÁ O FILME.

HOJE É 4 DE SETEMBRO, ANIVERSÁRIO DE JULIETTE. PRECISO GARANTIR PELO MENOS UMA FOTO LEGAL. JOHN ME EMPRESTA SUA CÂMERA, QUE TEM UM FILME COLORIDO.

OS MUJ' DE TESHKAN, QUE ESTÃO QUASE CHEGANDO EM CASA, POSAM NA FRENTE DOS MÉDICOS SEM FRONTEIRAS. DIGO "SORRIAM". OS QUE ME ENTENDEM SORRIEM.



Guibert e Lemercier optam, ainda, por fazer uso abundante de fotografias, espalhadas pelos três volumes e que facilmente chegam à casa das centenas. Ao todo, Lefèvre revelou cerca de quatro mil negativos. O uso intenso e constante da fotografia lado a lado com a ilustração remete a seu comportamento como farpa (PAIM, 2013). As fotografias aludem a todo instante que essas ilustrações se referem a um acontecimento real. Aqui, o uso de fotografias em relação às ilustrações nos quadrinhos se assemelha muito ao uso que Bertotti faz em *O Mundo de Aisha*, pois como são tratadas como iguais, o fotográfico tende a validar aquilo que é ilustrado, ainda tomando como referência que a imagem do equipamento fotográfico é considerada mais “real” devido à similaridade com o objeto que representa. Logo, é possível perceber que ambas as obras lidam com imagens tradicionais e as imagens técnicas de Flusser (1985) no mesmo patamar, sabendo que a subjetividade faz parte das duas.

Ao final do volume três, serão apresentados os perfis dos personagens de relevância para a narrativa e nesse sentido, as fotos deles que ali aparecem se comportam como lascas (PAIM, 2013) porque se desconectam da narrativa e de qualquer tipo de sequencialidade, servindo para relatar o que aconteceu com cada um deles depois de a narrativa ter acabado, como pode ser visto na figura 33.

A diferença entre os usos das imagens em *O Fotógrafo* não se restringe somente às cores em si. A forma como a fotografia é tratada também se difere da ilustração e vai recair sobre a questão espaço-tópica da obra. Isso porque não há qualquer inserção de recursos da ilustração na fotografia, fora os recordatórios. O personagem da foto, por exemplo, “não fala”, pois, na linguagem das hqs, não há o característico balão se mesclando à foto. Ao conhecer um jovem afegão, no primeiro volume da obra, por exemplo, ele é apresentado por Lefèvre primeiramente em uma fotografia e sua descrição recai sobre um recordatório. Sua fala só aparece no quadro seguinte, quando ele transita do fotográfico para a ilustração.

O uso de fotografias em *O Fotógrafo* é abundante e, ao se apresentar no processo de “copiã”, é possível perceber que algumas fotografias não foram utilizadas, seja porque se assemelhavam em demasia com as demais, não ficaram boas ou simplesmente não foram selecionadas. Na revelação dos filmes analógicos, há uma numeração sequencial em cada rolo, e é perceptível que, em algumas reproduções durante a obra, faltam fotos. Esse processo de seleção, possivelmente, remete a questões estéticas e, talvez, narrativas, selecionadas tanto por Lefèvre quanto por Guibert. No processo de “copiã”, por exemplo, quando um rolo de filme revelado possui várias fotos semelhantes e em sequência, geralmente a selecionada recebe alguma marcação distinta para indicar que ela será a foto final a ser utilizada. Esse processo de escolha é transposto para *O Fotógrafo*, e se apresenta em determinadas páginas

onde as fotos recebem ou um contorno feito por uma caneta vermelha ou são marcadas com um X, também vermelho, como pode ser visto na figura 34.

Figura 33 - Página de O Fotógrafo



A missão de **Robert** se estende por um ano. Passa com Évelyne, no hospital de Palandara, um inverno particularmente rigoroso, quando pega dengue. A dengue é uma doença viral que causa febre alta, crises hepáticas e renais, episódios comatosos. Graças à sua boa resistência física, aos cuidados diários de Évelyne e uma boa dose de sorte, consegue se safar e retomar seu trabalho. Seus pés congelam na viagem de volta. Perde todas as unhas, mas nenhum dedo. Robert sucede Juliette no cargo de responsável pelas missões e permanece no Afeganistão ou Paquistão até o final de 1989.

De volta à França, trabalha no hospital de Chalon-sur-Saône. Na noite de 27 para 28 de abril de 1990, Frédéric Galland, 28 anos, logístico da MSF, é assassinado em Palandara. Crime político, perpetrado por homens mascarados, que resulta na retirada, por dois anos, de todas as equipes da MSF do Afeganistão. Desde então, o hospital de Palandara, que o leitor avistou em construção durante esta história, está abandonado. Robert vai buscar o corpo de Frédéric Galland e o traz de volta para a França. Dez anos mais tarde, Robert fecha o seu consultório de médico liberal no Cheylard e passa no vestibular de enologia em junho de 2000, em Bordeaux. Em 2004, compra uma parte do vinhedo vizinho ao de Régis e os dois amigos se associam para produzir vinho. "É difícil falar do tanto que os afegãos nos deram", resume Robert. "Acho que simplesmente, graças a eles, ficamos um pouco menos bobos."



Juliette deixa o Afeganistão e Peshawar, no final de 1988, e vai para os EUA. Lá, reencontra John para constituírem uma família em Minneapolis, Minnesota, onde ela defende um mestrado em saúde pública e etnomedicina. Em 1989, com Francis Charhon, amadurece a ideia de fundar o ramo americano da MSF. Dois nascimentos em 1991: o de Alexandra, filha de Juliette e John, e o da MSF-EUA, de que Juliette é uma das quatro peças-chave. A MSF-EUA recruta voluntários, esclarece a opinião pública e os responsáveis políticos e humanitários, angaria recursos privados para preservar a independência financeira da organização e gerencia missões. Juliette torna-se professora associada em cirurgia dentária no hospital da Universidade de Minnesota. Nos momentos de lazer, acompanha uma equipe de pesquisadores em fisiologia animal que estuda, de raquete nos pés, a hibernação dos ursos nas florestas do Grande Norte. Abandona a MSF-EUA em 2002 e volta para a França em 2003 para assistir, até sua morte, o pai enfermo. Atualmente, distanciou-se da MSF depois de vinte e três anos dedicados a pôr suas convicções em prática. É "mãe de sua filha e filha de sua mãe" e cuida das duas, enquanto não encontra um novo caminho. Todo ano, no mês de setembro, acontece o que acontecer, Juliette participa da vindima nos vinhedos dos seus amigos Robert e Régis.



Durante um ano, em Peshawar, **John** participa da elaboração de um manual de formação das equipes médicas afegãs, junto com as cinco ONGs que trabalham na área nessa época. No final de 1988, volta para os EUA e retoma o exercício da medicina de emergência num grande hospital universitário de Minneapolis, onde é professor-assistente. Atua igualmente no âmbito da MSF-EUA. John já não pratica mais a pesca, mas o *rollerblade*, tendo iniciado nesse esporte sua filha Alexandra. Didier declara a quem quiser ouvir que, se tivesse de entregar sua sobrevivida a alguém, ele a colocaria com toda a tranquilidade nas mãos de John.



Sylvie permanece no Afeganistão até setembro de 1989 e, em seguida, efetua uma missão de dois anos na Zâmbia. Depois, dirige uma creche em Lyon e se engaja no posto regional da MSF. Recentemente, voltou para o batente. É o que atesta um postal recebido por Juliette, datado de 13 de agosto de 2005 e proveniente de Lom Sak: "Querida Juliette, a MSF me mandou para a Tailândia em missão urgente, uns refugiados Hmongs que incomodam todo mundo. Com algum prazer, estou redescobrimo meus antigos reflexos. Viajei a toda a pressa, mas quando voltar, prometo, vou te ligar e a gente tenta se ver [...]".

Figura 34 - Página de O Fotógrafo



Deixar transparecer essa seleção pode ser considerado, aqui, uma tática de desconstruir uma percepção da fotografia como um espelho do real. Ao deixar revelar a seleção de uma entre inúmeras fotos, os autores mostram ao leitor que não há um único instante decisivo, mas, sim, vários, e por questões que vão do gosto estético a aspectos técnicos e relevância narrativa selecionam-se as fotografias que serão utilizadas. Logo, o discurso da imagem fotográfica não se mostra tão objetivo quanto se faz parecer.

A aplicação das fotografias na obra, juntamente com sua relação direta com a ilustração, pode ser considerada uma forma de realizar o movimento de rasgar a “imagem técnica”, como proposto por Flusser (2002), pois a objetividade do fotográfico se mostra ilusória: a fotografia se comporta, então, como uma mentira socialmente aceita (FONTCUBERTA, 2010). É um processo de questionamento da imagem fotográfica.

A fotografia analógica trabalha com inúmeros recursos técnicos, como abertura do diafragma, tempo de exposição, foco e sensibilidade dos filmes, além das características específicas de cada equipamento. Esses fatores, somados, interferem no resultado da fotografia, proporcionando imagens mais nítidas, movimentos congelados (ou borrados), além de desfoques artísticos (como os de profundidade de campo). A proposta dessa dissertação não é se aprofundar nos recursos técnicos fotográficos, mas destacar que há a possibilidade de fazer uso deles para produzir uma imagem final. Da mesma forma, o fotógrafo tem à disposição recursos estéticos para compor uma foto, como uso de linhas, perspectiva, regra dos terços, entre outros³⁰. Lefèvre não optou por um único tipo padrão no seu registro

³⁰ Grande parte dos equipamentos fotográficos faz uso de três recursos básicos para seu funcionamento, sendo o diafragma (que se abre e fecha para controlar a quantidade de luz que entra na câmera), o obturador (que determina quanto tempo essa luz ficará exposta no filme) e, por fim, a sensibilidade do filme (o quanto ele reage, quimicamente, à luz). Com esses recursos é possível registrar imagens mais claras ou mais escuras, com movimentos congelados ou borrados, e fotos granuladas ou com maior nitidez. Esses são recursos técnicos, mas é possível, ainda, utilizar recursos estéticos para o registro fotográfico, como uso de pouca ou muita profundidade de campo (que é área nítida antes e depois do plano de foco), assim como o uso de linhas (verticais, horizontais, diagonais) que podem favorecer percepções mais estáticas ou dinâmicas às fotografias. Já a perspectiva diz da relação de tamanho entre objetos em planos diferentes, já que determinados equipamentos fotográficos “achatam” planos, fazendo com que objetos que estejam distantes pareçam mais próximos ou mesmo, maiores do que são realmente. Há, ainda, a regra dos terços, orientação recorrente em vários manuais de fotografias que busca propor a composição de imagens assimétricas. Para isso, divide o quadrilátero da foto em três terços horizontais e outros três verticais, todos equivalentes. Nos pontos, onde as linhas se cruzam, seriam os pontos de interesse do olhar de quem vê a foto. Logo, durante a composição, utilizando essa regra, o fotógrafo tende a tentar enquadrar o motivo daquilo que fotografa nessas regiões. O resultado se aproxima muito de imagens que são compostas na proporção áurea ou frequência de Fibonacci, que também tendem a apresentar composições assimétricas. Vale lembrar que esses são somente algumas pontuações para exemplificar o uso de recursos técnicos e estéticos que influenciam no resultado de uma fotografia, mas existem outros tantos que podem ser identificados por meio de manuais e livros da área.

fotográfico. Na verdade, suas fotos variam nos mais diferentes estilos, sem se apegar a nenhum deles.

Outra pontuação possível na relação entre ilustração e fotografia diz da carga maior de “realidade” que a segunda carrega em relação à primeira. Como já dito, o processo fotográfico por guardar maior semelhança com o objeto que registra é considerado mais “real” do que os desenhos. Assim, trabalhos como o de Sacco apresentam cenas de morte e tortura visualmente mais aceitáveis, pois se apresentam como ilustrações, o que provavelmente não aconteceriam caso fossem fotografias. Entretanto, para o trabalho de Lefèvre, que não era, inicialmente, produzir uma publicação, mas sim realizar o registro do trabalho dos Médicos Sem Fronteiras, não havia essa preocupação. Logo, há fotos graficamente incômodas, como da figura 35, já que o registro fotográfico do francês, associado ao seu relato oral, é que permitiu a construção da narrativa, suprimindo a ausência de fotos pelo uso de desenhos.

Outra possibilidade de análise na relação entre imagem tradicional e a imagem técnica diz da orientação narrativa e da presença do narrador. Novamente, retomando Sacco, o jornalista maltês faz uso das ilustrações para criar um recurso visual que permita mostrar os relatos de seus entrevistados. Assim, quando os palestinos contam sobre a vida na prisão, o autor não pode ir até lá, mas pode reconstruir as cenas, por meio de uma narrativa visual. Rodrigues, em *O Cortabundas*, e Ribeiro, em *Socorro! Polícia!*, também fazem uso das ilustrações da mesma maneira que Sacco.

Em *O Fotógrafo*, a narrativa ilustrada que acompanha os relatos de Lefèvre, segue focada somente nele. Na verdade, percebe-se que as ilustrações se enquadram para suprir os momentos em que o fotógrafo não pode registrar, seja porque estava escuro, ou porque no momento a situação girava em torno dele ou porque ele simplesmente decidiu não fotografar, como no momento das orações, por exemplo. Assim, diferente de outras obras de quadrinhos documentais jornalísticos, a trilogia do trio francês não vai utilizar o recurso ilustrativo como forma de “dar vida” a situações em que o autor não estava presente, mas vai, sim, contar a narrativa do autor. Possivelmente, essa forma de uso se deu justamente devido a origem fotográfica da obra, que se difere de Sacco, Rodrigues, Amanda e tantos outros (até mesmo de Bertotti, já que o volume e o uso de fotografias não se dão da mesma forma).

Além disso, as ilustrações de Guibert possuem uma característica própria de retratar as pessoas de forma mais realista, enquanto o ambiente que cerca os personagens é minimalista ou, às vezes, inexistente. Em vários quadros ao longo da trilogia é possível identificar pessoas desenhadas em fundos coloridos uniformemente, sem quaisquer detalhes ou referências. Em outros, há recursos básicos, como linhas ou pontos, para representar paredes ou pedras.

Evidente que no processo fotográfico não se dá da mesma forma e além dos detalhes das pessoas, os ambientes também são muito bem detalhados. Provavelmente, a opção por utilizar esse recurso dá uma relevância maior para as fotografias, em especial, àquelas de paisagens, que Lefèvre deveria gostar, já que em inúmeras partes da obra há fotos desse tipo e o próprio narrador, por mais de uma vez, dizia que achava o Afeganistão maravilhoso. Talvez por julgar que não seria capaz de retratar o lugar com a perspectiva de fotojornalista, Guibert tenha achado melhor relegar à fotografia sua função de retratar as paisagens afegãs. O exemplo exponencial da relevância das fotografias de paisagem se dá em uma página dupla no volume três, em que uma única foto ocupa ambas as páginas e escapa por completo da formatação da obra e uso dos recursos artrológicos e espaçotópicos dos quadrinhos. Há somente uma enorme paisagem gelada que extrapola as margens da página, como mostra a figura 36.

Figura 35 - Página de O Fotógrafo

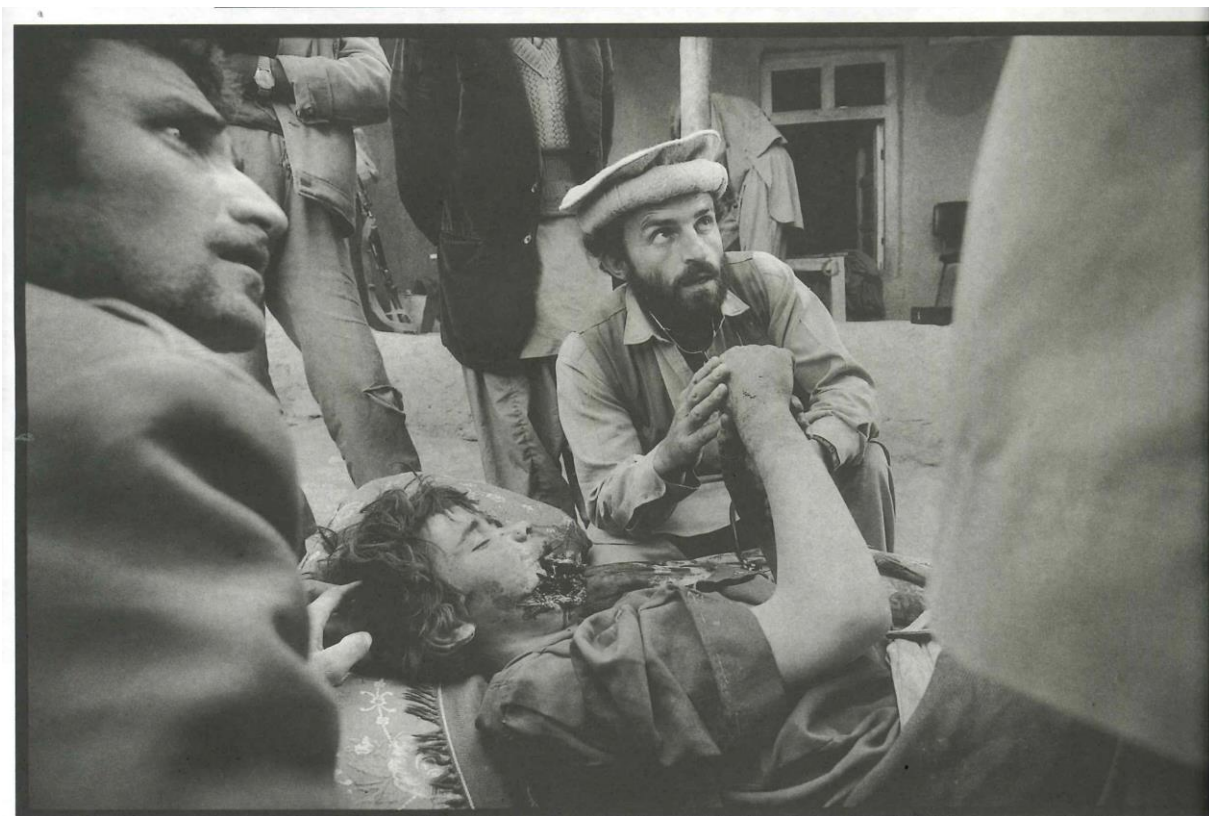


Figura 36 - Página de O Fotógrafo



Fonte: GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2010, vol. 3, p. 62 – 63.

Outra percepção relevante para a obra diz dos recordatórios, que vão existir às centenas, distribuídos em vários tamanhos e posições diferentes. Inclusive, em determinados pontos, chegam a ocupar a página inteira, tendo dentro de si, uma ilustração. Dessa forma, se comportam como quadros dentro da narrativa característica dos quadrinhos. Ao longo dos três volumes, eles vão sempre assumir uma coloração amarelada, enquanto os “balões”³¹ serão brancos. Há alguns pontos em que o recordatório aparece com um fundo como uma cor diferente, como cinza, por exemplo. Essa mudança teria uma relação direta com a narrativa, no sentido de tentar deixar transparecer os sentimentos do autor. No terceiro volume da obra, por exemplo, quando Lefèvre desconfia que os membros da caravana que o resgataram pretendem matá-lo para roubar seu dinheiro, a mudança de cor no recordatório teria como intuito refletir a perspectiva pessimista que o protagonista tinha de seu futuro, como pode ser visto na figura 37.

No terceiro volume, quando Lefèvre está sozinho e desesperado em meio a uma tempestade de neve e seu cavalo não avança mais, Guibert vai adotar um uso diferente do balão para buscar deixar transparecer o que o fotógrafo estava sentido. Para tanto, os balões ficam maiores para conter palavras em caixa alta e negrito, como “ANDA!” e “SOCORRO!”. Quando o personagem vai desanimando, a fonte ainda se mantém em caixa alta, mas em tamanho menor que as anteriores, como em “ME AJUDEM!”. Esse recurso textual dos quadrinhos, como pode ser visto nas figuras 38 e 39, é relevante, pois permite transmitir sentimentos e sensações, ao criar formas diferentes dos balões tradicionais.

A relação entre texto e imagem na obra de Lefèvre permite retomar Barthes, citado por Groensteen (2015), ao propor dois usos para os recursos textuais em relação às ilustrações nos quadrinhos, agindo como revezamento ou como ancoragem. No caso da primeira função, o texto complementa a imagem, integrando um sistema mais amplo e tendo referência direta na narrativa. Os balões e as onomatopeias³² se comportam como revezamento em *O Fotógrafo*, assim como, em algumas vezes, os recordatórios. Mas esses últimos vão, em sua maioria, agir como ancoragem, no sentido de funcionar como legendas tanto para ilustrações quanto para as fotografias de Lefèvre, dando um determinado sentido a elas em detrimento de tantos outros.

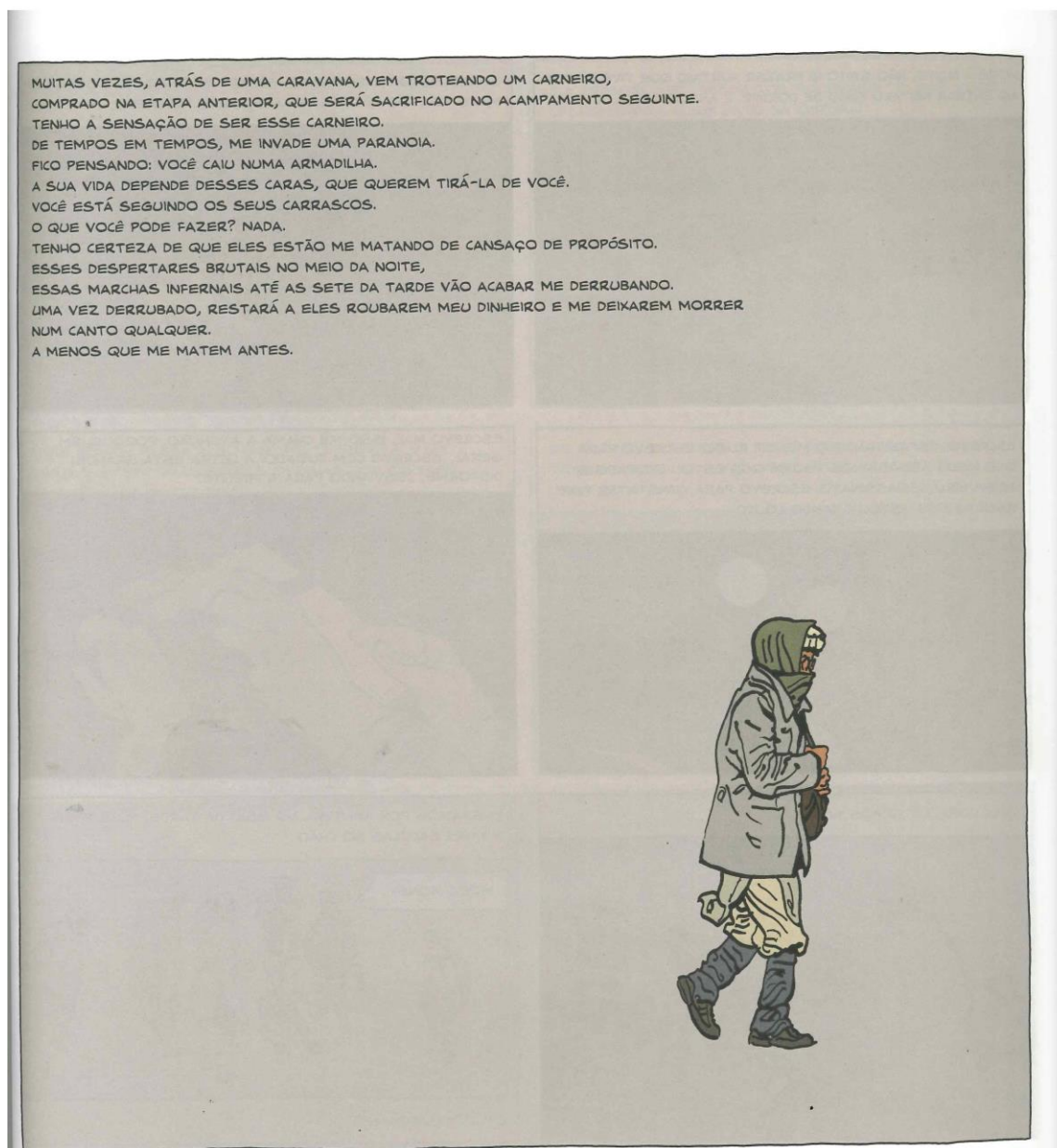
Como o recordatórios dão voz ao narrador, é preciso analisar, seguindo a proposta

³¹ A utilização de balões entre aspas se dá porque, na obra, eles são utilizados como quadriláteros, mas, fora essa variação, se comportam como os característicos balões das hqs, inclusive possuindo os apêndices que indicam quem fala.

³² Ao longo dos três volumes, as onomatopeias só aparecem no primeiro, para reproduzir o som de disparo de uma arma de fogo.

metodológica, como ele se apresenta na obra e qual a relevância dentro deste contexto.

Figura 37 - Página de O Fotógrafo



Fonte: GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2008, vol. 2, p. 73.

Figura 38 - Página de O Fotógrafo

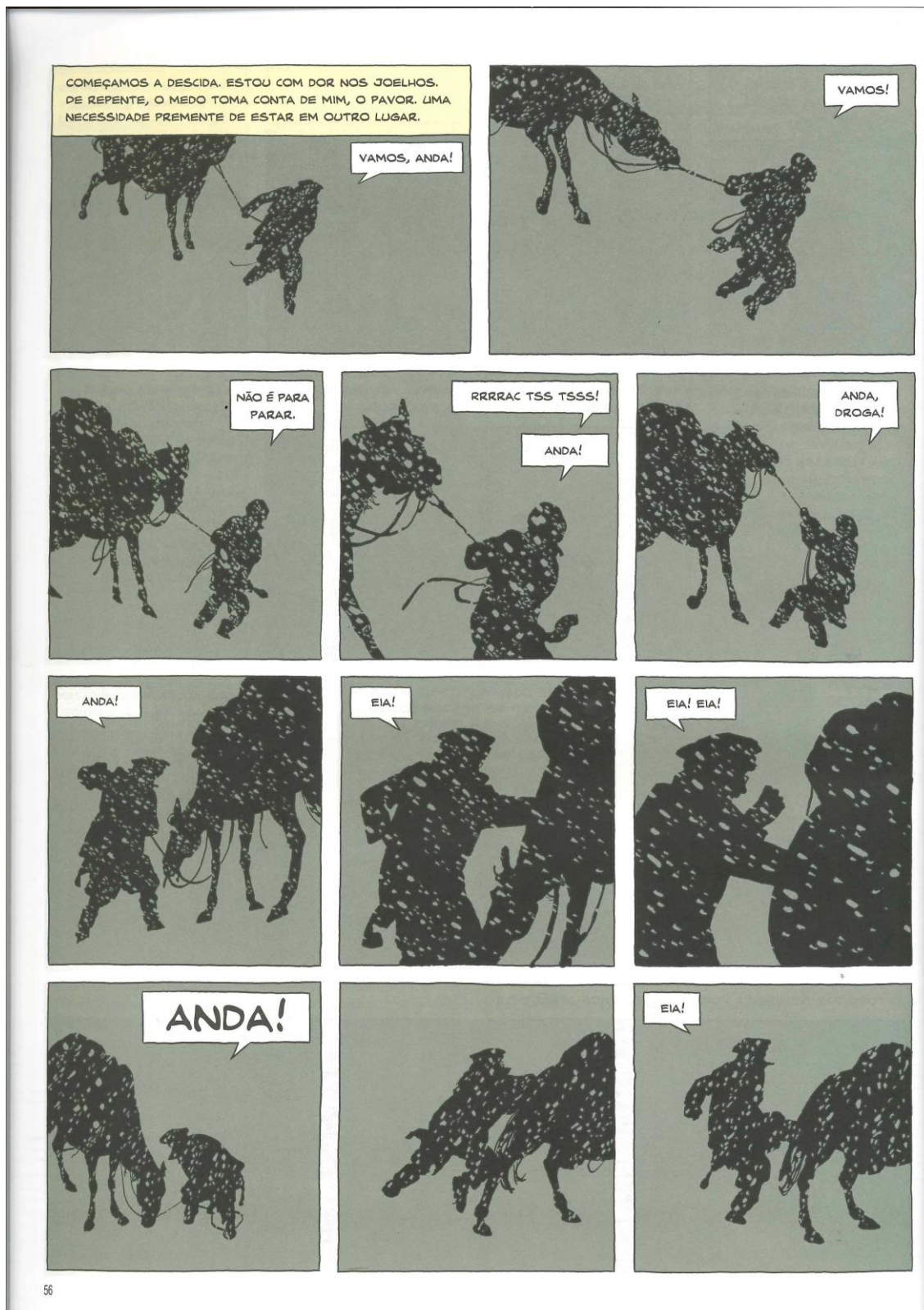


Figura 39 - Página de O Fotógrafo



Novamente tomando como referência os estudos de Reis e Lopes (1998), em *O Fotógrafo*, o narrador (no caso, Lefèvre) se apresenta como autodigético, pois é ele que não só vai guiar a narrativa, como o fará sendo um personagem dentro da história, o que, por vezes, estreita muito as definições entre o quadrinho documental biográfico e o jornalístico.

Diferente da narrativa proposto por Bertotti, que vai se aproximar muito do jornalismo tradicional na busca de um apagamento do autor no contexto da obra, em *O Fotógrafo*, sua presença é o que cria a narrativa. Essa proposta vai ao encontro das narrativas do afeto, ou o jornalismo dos afetos, como proposto por Medina (2008), no sentido de que um texto pessoal e subjetivo pode ser tão relevante e informativo quanto um texto impessoal e frio. A presencialidade do narrador é também uma das propostas da guinada subjetiva (SARLO, 2007), com o autor se inserindo na narrativa no intuito de conferir credibilidade ao relato (SERELLE, 2009). É sua experiência com a situação que valida a narrativa que ali se apresenta como documental, seja ela biográfica ou jornalística.

Nesse sentido, ao pensar em formas possíveis para a representação de um Outro, a presença física do narrador tende a humanizar o relato, pois não se trata de uma abordagem generalista ou mesmo fria sobre o assunto. Na verdade, como o narrador interage com a situação, seja no envolvimento com determinados acontecimentos ou se relacionando com as pessoas, é sua experiência que dá sentido ao que se apresenta. No caso de *O Fotógrafo*, a viagem de Lefèvre oferece uma visão rara dos afegãos na década de 1980, pois é por meio da interação do fotojornalista com os afegãos nos meses de jornada, nas mais diferentes situações, é que o leitor constrói uma representação (ou representações) desse povo e dessa cultura, distante para o ocidente, seja ele representado por franceses, língua original da obra, ou para norte-americanos ou mesmo, brasileiros.

Assim, a mediação que se faz dos afegãos na obra de Lefèvre passa pelo senso comum ocidental (guerras religiosas no Oriente Médio), mas vai além, mostrando, por meio da experiência do autor, como são as cidades afegãs, os costumes afegãos e os próprios afegãos, que variam de amistosos e receptivos a mesquinhos e desconfiados, ou mesmo, vítimas de uma guerra que pouco compreendem.

Por vezes, as representações cristalizadas do Outro, seja aquela veiculada pela mídia ou somente criada no contexto social das comunidades, envolvem os sujeitos que passam a adotar essas representações sem levantar questionamentos, se tornando cúmplices do processo de “violência” contra esse Outro. Nesse sentido, Silverstone (2002b) fala justamente da interação de sujeitos em que a “cumplicidade gira em questões de distância e representação”. Ainda que esses sujeitos não tenham conhecimento e entendimento suficiente uns dos outros,

eles tendem a aceitar as definições simplistas que lhes são oferecidas como forma de lidar com a amplitude do cotidiano que envolva um Outro. Essa percepção remete ao que Silverstone (2002b) define como cumplicidade (complicity) e colusão (collusion).

Se o público estiver ativo e se a noção de atividade tem algum significado, então deve-se presumir que esse público assuma a responsabilidade por suas ações. Se o público se recusa a assumir essa responsabilidade, então eles são moralmente culpados. E todos somos públicos (SILVERSTONE, 2002b, p.18)³³

A narrativa de Lefèvre, então, busca justamente veicular uma representação que vá além da mediação oferecida pela mídia dominante ou das percepções de determinados sujeitos ou grupos, em uma forma de não se posicionar como cúmplice em um processo redutor de representação do Outro. A proposta da obra pode ser compreendida como uma forma de despertar a responsabilidade ética de quem não costuma levantar questionamentos críticos a respeito da representação do Outro nas mídias.

Interessante perceber como a impressão de Lefèvre sobre os costumes do Oriente Médio e, especialmente, do povo afegão, faz parte justamente das noções básicas ofertadas pela sociedade ocidental (a cumplicidade de Silverstone), mas ela vai variar durante a narrativa. Em um primeiro momento, no primeiro volume, ao chegar ao Paquistão, o francês relata que a enfermeira que vai buscá-lo no aeroporto o cumprimenta secamente, informando em voz baixa que ali é proibido beijo e descobre, depois, que ela é chamada de “Batcha” entre os paquistaneses, que significa “menino”, talvez no sentido de que assim ela possa ter mais autonomia do que se for vista como mulher.

A narrativa em terras paquistanesas se estende ao longo de quase metade do primeiro volume e é nessa parte que Lefèvre vai ouvindo e conhecendo, ainda que por mediações, sobre os afegãos. Ele chega a receber dicas e conselhos para tomar cuidado com os afegãos refugiados no Paquistão, sob a orientação de que, sempre que puderem, vão lhe passar a perna. Ou, ainda, quando encontra um jornalista que lhe mostra vídeos de russos sendo executados em territórios afegãos. Mas apesar das referências pouco positivas, o fotojornalista deixa claro que a situação é muito mais complexa e adota um comportamento crítico em relação àquilo que ouve, no sentido proposto por Silverstone (2002b) como o “desafio da

³³*If audiences are active and if the notion of activity has any meaning at all, then they must be presumed to have to take responsibility for those actions. If audiences refuse to take that responsibility, then they are morally culpable. And we are all audiences now*

mediação”.

Isso tudo é uma mescla de coisas que vejo, escuto, sinto, adivinho, e que são difíceis de analisar. Não tenho distanciamento nem cultura política suficientes. Passeio, tiro minhas fotos, espero irmos embora. É do meu interesse, no sentido próprio e figurado, estar no meio dessa bagunça inextricável (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006, vol. 1, p. 29)

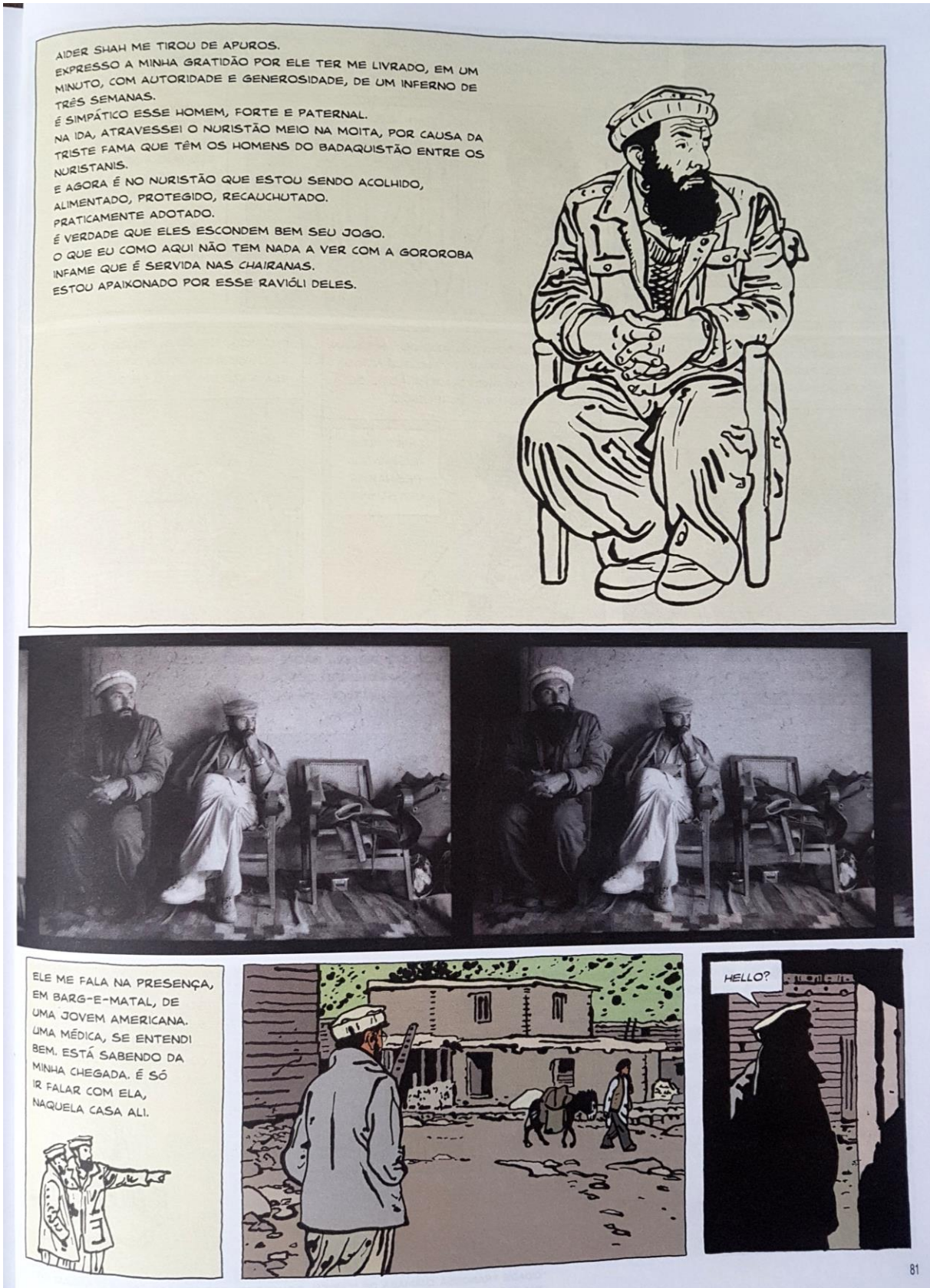
Assim, ao pisar em solo afegão, a primeira referência que ele vai receber é a de que os nuristanis (grupo étnico do Afeganistão) são pessoas ruins. Mas Lefèvre, ainda que passe a ter uma percepção negativa deles, tenta manter uma análise crítica de tudo que ouve e vê. “Ou por estarmos sugestionados, ou porque é verdade, quando cruzamos com eles, achamos todos mal-encarados” (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006, vol. 1, p. 45).

Esse olhar crítico de Lefèvre vai fazê-lo questionar sobre essa percepção estereotipada dos nuristanis ao final do terceiro volume, quando depois de muito sofrimento na jornada de volta, ele é acolhido e bem cuidado por eles, como pode ser visto na figura 40.

Outra percepção de Lefèvre sobre a vida conjugal no Afeganistão, em especial no papel da mulher na cultura afegã, é desconstruída durante uma conversa do fotógrafo com Juliette, a chefe da caravana do MSF. Em face da perspectiva de que para os afegãos a mulher não tem voz ativa e é oprimida com o uso da burca, Juliette vai tecer um cenário muito mais rico e complexo, revelando nuances sobre o cotidiano afegão que até então Lefèvre só tinha como referência as representações cristalizadas da mídia determinante. Na conversa entre os dois, fica claro que a mulher não é tão passiva quanto se faz perceber, principalmente, no âmbito privado, onde ela não só determina as necessidades da casa (como o marido ter outra esposa para ajudar nos afazeres), assim como detém influência sobre os homens, inclusive em questões relacionadas à guerra. Já no caso da burca, Juliette apresenta um panorama totalmente desconhecido para o francês, relatando que a vestimenta pode, inclusive, se transformar em ferramenta de resistência. As figuras 41 e 42 mostram a conversa entre os dois e como Lefèvre vai percebendo que suas representações em relação às mulheres afegãs estavam equivocadas.

Apesar da viagem do fotógrafo francês ao Afeganistão ter acontecido na década de 1980, a publicação da obra só ocorreu em 2003, após o 11 de setembro. A partir dos atentados, a mídia determinante massificou durante anos a representação genérica de que os povos do Oriente Médio eram os antagonistas do mundo moderno, com homens barbados, armados, trajando turbantes e túnicas, queimando bandeiras estadunidenses.

Figura 40 - Página de O Fotógrafo



Esse discurso pré-determinado é um tipo de violência contra o Outro, utilizando as definições de Butler (2011) em que determinadas abordagens discursivas são adotadas no intuito de enquadrar³⁴ sujeitos, criando uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação, levando a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação.

Talvez tenhamos que pensar sobre as diferentes maneiras em que a violência pode acontecer: uma é precisamente por meio da produção do rosto, o rosto de Osama bin Laden, o rosto de Yasser Arafat, o rosto de Saddam Hussein. O que foi feito com esses rostos pela mídia? Eles estão enquadrados, certamente, mas também estão jogando com esta moldura e atuando para ela. O resultado disso é invariavelmente tendencioso. São retratos da mídia que são geralmente manobras a serviço da guerra, como se o rosto de Bin Laden fosse o próprio rosto do terror, como se Arafat fosse o rosto do engano e como se o rosto de Saddam Hussein fosse o rosto da tirania contemporânea (BUTLER, 2011, p. 12).

Nesse sentido, Lefèvre, em uma conversa com um dos médicos da ONG, faz uma brincadeira sobre sua percepção dos afegãos, no sentido de tentar identificar quais são os “bonzinhos” e quais são os “malvados”, levando em consideração aqueles que têm “cara de bonzinhos” e aqueles que têm “cara de malvados”. Mas essa “teoria” de Lefèvre acaba por não se comprovar, pois são justamente os nuristanis, aqueles afegãos com “cara de malvados” que vão socorrê-lo ao final da sua jornada.

A questão da “cara” ou do rosto remete às faces do mal criticadas por Butler (2011). No exemplo de Osama bin Laden, o “rosto” dele, que personificava o terror, não se limita somente à ele, mas se desdobra na concepção de toda uma miríade de sujeitos que possam se enquadrar na mesma aparência: barbas longas e turbantes. De forma semelhante, é assim que Lefèvre vai ter a impressão dos nuristanis, sempre parecendo perigosos para o autor, ainda que não o fossem.

Quando consideramos as formas comuns de que nos valem para pensar sobre humanização e desumanização, deparamo-nos com a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente autorepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos (BUTLER, 2011, p. 12).

Desumanização aqui é a representação que busca lidar com o Outro como aquele diferente, inalcançável, incompatível. O que a obra de Lefèvre vai oferecer é um caminho

³⁴ Em inglês, to be framed. Ser enquadrado, ser emoldurado. Referência à linguagem da pintura, fotografia ou desenho, no sentido de remeter a disposição dos objetos na cena registrada. A terminologia em português permite, ainda, um possível trocadilho no sentido de ser preso em uma cilada, ser pego depois de uma armadilha.

inverso, buscando a humanização na estruturação da narrativa, por meio de relatos variados das experiências vividas pelo fotojornalista durante a viagem. Coloca-se então, em xeque como se dá o processo de mediação midiática, porque todo ato de mediar implica alteração e essa alteração possui sempre algum tipo de interesse ou direcionamento (enquadramento). A mediação transparente é aquela em que o processo não é claro para quem vê, como o jornalismo tradicional, por exemplo, e assim as intensões relacionadas à mediação não ficam claras.

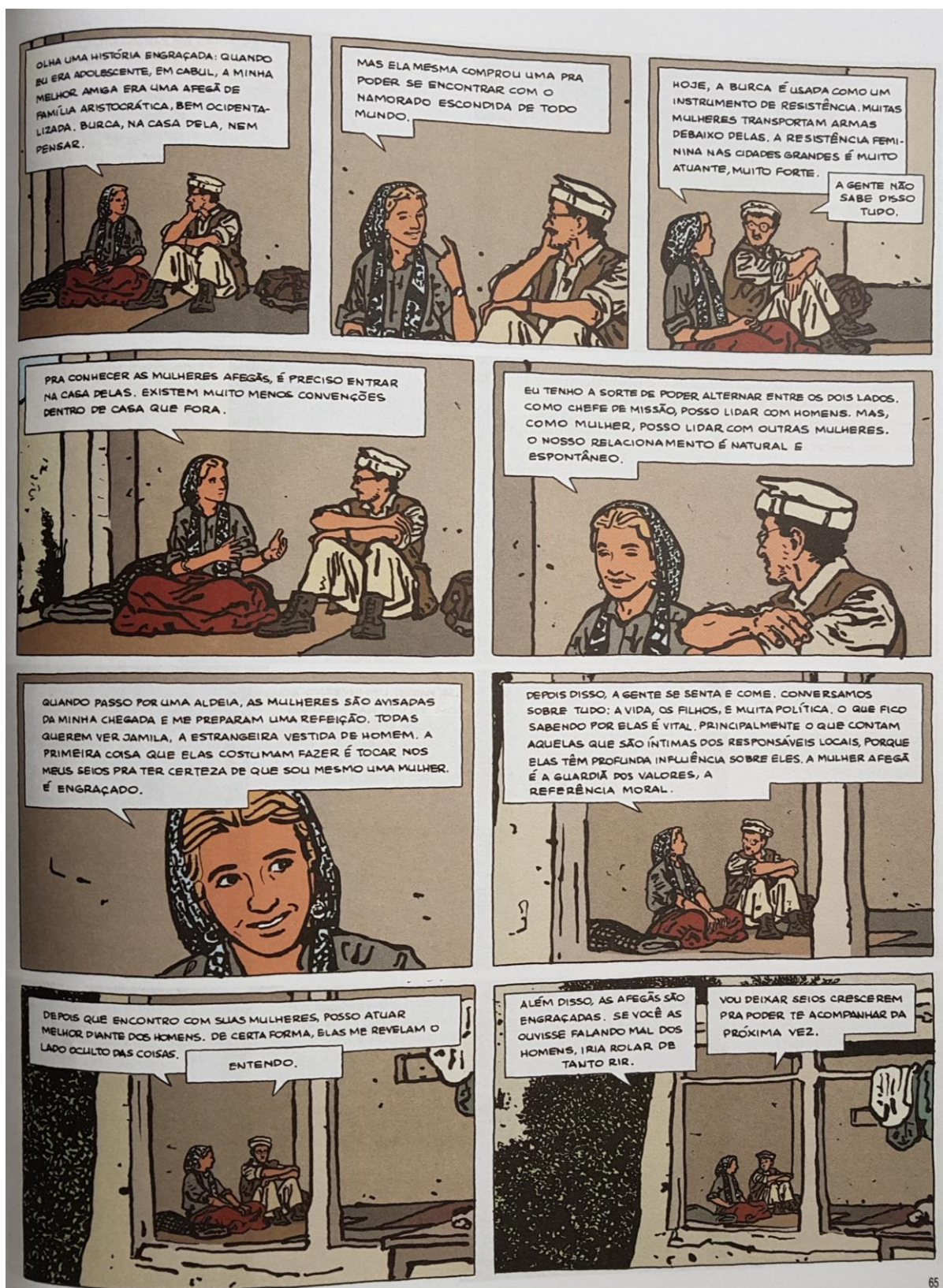
Já o processo de mediação opaco é aquele visto em *O Fotógrafo*, porque o enquadramento dado aos personagens (no caso da linguagem dos quadrinhos, quase de forma literal) é explícito, partindo da opinião particular do autor. Logo, cabe ao leitor aceitar ou não o conteúdo da narrativa.

Ao pensar então os quadrinhos documentais em primeira pessoa, é preciso retomar as propostas das vertentes jornalísticas e também biográficas, porque fica evidente que tais definições não se esgotam em si e também não são terminologias fechadas, já que, em uma observação a partir das análises feitas até aqui, é possível notar que *O Fotógrafo* se enquadra tanto como documental jornalístico, assim como documental biográfico. Isso porque, dentro da primeira categoria, parte-se do princípio de que os procedimentos de apuração jornalísticos foram adotados, como entrevistas, pesquisas e a ida ao campo para investigação. Por outro lado, o biográfico se estrutura no próprio relato do narrador, que tanto pode estar inserido como personagem ou não na história. No caso da obra de Lefèvre, ainda que tenha seu relato como base para estruturar a narrativa, a mesma vai ganhar contornos mais jornalísticos no contexto

Figura41 - Página de O Fotógrafo



Figura 42 - Página de O Fotógrafo



histórico do motivo da viagem, contratado pelos MSF para poder registrar o trabalho deles, por meio de fotografias.

Além disso, é possível identificar a obra como não biográfica, pois pouco se sabe da vida de Lefèvre durante a narrativa, fora que, à época, visitava sua mãe e sua avó (como mostra o encerramento do terceiro volume) e sobre trabalhos fotográficos posteriores e, por fim, sua morte devido a um ataque cardíaco em 2007, deixando uma mulher e duas filhas. Não há mais informações sobre a vida do fotógrafo francês, diferentemente quando se toma relatos biográficos como *Maus* e *A Diferença Invisível*, nos quais os protagonistas (que, por vezes, são também os narradores) estruturam seus relatos norteados por aquilo que viveram.

Logo, essa presencialidade do autor/narrador da obra não só deixa transparecer que a narrativa se constrói a partir do seu relato, mas também que as representações dos sujeitos que ali se apresentam são pessoais, tendo uma relação direta com o processo de mediação que a obra pretende oferecer. No primeiro volume da obra *O Fotógrafo*, logo nas primeiras páginas, o leitor é apresentado “formalmente” à Lefèvre, que aparece desenhado, olhando diretamente para fora do quadro, para quem lê e ao dizer “Sim, este sou eu”, por meio de um balão, aponta a câmera na mesma direção de seu olhar e fotografa, como pode ser visto na figura 43.

Nessa mesma página, quando no quadro inicial, Lefèvre aparece desenhado e olhando (e interagindo) com o leitor, logo em seguida, cinco quadros em sequência utilizam a mesma foto de uma rua movimentada de Peshawar, cidade do Paquistão. Só completo, no sétimo quadro da página, eis que o narrador surge novamente (e novamente desenhado), portando uma câmera apontada para quem lê, no gesto que as fotos seguem uma espécie de *dégradé*, iniciando completamente esbranquiçada e tomando forma nos quadros subsequentes. Mas antes que apareça “revelada” por característico do instante decisivo do ato de fotografar, com um balão característico na linguagem dos quadrinhos de fala do personagem, dizendo “Clique”.

O uso da linguagem própria dos quadrinhos, aqui, reforça uma espécie de pacto com o leitor, em que Lefèvre deixa claro que a obra vai ser lida por meio de quadros, de recortes de uma realidade social e cultural muito mais ampla e complexa do que as imagens (sejam elas fotográficas ou não) são capazes de abarcar, e que tais recortes são a visão particular dele e da sua experiência durante a primeira viagem ao Afeganistão junto aos MSF.



Figura 43 - Página de O Fotógrafo

Ao retomar, novamente, a página de apresentação de Lefèvre, o uso das imagens em *dégradé*, simulando um processo de revelação fotográfica, é possível dizer que há uma relação ao processo de mediação da obra. Seria possível dizer que o fotógrafo propõe que a realidade exista, mas ela só será compreendida (revelada) no momento em que ele interaja com ela e só assim essa realidade poderá ser apreendida pelo leitor

Como já abordado, a definição de mediação adotada aqui é de Silverstone (2002b), ampliada por Serelle (2016): um processo contínuo de circulação de sentidos, envolvendo tanto tecnologias quanto relações sociais. Ela é também assimétrica na relação de poder, já que nem todos podem fazer uso dela da mesma maneira. Tal característica se apresenta pela capacidade da mediação feita pelas mídias dominantes de apresentar significados cristalizados, que refletem na reprodução de estereótipos sobre aqueles que não têm as mesmas condições de projetar, midiaticamente, suas próprias imagens. Entretanto, como um processo contínuo, a mediação não se resume à escala dominante e se adequa às táticas adotadas por esses Outros para produzir novas circulações de significados e produções de sentido.

Partindo da percepção comum ocidental, normalmente a referência aos povos do Oriente Médio remete a conflitos militares e religiosos; e após os atentados de 11 de setembro, agregou-se a essa referência a imagem de terrorismo.

Na apresentação do primeiro volume brasileiro de *O Fotógrafo*, a jornalista e mestre em relações internacionais, Simone Rocha, que trabalha há nove anos com o MSF, reforça bem sobre como o ocidente vê o Afeganistão.

Pouco se sabe no Ocidente sobre a vida do cidadão comum no Afeganistão. E o pouco se sabe é frequentemente o reflexo de estereótipos maniqueístas e propagandistas. Por isso a importância de obras como esta, que mostram que, por trás de rótulos fabricados por chefes de estado de países distantes, há indivíduos, com rostos, nomes, aspirações e medos. Diante do reducionismo obstinado da imprensa ocidental para com o povo afegão, esta obra dá ao leitor a possibilidade de percorrer, com realismo e bom humor, um Afeganistão ignorado e esquecido e conhecer mais sobre um povo extremamente hospitaleiro, generoso e visivelmente marcado por décadas, para não dizer séculos de invasões, conflitos e perdas (ROCHA, Simone, 2006, p. 6)

Em *O Fotógrafo*, Lefèvre aceita o trabalho oferecido pelo MSF para registrar a caravana que iria entrar no Afeganistão, evitando as estradas e locais movimentados, sob o risco de serem pegos pelos russos, partindo do princípio de que ele faria somente as imagens. Até o momento, não havia a ideia da criação de um livro para registrar sua jornada,

publicação que só aconteceria quase vinte anos depois. E justamente por essa proposta inicial de registro mais básica (mas não menos complexa, que é a fotografia), a percepção do fotógrafo frente a essa nova cultura é baseada na mediação dominante do estereótipo, mas com uma visão crítica de que a sua percepção pode (e será alterada) conforme ele conhecer melhor os afegãos.

Por vezes, pode-se observar que a produção midiática (re)produz representações estereotipadas e essas mesmas representações, sejam elas imagens ou textos, podem oferecer subsídios para que esse Outro lide com a complexidade do cotidiano, principalmente se esse Outro for aquele invisível, que vive às margens, ou distante e encontra alternativas em outras formas de mediação, numa tentativa de desconstruir suas representações estereotipadas.

Logo, é possível dizer que *O Fotógrafo* vai se enquadrar como uma narrativa que se propõe a desafiar a mediação dada pelos significados cristalizados e massivamente veiculados pela mídia determinante. Ao apresentar um Afeganistão humanizado, retratando pessoas reconhecíveis como seres humanos e não apenas como terroristas, Levèvre vai criar possibilidades de regular novas visibilidades dos sujeitos, atuando como os dispositivos de visibilidade propostos por Rancière (2008).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Análises e estudos sobre os quadrinhos tendem a deixar transparecer a ideia de superioridade dessa mídia em relação a outras. Este pode ser visto como um discurso de revanchismo, haja vista que os quadrinhos têm sido historicamente marginalizados. A proposta desta pesquisa não é reforçar essa percepção, mas sim refletir sobre como essa marginalidade das HQs pode oferecer possibilidades outras na escolha e tratamento de temas pouco usuais.

O quadrinho documental se apresenta, então, como uma maneira formal para que as histórias em quadrinhos possam se estruturar como uma mídia capaz de lidar com temas factuais. Partindo do movimento *underground*, é possível notar uma nova perspectiva não só na produção de quadrinhos, mas também na sua recepção. Antes relegados a bancas de revistas, com encadernações de brochura, as produções contemporâneas, em especial de quadrinhos documentais, ganham espaço em livrarias, publicações com capa dura e papel *couché*, além de matérias e resenhas em jornais e uma maior frequência de usos como objetos em estudos acadêmicos³⁵.

É preciso pensar, então, nas possibilidades que esse quadrinho documental oferece, ao transformar a marginalidade da hqs em uma liberdade autoral na escolha e na abordagem de temas. Propor subcategorias para o documental permite assim delinear de forma assertiva como se dá a produção desse quadrinho factual, seja pelo relato biográfico, pela pesquisa histórica ou pela apuração jornalística.

A partir da possibilidade de compreensão da forma de produção do quadrinho documental, é possível se debruçar sobre como ele lida com representação dos personagens que aborda, que invariavelmente se apresentam como o Outro proposto por Levinas (1980) e abordado por Silverstone (2002b). Grande parte das obras publicadas em quadrinhos factuais revela a tendência na abordagem de representações que não se limitam somente às percepções rotineiras e cotidianas dos personagens contidos nas narrativas, como ocorre em *O Mundo de*

³⁵ Ao longo da obra, a percepção sobre a produção e o mercado dos quadrinhos que se apresenta diz respeito à cultura norte-americana e brasileira. Em outras partes do mundo, como na Itália ou no Japão, por exemplo, a visão que se tem das obras em quadrinhos se estrutura de forma diferente, seja no fumetti italiano ou no mangá japonês. A relação entre os leitores com essas obras assume outra postura por questões culturais e assim, a relação cultural com o movimento *underground comics* é diferente. Certamente, um estudo detalhado sobre os quadrinhos em outras culturas é um tema relevante, mas que nessa dissertação não foi abordada devido ao recorte para seleção do objeto de estudo.

Aisha e O Fotógrafo, analisadas nessa pesquisa. Tanto Arbex, na introdução de *Palestina*, quanto Rocha, na introdução de *O Fotógrafo*, vão justamente abordar a questão da possibilidade dos quadrinhos documentais oferecerem visibilidade para aqueles que não a têm. Um documentário de tv ou uma reportagem para um impresso também podem oferecer essa nova perspectiva, quebrando estereótipos. Entretanto, talvez por questões de custo, tempo ou interesse, não é comum se encontrar esse tipo de abordagem (que se preocupa com a alteridade do Outro que representa) na mídia dita tradicional.

Em uma sabatina durante sua visita ao Brasil, em 2011, Sacco, considerado o “pai do jornalismo em quadrinhos”, falou um pouco sobre seu trabalho, e ao ser questionado sobre sua escolha de lugares, respondeu que “a mídia americana representa errado ou nem representa algumas questões. A situação na Palestina parecia muito mais complexa. Algo não estava certo. ‘Eu tenho que ir pra lá’, pensei” (SACCO, 2011b).

A fala de Sacco, ao dizer que “EU³⁶ tenho eu ir pra lá”, reflete uma das características mais marcantes dos quadrinhos documentais, que é a possibilidade da presencialidade do narrador como personagem. Ainda que não se manifeste em todas as obras de quadrinhos documentais, a presença física do narrador, em especial nas vertentes biográficas e jornalísticas, é uma característica marcante e que dificilmente se manifesta em outras mídias.

A presença de um apresentador no telejornal tradicional, por exemplo, não se enquadra na mesma presencialidade que se propõem no quadrinho documental. Enquanto no telejornal, o jornalista apenas apresenta a notícia, tendo no máximo alguns segundos para tecer comentários generalistas, a presença de um repórter em uma transmissão ao vivo ou durante uma reportagem de telejornal, guiando, comentando e mostrando o que o telespectador vê, é o que se pode comparar com a proposta da presencialidade do narrador nos quadrinhos, nos quais há a possibilidade de deixar transparecer a subjetividade. “[...] quero mostrar o que estou vendo. Sou um cronista do meu tempo. Tento ser honesto. Não necessariamente, objetivo, mas honesto [...]. Eu sou um filtro e me coloco nas páginas para lembrar ao leitor de que aquela é minha visão” (SACCO in SILVESTRE, 2011).

Essas intervenções do narrador/personagem oferecem um tipo de relato em primeira pessoa que se valida na própria experiência do sujeito, como propõem Serelle (2009), tomando como base a guinada subjetiva proposta de Sarlo (2007).

[...] vêm à tona, como dissemos, a princípio na condição de arestas, uma série de

³⁶ Grifo nosso.

relatos jornalísticos em primeira pessoa, em que a perspectiva do sujeito não apenas molda a matéria narrada, mas a própria experiência do narrador torna-se parte do fato a ser comunicado. Podemos apreender essas manifestações como relatos resultantes, no jornalismo, da guinada subjetiva, que, principalmente a partir da década de 1970, deu a voz, por meio do testemunho, àqueles até então excluídos dos discursos majoritários (SERELLE, 2009, p. 39)

O que se propõem é uma construção narrativa informacional humanizada, no sentido de se preocupar com o Outro, com sua alteridade, no intuito de lhe oferecer voz e visibilidade, mas sem o intuito de fazer isso por ele, sem falar por ele. É o jornalismo dos afetos de Medina (2008), que pontua a necessidade de se “estar afeto” a algo para que o ato comunicacional possa acontecer de verdade.

Não há de se pensar que mesmo na linguagem dos quadrinhos documentais não exista uma pós-edição em relação do relato original, mas, como aponta Sacco, o objetivo não é ser objetivo, mas, sim, honesto. Essa transparência no processo de mediação, entre o leitor e a representação de um Outro na obra, faz com que o narrador/personagem atue como mediador no processo e ofereça o seu olhar para o leitor, fazendo com o mesmo saiba que o conteúdo daquela obra é uma perspectiva de quem a produz, sem qualquer intuito de mascarar, deturpar ou omitir as diferentes subjetividades em jogo na narrativa.

Em *O Fotógrafo*, Lefèvre, que é o narrador, se insere como personagem e atua no sentido muito próximo das propostas de Sacco, atuando como um filtro, um mediador. O que é interessante já que o objetivo inicial do fotojornalista era registrar o trabalho dos médicos na caravana pelo Afeganistão e acaba se transformando no registro sobre as impressões do autor sobre os afegãos.

Já em *O Mundo de Aisha* não há a presença do narrador/personagem. Ainda que Montanari apareça na história, ela é retratada como uma coadjuvante e quem conduz a narrativa é Bertotti, que se apresenta como um narrador heterodiegético (REIS; LOPES, 1998). A presencialidade do narrador é um fator que interfere diretamente na forma como o leitor apreende a mediação que se faz ali desse Outro. Ao se comparar *O Mundo de Aisha* com a obra que lhe deu origem, *Femmes du Yèmen*, a narrativa neste segundo segue outra abordagem e a presença de Montanari interfere na maneira não só como o leitor percebe as mulheres iemenitas, mas o faz a partir do olhar da fotógrafa, que se configura como o filtro de Sacco.

Por outro lado, talvez no intuito de conseguir contornar a ausência do narrador/personagem e sua relação com o processo de mediação, o que Bertotti vai buscar é a

representação de personagens variadas com o objetivo de oferecer mais de uma possibilidade de compreensão do Outro que ali é representado. Em pouco mais de 140 páginas, o autor relata a experiência de vida (ou parte dela) de mais de dez mulheres iemenitas, cada uma com uma história própria em relação à cultura islâmica. Ainda que neste caso o “filtro” não seja explícito, a possibilidade de mais de uma representação em uma mesma situação permite que o leitor perpassa uma miríade de vários Outros, se reconhecendo em determinados momentos e, em outros, lidando com o distanciamento, o que não permite uma única possibilidade de representação e tende a desconstruir estereótipos.

Assim, é preciso retomar a ideia de mediação de Silverstone (2002b) para pensar em como os quadrinhos documentais, em específico, os de vertentes jornalísticas, podem se apresentar como os dispositivos de visibilidade de Ranciere (2008), oferecendo novas visibilidades para aqueles que representam. Logo, toda comunicação envolve mediação como um processo transformativo, em que o significado e o valor das coisas são construídos. A mediação é a circulação de significados (várias camadas de mediação, tanto na produção quanto na recepção, além dos desdobramentos em outros textos). Ela também é dialética e assimétrica, por vezes se comportando muito próxima ao processo de tradução, que parte de uma apropriação de um conteúdo original e a adequação do mesmo para que possa ser compreendido por outros, mesmo que, para isso, ele precise de uma nova contextualização, podendo perder, assim, características do conteúdo original.

Por isso, na proposta de desafiar a mediação, Silverstone (2002b) vai dizer que é necessário conhecer e questionar o contexto e a intenção daquele que inicia a comunicação, não se tornando cúmplice do processo. Ao se apresentar como “filtro”, o narrador/personagem força a percepção do leitor de que há muito mais do que se apresenta na obra e o intuito da narrativa que ali se apresenta fica claro, seja uma apuração jornalística, uma pesquisa histórica ou um relato biográfico.

Logo, seria possível pensar que as narrativas contidas nos quadrinhos documentais vão ao encontro desse desafio da mediação, pois essas obras buscam apontar a existência de representações mais complexas, tratando dos estereótipos que tendem a apagar o Outro, mas compondo um cenário mais amplo. *O Fotógrafo*, assim como *O Mundo de Aisha*, são recortes pontuais de uma realidade incapaz de ser apreendida por completo por meio da mídia, mas passível de ser representada parcialmente.

A ética no processo de mediação, com foco na alteridade do Outro, é um desafio que se apresenta constantemente em qualquer processo de comunicação, em especial aqui, o midiático. Os quadrinhos documentais estão, então, subvertendo toda sua carga histórica de

subliteratura como uma maneira de ganhar *status* ao tratar de temas e abordagens que também são postos à margem. As HQs factuais vão funcionar como uma válvula de escape para dar voz àqueles que lutam para tê-la, assim como outras plataformas o fazem: o rap, o funk, o grafite e outros tipos de manifestações culturais marginais.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Leonel Azevedo de. Entretenimento: valor-notícia fundamental. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 13-23, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2008v5n1p13/10217>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- ARBEX JÚNIOR, José. Introdução. In: SACCO, JOE. **Palestina**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.
- BERTOTTI, Ugo. **O mundo de Aisha: a revolução silenciosa das mulheres do Iêmen**. São Paulo: Nemo, 2016.
- BLICH, Ben Baruch. Comics at the service of information: the case of Rodolphe Töpffer. **Bulletin du Centre de Recherche Français à Jérusalem**, n. 24, 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/bcrfj/7178#text>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- BRAGA, José Luiz. Sobre “Mediatização” como processo interacional de referência. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 15, 2006, Bauru. **Anais...** Bauru: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006.
- BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz C. (Org.). **Pesquisa empírica em comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.
- BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n.1, p. 13-33, 2011.
- CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial**. São Paulo: Criativo, 2014.
- CAMPOS, Rogério. **Comic Book: o novo quadrinho norte americano**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.
- CAROLINE, Mademoiselle; DACHEZ, Julie. **A Diferença Invisível**. São Paulo: Nemo, 2017.
- CIRNE, Moacy. Pensando um quadrinho-documentário. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP16CIRNE>

.pdf >. Acesso em: 10 jul. 2018.

CLAREMONT, Christopher. **X-Men - Deus ama, o homem mata**. São Paulo: Panini, 2014.

CORBARI, Marcos Antônio. **Jornalismo em quadrinhos**: reflexões sobre a utilização da arte sequencial como suporte ao conteúdo jornalístico. 2011. Artigo (Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Santa Maria, Curso de Comunicação Social, Santa Maria, 2011. Disponível em: <<http://decom.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-marcos-corbari.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

CORBARI, Marcos Antônio; SANTOS, Ébida Rosa dos. Jornalismo em quadrinhos: uma plataforma expressiva que se consolida como mídia militante. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9, 2013, Ouro Preto, MG. **Anais...** Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-alternativa/jornalismo-em-quadrinhos-uma-plataforma-expressiva-que-se-consolida-como-midia-militante>>. Acesso em: jul. 2018.

D'AGATA, Jhon. Não ficção. **Serrote**, n. 21, nov. 2015.

DELISLE, Guy. **Pyongyang**: uma viagem à Coreia do Norte. Campinas: Zarabatana Books, 2007.

D'SALETE, Marcelo. **Angola Janga**: uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017.

D'SALETE, Marcelo. **Cumbe**. São Paulo: Veneta, 2018.

DIP, Andrea; MAIO, Alexandre de. **Meninas em jogo**. Pública, Agência de Reportagens e Jornalismo Investigativo, 2014. Disponível em: <<https://apublica.org/2014/05/hq-meninas-em-jogo/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

DUARTE, Gustavo. **Taxi**. Bauru: Mangaba Studios, 2010.

DYER, Richard. The role of stereotypes. In: MARRIS, Paul; THORNHAM, Sue. **Media studies**. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University, 1999.

DYER, Richard. **Only entertainment**. 2 ed., London: Routledge, 2002.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

EISNER, Will. **O Último Dia no Vietnã**. São Paulo: Devir, 2000.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Devir, 1999.

EISNER, Will. **Um contrato com Deus**. São Paulo: Devir, 2007.

EVANS, Kate. **Refugiados: a última fronteira**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

FÉLIX, Renato. **Por trás do Véu**. Paraíba: Correio da Paraíba, 2015.

FETTER-VORM, Jonathan. **Trinity**: a história em quadrinhos da primeira bomba atômica. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

FLORESTA, Cleide; BRASLAUKAS, Ligia. **Técnicas de reportagem e entrevista em jornalismo**. São Paulo: Saraiva, 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO. Graphic novel retrata a vida de mulheres escravizadas e violentadas no Iêmen. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 abr. 2016. Disponível em : <<https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2016/04/1746252-graphic-novel-retrata-a-vida-de-mulheres-escravizadas-e-violentadas-no-iemen.shtml>> Acesso em 10 jan. 2019.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. **Valsa com Bashir**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

GOLDSCHMIDT, O. ALAMEDA, David. Como identificar os diferentes tipos de véus islâmicos: do hijab à burca, a peça que cobre o corpo de muitas muçulmanas varia de acordo com costumes e local. **El País**, [S.l.], 18 ago. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/16/internacional/1471347181_490989.html> Acesso em: 01 dez. 2018.

GOMES, Diana Sandes. **Hibridismos**: a construção de uma linguagem e a escrita coautoral em *O fotógrafo: uma história no Afeganistão*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, 2012.

GOMES, Iuri Barbosa. **Jornalismo em quadrinhos**: mediações e linguagens imbricadas nas reportagens Palestina: uma nação ocupada e em o fotógrafo. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2010.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GUIBERT, Emmanuel. **A guerra de Alan**: as memórias do soldado Alan Ingram Cope. Campinas: Zarabatana Books, 2010.

GUIBERT, Emmanuel; LEFÈVRE, Didier; LEMERCIER, Frédéric. **O Fotógrafo**: uma história do Afeganistão. São Paulo: Conrad, 2006, v.1.

GUIBERT, Emmanuel; LEFÈVRE, Didier; LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo**: uma história do Afeganistão. São Paulo: Conrad, 2008, v.2.

GUIBERT, Emmanuel; LEFÈVRE, Didier; LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo**: uma história do Afeganistão. São Paulo: Conrad, 2010, v.3.

- HART, Tom. **Rosalie Lightning**. Memórias Gráficas. São Paulo: Nemo, 2017.
- JODOROWSKY, Gimenes. **A casta dos metabarões**, tomo um. São Paulo: Devir, 2008.
- JUNIOR, Audaci. **O mundo de Aisha**: A revolução silenciosa das mulheres do Iêmen. Disponível em: < <http://www.universohq.com/reviews/o-mundo-de-aisha-a-revolucao-silenciosa-das-mulheres-do-iemen/>>. Acesso em: 01 jan. 2019. [Audaci Júnior comenta a obra *O mundo de Aisha*]
- KITANI, Adriano; LOURENÇO, Enio. HQ: Haiti é aqui. **Publica: Agência de Reportagens e Jornalismo Investigativo**, [S.l], 15 jun. 2016. Disponível em: <<https://apublica.org/2016/06/hq-o-haiti-e-aqui/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- KUBERT, Joe. **Dong Xoai, Vietinã 1965**. São Paulo: New Pop, 2012.
- KUBERT, Joe. **Fax de Sarajevo**. São Paulo: Via Leitura, 2016.
- KUNCZIC, Michael. **Conceitos de jornalismo**. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edição 70, 1980.
- LIMA, Marcelo et al. A marcha da maconha: jornalismo em quadrinhos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais...** Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/ayres86/jornalismo-em-quadrinhos>>. Acesso em: 10 jul. 2018. [16º Prêmio Expocom 2009 – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação].
- LIPPMANN, Walter. **Public opinion**. New York: Macmillan, 1922.
- MAIO, Alexandre de. **Raul**. São Paulo: Elefante, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. São Paulo: Gustavo Gili, 1985.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.
- MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo**. São Paulo: Summus, 2008.
- MILLAR, Mark. **Guerra civil**. São Paulo: Panini, 2017.
- MILLAR, Mark. **Superman**: entre a foice e o martelo. São Paulo: Panini Comics, 2006.
- MILLER, Frank. **O cavaleiro das trevas**. São Paulo: Panini, 2011.

- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- MOORE, Alan; WILLIAMS III, J. H.; GRAY, Mick. **Promethea**. Barueri: Panini Books, 2015. v. 1.
- MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy**: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (Org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MUANIS, Felipe. **O quadrinho documental e a tradução da cidade**. São Paulo: 9ª Arte, 2013.
- MURRAY, Susan. “I think we need a new name for it”: the meeting of documentary and Reality TV. In: MURRAY, Susan; OUELLETTE, Laurie. **Reality TV**: remaking television culture. New York: New York University Press, 2004. p. 40-56.
- NASI, Eduardo. **O Fotógrafo** – Uma História no Afeganistão – Volume 1. 12 jan. 2007. Disponível em: <<http://www.universohq.com/reviews/o-fotografo-volume-1-uma-historia-afeganistao/>>. Acesso em: 10 dez. 2018. [Artigo de Eduardo Nasi sobre a obra O Fotógrafo].
- NEYESTANI, Mana. **Uma metamorfose iraniana**. São Paulo: Nemo, 2015.
- PAIM, Augusto Machado. A fotografia na história em quadrinhos. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 369-387, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/13391/10124>>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- PINHEIRO, João. BARBOSA, Sirlene. **Carolina**. São Paulo : Veneta, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. L’image intolérable. In: RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris: Le Fabrique, 2008. p. 108-113.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.
- RIBEIRO, Amanda. MENEZES, Luiz Fernando. **Socorro! Polícia!** um quadrinho sobre o que a PM sofre e o que sofremos com ela. São Paulo: Draco, 2018.
- ROCHA, Simone. Introdução. In: GUIBERT, Emmanuel; LEFÈVRE, Didier; LEMERCIER, Frédéric. **O Fotógrafo**: uma história do Afeganistão. São Paulo: Conrad, 2006. v.1.
- RODRIGUES, Talles. **O Cortabundas**: o maníaco de José Walter. São Paulo: Draco, 2015.
- SACCO, Joe. **Área de segurança Gorazde**: a guerra na Bósnia Oriental 1992-1995. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- SACCO, Joe. **Derrotista**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

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

SACCO, Joe. **Palestina**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

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

SACCO, Joe. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

SANTOS, Roberto Elísio; CAVIGNATO, Deise. A renovação da linguagem jornalística no jornalismo em quadrinhos. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 14, n. 34, p. 207-223, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22432/21523>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis, 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SERELLE, Márcio. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 75-90, maio/ago. 2016.

SERELLE, Márcio. Jornalismo e guinada subjetiva. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n2p33/11275>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. **New Literary History**, v. 33, n. 4, 2002b. Disponível: <http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/silverstone08.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2017.

SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia**. São Paulo: Loyola, 2002a.

SILVESTRE, Jota. **Sabatina de Joe Sacco em quadrinhos**. 06 jul. 2011. Disponível em <<http://revistaogrito.com/papodequadrinho/2011/07/16/sabatina-de-joe-sacco-em-quadrinhos/>> Acesso em: 10 jan. 2019.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SIMS, Norman. The problem and the promise of literary journalism studies. **Literary Journalism Studies**, v. 1, n. 1, p. 7-17, Spring, 2009. Disponível: <<http://normansims.com/wp-content/uploads/2014/05/Problem-and-the-Promise-of-Literary-Journalism-Studies-1.pdf>>. 02 dez. 2017.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia as Letras, 2005.

SYBYLLA, Lady. **Resenha: O Mundo de Aisha, de Ugo Bertotti**. 12 abr. 2017. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1NfVDQR8sY EJ:www.momentum saga.com/2017/04/resenha-o-mundo-de-aisha-de-ugo-bertotti.html+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

TARDI, Jacques. **Era a guerra de trincheiras: 1914 – 1918**. Belo Horizonte: Nemo, 2011.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2005.

TOULMÉ, Fabien. **Não era você que eu esperava**. São Paulo: Nemo, 2018.

VERGUEIRO, Waldorimo. **Trajatória da pesquisa em HQs no Brasil é tema de lançamentos da ECA**. Artes, USP Online, 04 out. 2013. Disponível em: <<http://www5.usp.br/34235/trajetoria-da-pesquisa-em-hqs-no-brasil-e-tema-de-lancamentos-da-eca/>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

WARE, Chris. **Jimmy Corrigan: o menino mais esperto do mundo**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2009.

WOLF, Thomas. Reading reconsidered. **Harvard Educational Review**, v. 47, n. 3, p. 411-429, Jan. 1977.