



# Imaginário!

25 ♦ Dezembro 2022

# ARTE ZINE



## TIRANDO DE

## DENTRO

## DO

## PENSAMENTO

## TRANS

## FILIA MANDO

## CIAS MÃOS

NÃO SOU

Obrigado

## ARTE-AÇÃO

Feito Pelas Mãos de

TAISA MALAVIANI





# Imaginário!

N. 25. Parahyba, dezembro de 2022, 133p.

ISSN 2237-6933

Publicação da Associação Marca de Fantasia (CNPJ 09193756/0001-79) e do projeto de extensão Namid-Núcleo de Arte, Mídia e Informação, do Departamento de Mídias Digitais-DEMID, da Universidade Federal da Paraíba.



## MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A

João Pessoa, PB. Brasil. 58046-033

marcadefantasia@gmail.com

<https://www.marcadefantasia.com>

Editor/Designer: Henrique Magalhães

### Conselho Editorial

|                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| Adriana Amaral - Unisinos, RS  | Marcelo Bolshaw - UFRN              |
| Adriano de León - UFPB         | Marcos Nicolau - UFPB               |
| Alberto Pessoa - UFPB          | Marina Magalhães - UFAM             |
| Edgar Franco - UFG             | Nílton Milanez - UESB               |
| Edgard Guimarães - ITA/SP      | Paulo Ramos - UNIFESP               |
| Gazy Andraus - FAV-UFG         | Paulo Vieira - UFPB                 |
| Heraldo Aparecido Silva - UFPI | Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP |
| José Domingos - UEPB           | Waldomiro Vergueiro - USP           |

### Colaboram nesta edição

Cássia Helen Dias Lima, Daniel Baz dos Santos, Gazy Andraus, Ivan Carlo Andrade de Oliveira, Leonardo Rodrigues dos Santos, Lucilene Canilha Ribeiro, Marcelo Bolshaw Gomes, Taisa Maria Laviani da Silva, Wiverson Azarias, Zandra Coelho de Miranda.

### Capa

Arte de Taisa Maria Laviani da Silva para a capa do fanzine "Artezine", de sua autoria.

Revista de análise sobre Comunicação e Artes. O uso das imagens serve apenas ao estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610. Os direitos dos textos e imagens pertence a seus autores ou detentores.

# Sumário

## 5 Apresentação

### Artigos

#### 7 Arte-ciência e o processo criativo do zine

Taisa Maria Laviani da Silva

Zandra Coelho de Miranda

#### 25 O cronotopo do confinamento em *Isolamento*, de Helô D'Angelo

Daniel Baz dos Santos

Lucilene Canilha Ribeiro

#### 46 O INFOtenimento no programa Rádio Pop: o radiojornalismo com seriedade e bom humor no Amapá

Cássia Helen Dias Lima

Ivan Carlo Andrade de Oliveira

#### 67 História dos estudos narrativos: da análise estrutural à narrativa mediada

Marcelo Bolshaw Gomes

### Ensaio

#### 101 Por um protagonismo negro efetivo nos quadrinhos brasileiros: das páginas aos circuitos

Leonardo Rodrigues dos Santos

## Processos criativos

115 HQ *Homo Sacer*  
Gazy Andraus

123 FantasMarx  
Wiverson Azarias

131 Normas de publicação

## Apresentação

Esta edição da Imaginário! abre com o artigo “Arte-ciência e o processo criativo do zine”, de Taisa Maria Laviani da Silva & Zandra Coelho de Miranda. O artigo é fruto da articulação teórico-prática proposta pela disciplina Seminário de Projeto: Metodologia da Pesquisa em Artes, que integra o Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, da Universidade Federal de São João del-Rei. Para as autoras, o fanzine como tema visa contribuir para a “compreensão das artes como conhecimento; ressaltar a importância da criatividade não somente em artes, como também em ciências; estabelecer possíveis paralelos entre a produção artística e a produção científica; bem como apontar o percurso da experimentação no processo criativo do zine”.

Na sequência, Daniel Baz dos Santos & Lucilene Canilha Ribeiro propõem uma interpretação da obra *Isolamento*, de Helô D’Angelo, a partir de reflexões de Mikhail Bakhtin a respeito do cronotopo, isto é, das relações entre tempo e espaço na forma como elas são assimiladas pelos sistemas artísticos. Para os autores, esse recorte possibilita demonstrar as maneiras pelas quais a Helô D’Angelo transfigura espaço-temporalidades específicas do confinamento decorrido da pandemia de Covid-19 em mimese quadrinística.

Cássia Helen Dias Lima & Ivan Carlo Andrade de Oliveira em “O INFOTenimento no programa Rádio Pop: o radiojornalismo com seriedade e bom humor no Amapá” se apoiam em pesquisa bibliográfica e entrevistas com estudantes e profissionais que já passaram pelo referido programa para analisar em que suas características como produto jornalístico diferem de outros programas radiofônicos do Amapá.

Marcelo Bolshaw Gomes apresenta em “História dos estudos narrativos: da análise estrutural à narrativa mediada” uma ampla revisão sobre as abordagens voltadas para o estudo das narrativas orais e escritas, observando como as narrativas audiovisuais assimilam suas antecessoras e apresentando algumas metodologias de análise capazes de entendê-las e explicá-las. Para esse feito, Bolshaw investigou os principais autores associados aos estudos narrativos, como Propp, Campbell, Lévi-Strauss, Greimas, Eco, Barthes, Riceur, John e Motta.

Leonardo Rodrigues dos Santos contribui com o ensaio “Por um protagonismo negro efetivo nos quadrinhos brasileiros: das páginas aos circuitos” em que analisa não só a pouca visibilidade dos personagens negros nas histórias em quadrinhos quanto a ausência de autores negros em produções editoriais, eventos e prêmios da área. O autor reforça a necessidade de protagonismo de autores negros e o reconhecimento pelo mérito de suas obras, em todas as suas potências diversas e únicas.

A edição traz também a reflexão sobre o fazer artístico nas obras de Gazy Andraus e Wiverson Azarias. Gazy apresenta experimentos com a transcrição da HQ poética “Homo Sacer” para a projeção colorizada e em 3D, analisando sua prática criativa. Wiverson mostra as charges da série “Fantasmarx”, alternando entre a “sátira política e trocadilhos infames”.

Boa leitura!

HM

# Arte-ciência e o processo criativo do zine

## Arte-ciencia y el proceso creativo de zine

Taisa Maria Laviani da Silva  
Zandra Coelho de Miranda

**Resumo:** O presente texto é um desdobramento de reflexões em torno do processo criativo em artes e em ciências, oriundas da articulação teórico-prática proposta pela disciplina Seminário de Projeto: Metodologia da Pesquisa em Artes, que integra o Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, da Universidade Federal de São João del-Rei. Para isso, a escolha do zine como tema central, além de ser o fio condutor da discussão, contribui para a compreensão das artes como conhecimento; para ressaltar a importância da criatividade não somente em artes, como também em ciências; para estabelecer possíveis paralelos entre a produção artística e a produção científica; bem como apontar o percurso da experimentação no processo criativo do zine.

**Palavras-chaves:** zine; processo criativo; arte-ciência.

**Resumen:** El presente texto es un despliegue de reflexiones en torno al proceso creativo en artes y ciencias, a partir de la articulación teórico-práctica propuesta por la disciplina Seminario de Proyecto: Metodología de la Investigación en Artes, que integra el Programa Interdepartamental de Posgrado Interdisciplinario en Artes, Urbanidades y Sostenibilidad, de la Universidad

---

Taisa Maria Laviani da Silva. Mestranda no Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, da Universidade Federal de São João del-Rei. Email: [taisalaviani@gmail.com](mailto:taisalaviani@gmail.com)

Zandra Coelho de Miranda. Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, pela UNICAMP; Mestrado em Arte Educação pela Universidade de Illinois, EUA; Doutorado em Artes Visuais pela UNICAMP e Pós Doc conduzido junto à UNESP, também no Instituto de Artes Visuais. Email: [zandra.coelho@gmail.com](mailto:zandra.coelho@gmail.com)

Federal de São João del-Rei. Para eso, la elección de zine como tema central, además de ser el hilo conductor de la discusión, contribuye a la comprensión de las artes como saber; para enfatizar la importancia de la creatividad no solo en las artes, sino también en las ciencias; establecer posibles paralelismos entre la producción artística y la producción científica; así como señalar el camino de la experimentación en el proceso creativo de zine.

**Contraseñas:** zine; proceso creativo; arte-ciencia.

## Introdução

O presente texto articula leituras e discussões realizadas no decorrer da disciplina “Seminário de Projeto 2: Metodologia da Pesquisa em Artes”, ministrada pela Prof. Dra. Zandra Coelho de Miranda, no Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidades (PIPAUS), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Tem como objetivo refletir sobre o processo criativo em artes e em ciências por meio da criação do zine. Para tanto, além do referencial teórico em que se baseia a disciplina em questão, composto por autores como: Cecília Salles, Paulo Silveira, Fayga Ostrower e Umberto Eco; se estabelece diálogo com referências sobre o universo fanzínico e trechos de zines de minha autoria.

Em conformidade com a emenda da disciplina em questão, busca-se estabelecer uma discussão sobre arte e ciência como faces do conhecimento (que não se antagonizam, pelo contrário, se complementam); traçar alguns paralelos entre a produção artística e a produção científica; reafirmar a importância da criatividade tanto em artes quanto em ciências; destacar o percurso da experimentação no processo criativo do zine; e refletir sobre as possibilidades e potencialidades presentes na criação do zine.

## E o que seria um zine?

Um espaço possível. Ou um espaço de possibilidades. Um espaço de criação e de-formação. Essa poderia ser a resposta dada aos que pedem para definir o que é o *zine*.

Originário da cultura dos fãs de ficção científica, na década de 1930, “o termo fanzine é um neologismo formado pela contração dos termos ingleses *fanatic* e *magazine*, que viria a significar “revista do fã” (MAGALHÃES, 1993, p. 9). Assim, oriundos dos fã-clubes de ficção científica, os fanzines foram artefatos que representaram o advento de uma nova cultura no campo das publicações independentes, sendo facilmente incorporado por movimentos de contracultura que marcaram o século XX, como é o caso do movimento *punk*, que também se utilizou do zine para inaugurar “uma mídia alternativa focada no próprio seio do movimento” (BUSANELLO, 2018, p. 13), cunhando a expressão “faça você mesmo” (*do it yourself*). De acordo com Henrique Magalhães (1993, p. 23), “a partir dos fanzines *punks*, o termo fanzine ganhou popularidade e passou a denominar as publicações informativas de fã-clubes ou movimentos organizados de minorias”.

Conforme revela Busanello (2018, p. 24), “nos anos 50 e 60 os correios foram o meio de distribuição da contracultura no mundo todo”. Nesse contexto, os fanzineiros (pessoas que produzem fanzines), em sua maioria, também tomaram os correios como via de propagação de zines, contribuindo para a formação de uma “rede social analógica”<sup>1</sup> entre artistas independentes, jovens e pessoas interessadas em expressões artísticas e debates políticos que iam na contramão da indústria cultural, bem como questionavam o sistema social vigente. Nessa di-

---

1. A ideia de rede social analógica, expressa como o fanzine contribuiu para que redes fossem formadas via Correios. Para saber mais sobre esse movimento, pode-se acessar o documentário "Fanzineiros do Século Passado – Capítulo 1: As dificuldades para botar o bloco na rua e a rede social analógica", por Márcio Sno. Disponível em: <<https://vimeo.com/19998552>>.

reção, no final do século XX, os zines foram assimilados pelos artistas postais, tornando-se “uma das partes mais importantes das matérias primas da Arte Postal” e contribuindo para “a descentralização da obra de Arte dos meios físicos tradicionais (museus, exposições, coleções etc.)” (BUSANELLO, 2018, p. 15).

Já no início do século XXI, com o advento da internet, muitos zineiros migraram para a mídia digital, inaugurando o *E-zine* ou *Webzine*. Contudo, conforme afirma Busanello (2018, p.16), “mesmo com a dita crise de publicações independentes pela ascensão da mídia digital, o fanzine resiste em ambas as mídias (física e digital)”. Dessa maneira, como analisa Yuri Amaral (2018), os zines analógicos não se tornaram mídias antiquadas, justamente por se constituírem enquanto potenciais artefatos culturais do cotidiano que, quando envelhecem, tornam-se peças de arte, ou documentos que registram o acúmulo de experimentações e o próprio percurso do zine. Considerando tal perspectiva, nos sentimos levados a pensar: qual seria o papel (no sentido literal de seu fazer artesanal e de sua possibilidade como mídia impressa) que o zine pode ocupar na contemporaneidade?

De fato, o fanzine em alguns momentos se confunde com jornais de bairro, boletins políticos, livros de artistas, revistas de vanguarda, com Arte Postal, com impressos alternativos no geral e dificilmente haverá uma definição científica que esgote a discussão do que é de fato fanzine plenamente. *Talvez seja uma característica da própria práxis do fanzinato, que se expressa melhor na ação, do que na teoria.* Nunca confundir o fanzine somente como uma forma ou gênero de publicação, o fanzine por si mesmo é uma forma de expressão artística (BUSANELLO, 2018, p. 49, grifo nosso)

Sobre a passagem acima, vale comentar: ainda que Busanello mencione certa proximidade entre o zine e o livro de artista, temos que

o zine não se volta para pensar o objeto livro em si, como faz o livro de artista ao subverter a ideia de reprodutibilidade (algo que o zine não se atém; por outro lado, é consequência desse mesmo processo), transgredindo sua forma e profanando as regras de apresentação e uso do objeto livro (SILVEIRA, 2008). Guilherme Silveira, em *Zine objeto de artista: um percurso de criação quadrinhística entre fronteiras* (2021, p. 397-416), analisa a característica do zine de cruzar formas e provocar deslocamentos, se consolidando enquanto um espaço experimental, de possibilidades expressivas e de expansão dessas várias formas de expressão. De acordo com Guilherme Silveira (2021), é característico do livro de artista produzir com o objeto livro, e ainda que o zine compartilhe essa característica, ele não a adota como definição, mas como possibilidade. Para o autor,

Parafraseando Paulo Silveira, se o livro-objeto está contido no livro de artista, arrisco-me a dizer que o livro de artista (ou livro-objeto) pode estar contido no zine, este sendo um grande guarda-chuva que aceita acampar todas as formas que se proponham ao diálogo e a certas formas de fazer (SILVEIRA. 2021, p. 413).

O importante é ressaltar que “as diferentes definições do que é um zine não são excludentes, uma nova conceituação não substitui as outras e todas podem ser encontradas em uma mesma feira de publicações” (CADÔR, 2021, p. 40). Independente dos diversos usos que lhe foi dado, devido sua apropriação por distintos movimentos sociais, culturais e artísticos, podemos afirmar que “o fanzine surge da pura necessidade de se expressar, da paixão, da ideologia, do fanatismo, do engajamento e faz uso de uma publicação independente para isso” (BUSANELLO, 2018, p. 51).

Seu percurso que flerta, se aproxima, encontra e atravessa diversas manifestações, acaba por ressaltar a característica processual do fazer zínico. Sua estética “simples”, artesanal e não-padronizada que invoca

as experimentações e o acúmulo delas por parte do zineiro: colagens, tipografia, moldura, costura, bem como diferentes formas, técnicas, cores, desenhos, rabiscos e temáticas variadas... Aproximando à reflexão levantada por Cecília Salles (1998) sobre o processo de criação artística, o trabalho criador do zine também se revela como um gesto inacabado, onde o artista se apresenta como um livre criador de limites e trabalha na superação dos mesmos.

O zine acontece através da colagem do “banal” e cotidiano com as artes, assumindo uma transgressão formal ao promover a integração entre arte e artesanato (integração presente também na construção do livro de artista). Segundo Busanello (2018, p. 35) “o fanzine transfigura ícones da indústria cultural, da cultura pop, encontrados em revistas de celebridades, de moda, de história em quadrinhos, etc. e os subverte em colagens”, rompendo com padrões convencionados socialmente e jogando com clichês, conceitos e imagens mentais, provocando nossa percepção sobre eles e sobre as estruturas que os sustentam, validam e reproduzem.

É nesse contexto que o mictório de Duchamp e todos seus ready-mades fazem sentido, onde o escândalo e a piada está na “colagem” de um objeto da banalidade do cotidiano, no mundo da Arte, chamado posteriormente de Assemblage (colagem de objetos tridimensionais). Marcel Duchamp ao colocar o urinol em destaque, não estava transformando um objeto do cotidiano em Arte apenas, ao colocá-lo em um ambiente de poder da instituição Arte, enfrentou e demonstrou toda a ideologia por trás do processo de definição desse meio: o local (exposição), os envolvidos com poder cultural (críticos) definem o que será ou não Arte em um determinado contexto (BUSANELLO, 2018, p. 45).

Nesse sentido, o fanzine não assume a posição de uma obra de Arte, não só por lhe faltar uma sistematização e uma definição definitiva, posto que “o zine é fluído e sua definição se abre e se muta no decorrer

dos tempos através da prática de seus produtores” (SILVEIRA. 2021, p. 412); como também por descaracterizar a instituição Arte “em seus conceitos mais caros: originalidade, unicidade, aura, alto valor econômico, individualismo (no processo de confecção e distribuição), elitismo cultural, estética padrão e nos temas abordados” (BUSANELLO, 2018, p. 49). Por isso que, segundo afirma Busanello (2018, p. 50), “o fanzine é arte (com “a” minúsculo) por ser feito em um processo criativo, artesanal e ter interação do pessoal para o coletivo”.

O zine se apresenta enquanto ação criativa em função da vida. Ao questionar a instituição Arte, conseguimos aproximar a arte à vida, de modo que ela se desvele e se revele nas diversas instâncias da realidade e do cotidiano, se mostrando atrelada a toda ação criativa humana. Com o lema “faça você mesmo” e – aqui acrescentamos – com a prerrogativa de “faça com o que tem mãos”, o zine acaba por cumprir o papel de aproximar as artes a qualquer pessoa, em qualquer lugar, independente da classe social. Isto porque não se trata de “levar o zine até o sistema da Arte como ele se encontra, mas sim de abrir a compreensão de arte para as produções criativas humanas” (SILVEIRA, 2021, p. 412).

Então, qual o papel que o processo de criação do zine pode ocupar na contemporaneidade? Como hipótese, temos que o processo criativo do zine pode proporcionar a suspensão e o questionamento da ideologia por trás da definição de Arte (essa com “A” maiúsculo); e a transformação de territórios a partir da democratização do acesso às artes<sup>2</sup>. Como sinalizou Guilherme Silveira (2021, p. 412), “o zine pode ser visto como democratização de uma ideia de arte aberta para a vida e para todos”.

---

2. O uso do termo “artes”, em minúsculo e apresentada no plural, está em acordo com as Premissas do Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, que adota uma perspectiva “com base numa definição expandida que segue as redefinições de arte concebida não como um ato formal, mas como uma intervenção na sociedade, de modo que o artista trabalha em equipes comunitárias interdisciplinares e a criatividade artística já não é um ato de isolamento.” (PIPAUS. 2015, p. 02). Disponível em: <<https://ufsj.edu.br/pipaus/premissas.php>>.

## Sobre o processo criativo do zine

O fanzine é uma aglomeração de signos de vários autores não em uma parede, mas no papel. Ele mescla [...] fragmentos do cotidiano coletados e recombinados para formar um novo todo.

AMARAL. 2018, p. 33.

O fazer artístico múltiplo do zine marca a sua característica libertária, que se reafirma no seu processo de produção artesanal, em virtude de seu apelo sensorial, tátil. O processo de criação do zine é também a construção de uma mídia, uma possibilidade de soltar e circular a voz e também de criar com as próprias mãos, de dobrar, rasgar, colar, pintar... e assim, “o fanzineiro toma contornos de um artesão da linguagem, não só do texto escrito, mas do texto escrito que se funde com outros através de colagens, desenhos e interferências” (GALVÃO, 2010, p. 95). As múltiplas linguagens e faces do zine podem conviver: essa é sua potência enquanto artefato cultural, bem como meio de comunicação.

Como analisado por Celina Muniz, em *Na desordem da palavra: fanzines e a escrita de si*, “os fanzines atuam como elos de laços sociais e veiculam afetos e estéticas particulares” (2010, p. 16). Dessa forma, os zines podem ser compreendidos enquanto manifestações artísticas capazes de propiciar às pessoas uma forma de exprimirem, além de suas opiniões e impressões sobre a realidade social, suas angústias e sentimentos. Ou seja, são manifestações das “artes da existência”<sup>3</sup>,

---

3. A ideia de artes da existência é retirada de Michael Foucault (2007) e se refere ao processo de subjetivação do indivíduo, na tomada de uma posição ética, no sentido de uma estética da vida, traçada como liberdade possível no fazer-se existir. Nas palavras de Foucault (2007, p. 15): “Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo”. Muniz (2010) aproxima a relação entre ética e estética presente em Foucault aos fanzines, sendo por ela compreendido enquanto “uma unidade expressiva que estabelece a íntima relação entre o que é narrado e o que é vivido” (2010, p. 26).

onde o processo de criação de zines pode ser concebido enquanto “prática de invenção de si, com a qual os indivíduos se constituem e se reconhecem como sujeitos ao experienciarem a função de autoria” (MUNIZ, 2010, p. 19).

Nesse sentido, o processo de criação do zine pode ser entendido como um espaço de afetos e experiências, que permite a interconexão entre as pessoas e os contextos nos quais estão inseridas, e a interação dos sentidos, a partir da criação e do câmbio de subjetividades, produzindo um campo heterogêneo, de experimentação da língua e da linguagem e de composições híbridas. Como aponta Denise Lourenço, em *Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa* (2006),

Cada página é manipulada num percurso intersemiótico (de inter-relação entre linguagens) que traduz para o novo universo as buscas pessoais de cada editor. É o método de experimentar e transformar as matérias-primas (que não pertenciam ao universo fanzinesco e passam a pertencer) que evidenciam o vínculo entre o percurso criativo do fanzineiro e a sua noção de cidade e cultura (LOURENÇO, 2006, p. 83).

Aproximando, novamente, às contribuições de Salles (1998) acerca do processo de criação artística, o fazer zínico nos conduz a uma perspectiva estética na qual a arte é abordada sob o ponto de vista processual, considerando seu contexto social e histórico. De modo que o projeto poético do zine é forjado não somente pelo caminho estético traçado pelo seu criador, mas também a partir da inter-relação de sua escolha estética com seus princípios éticos. Da mesma maneira, a forma e o conteúdo do zine não são tomados enquanto entidades estanques, pelo contrário, são interdependentes e se interferem constantemente.

Desse modo, os fanzines estão envoltos em práticas que não esperam pelo que está circunscrito e anunciado, elas inventam sua

condição de existência e se lançam como uma possibilidade – elas mesmas fraturam o espaço e realizam a travessia (GALVÃO, 2010, p. 90).

Abaixo estão trechos de zines de minha autoria e criação. Mesclam técnicas de colagem manual, utilizando não somente recortes de revistas/jornais, como também pedaços de papéis considerados velhos, guardados há muito tempo. Lançam mão de sobreposições de imagens cortadas/rasgadas, rabiscos, pintura com tinta guache, plástico colorido com transparência (celofane), algodão e intervenção com caneta esferográfica sobre foto. As colagens estão em diálogo ora com a poesia que as acompanham, ora com o tema/conteúdo do zine – o que não significa que as composições imagéticas surgiram todas depois das composições textuais. Tais zines são frutos do exercício de reatar os laços entre o criar e o viver, como propõe Fayga (1987), e da necessidade de comunicação e entendimento do mundo, condição *sine qua non* da existência humana.

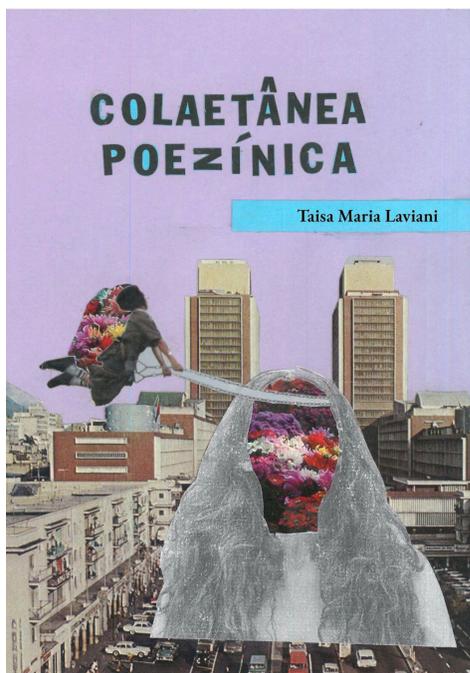


Imagem 1.  
Taisa Maria Laviani.  
Colaetânea Poezínica.  
Colagem manual, capa.

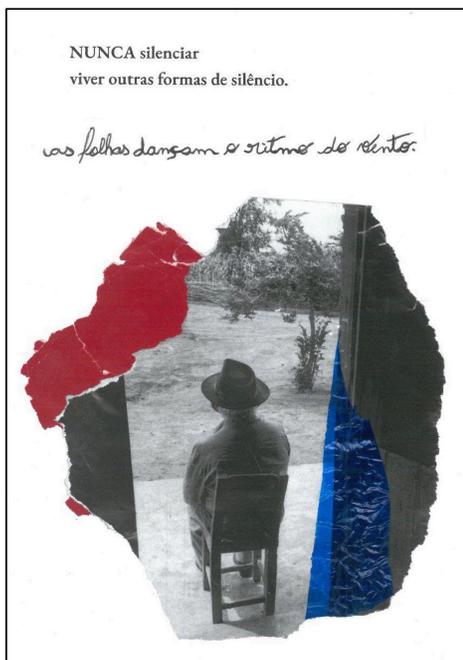


Imagem 2.  
Taisa Maria Laviani.  
Colaetânea Poezínica.  
Colagem manual, página 6.

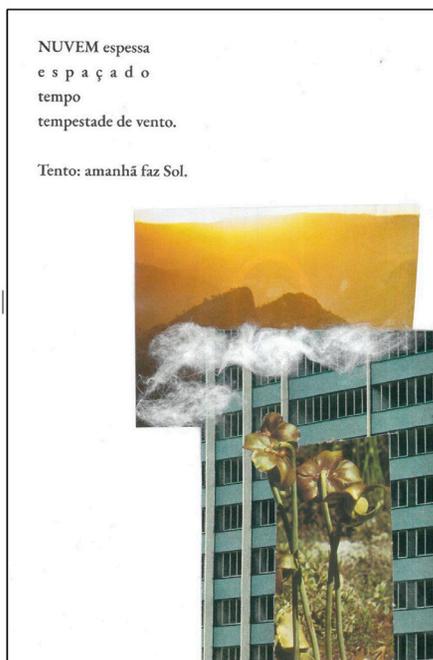


Imagem 3.  
Taisa Maria Laviani.  
Colaetânea Poezínica.  
Colagem manual, página 15.

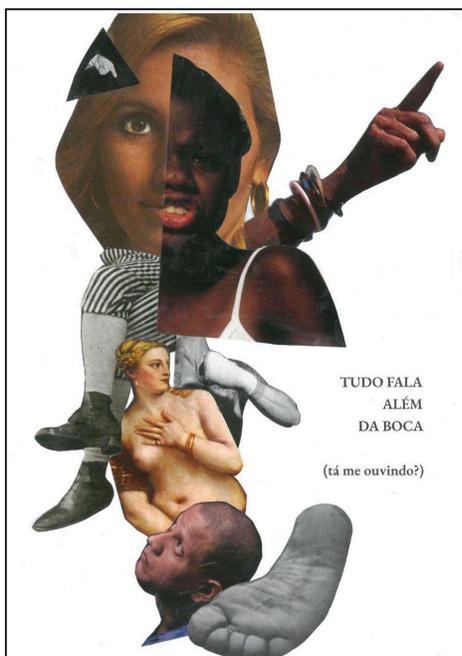


Imagem 4.  
Taisa Maria Laviani.  
Colaetânea Poezínica.  
Colagem manual, página 5.



Imagem 5.  
 Taisa Maria Laviani.  
 Encarei-me ao espelho.  
 Colagem e texto, página 3.



Imagem 6.  
 Taisa Maria Laviani.  
 ARTEZINE.  
 Colagem e texto, capa.



Imagem 7.  
 Taisa Maria Laviani.  
 No banheiro (ou Maíra).  
 Colagem manual e texto, páginas 4 e 5.

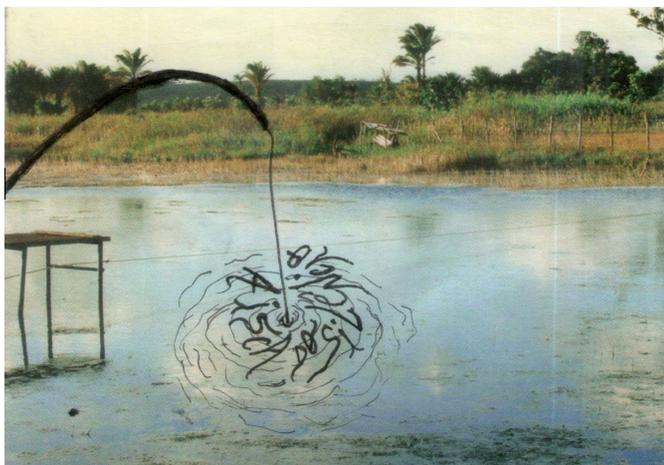


Imagem 8.  
Taisa Maria Laviani.  
A Isca do Silêncio.  
intervenção com caneta  
esferográfica sobre foto, capa.

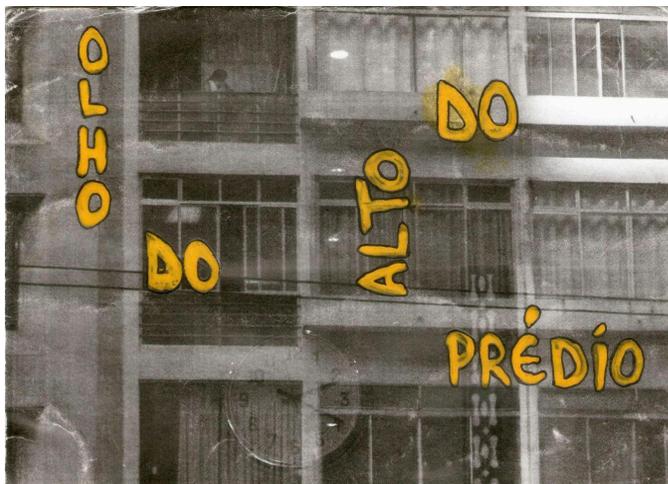


Imagem 9.  
Taisa Maria Laviani.  
Olho do Alto do Prédio.  
Intervenção com guache e caneta  
sobre foto impressa, capa.

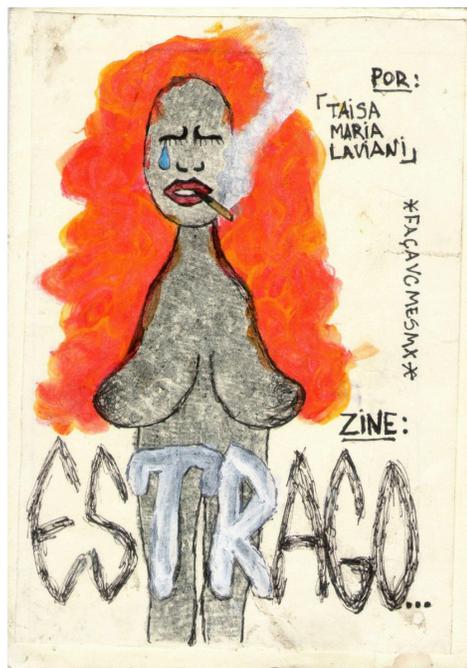


Imagem 10.  
Taisa Maria Laviani.  
Estrago.  
Caneta esferográfica, lápis e guache  
sobre sulfite, capa.

## Reflexões sobre arte-ciência e a criação do zine

Como demonstra Zamboni (2006), a ciência tende a cometer certa generalização e reducionismo, ao seguir uma ordem de pensamento que para analisar um todo, primeiro o reduz e o divide – metodologia característica da teoria cartesiana. Da mesma maneira, se pretende universalizante, estendendo tal fórmula às demais realidades. Tal estrutura de pensamento opera segundo binarismos, que ao separar, por exemplo, arte e ciência e colocá-los em polos opostos, nos faz negar a dimensão criativa do processo em ciências, e o próprio caráter sensível e intuitivo inerente a todo processo, seja em artes, seja em ciências.

Mesmo que o processo de criação artística pertença a determinada dimensão particular (do seu criador) e com ele não se almeje grandes generalizações, não significa que nas artes não seja possível transmitir mensagens de natureza ampla. As artes, assim como as ciências, são veículos de conhecimentos humanos, de expressão e transmissão. Ambas, arte e ciência, são faces do conhecimento que se complementam, sendo que as artes tem o potencial de propiciar um entendimento mais complexo e profundo (ZAMBONI, 2006). Conforme apresenta Zamboni (2006, p. 23) “a arte não contradiz a ciência, todavia nos consegue fazer entender aspectos que a ciência não consegue fazer”.

Ainda segundo Zamboni (2006, p. 23), “não existe a suplantação de uma forma em detrimento da outra, existem formas complementares do conhecimento, regidas pelo funcionamento das diversas partes de um cérebro humano e único”. Nessa mesma direção, a multiplicidade proposta no zine “dialoga com várias áreas e linguagens de maneira construtiva, somando as potências desses territórios e não impondo um ao outro” (SILVEIRA, 2020, p. 411). Assim, temos que o zine “supre a lacuna não incentivada pelos sistemas sociais vigentes, que pregam a “oficialidade” cartesiana, obedecendo mais aos ditames (*e*)ditoriais

e educacionais, minimizando as possibilidades criativas” (ANDRAUS; NETO, 2010, p. 37, grifo dos autores).

A partir do processo criativo do zine podemos perceber que há espaço para a criatividade tanto em artes como em ciências. A criatividade ligada a intuição, “que nos ocorre sempre que faltarem meios empíricos e racionais para processar o contato com o mundo” (ZAMBONI, 2006, p. 31) e, conseqüentemente, ligada às artes da existência, que parte de um processo de busca de soluções interiores, haja vista que “a criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista” (ZAMBONI, 2006, p. 34). Dessa maneira, o pesquisador não só pode, como deve fazer uso da criatividade, explorá-la e extrapolar as fronteiras forçadas pelo pensamento cartesiano, justamente para não reproduzir uma postura conservadorista, para borrar o pensamento binário e romper paradigmas.

O ato criativo do zine pode contribuir para a percepção e o desenvolvimento do processo criativo e do percurso de experimentação da pesquisa, a fim de desenvolver modelos metodológicos que não neguem o caráter processual, sensível e intuitivo do processo de criação, seja em artes ou em ciências. Afinal, a criação é também “processo de conhecimento e percurso de experimentação” (SALLES, 1998, p. 32). Na ordem processual a pesquisa não é produto exclusivo do racional; pelo contrário, se intercala com o intuitivo na busca comum de solucionar algo (SALLES, 1998).

O percurso de criação realiza-se sob a tensão entre limite e liberdade, que age dialeticamente um sobre o outro, mantendo o caminho criativo em movimento (SALLES, 1998). No processo criativo do zine essa relação se dá em diversos níveis: em seu próprio fazer artesanal e sua estética do “caos” (BUSANELLO, 2018) e da “desordem da palavra” (MUNIZ, 2010), que seguem os lemas “faça você mesmo” e “faça com o que tem”; bem como na busca por estratégias que transgridem/subvertem padrões de compreensão e juízo.

A criação de zines, a partir da colaboração de diferentes técnicas artísticas, se abre para a circulação de narrativas não-institucionais e/ou convencionais. Também nos leva à pesquisa e observação do trabalho de outras pessoas e incentiva experimentações de acordo com as buscas pessoais (LOURENÇO, 2006). A partir desse movimento pode-se compreender que todo processo de criação é pesquisa por sua própria natureza (ZAMBONI, 2006). Do mesmo jeito que todo processo de criação é um ato comunicativo, por se revelar também como um processo que busca o outro, que tem a necessidade de ser compartilhado (SALLES, 1998).

## Considerações finais

Ao aproximar arte e ciência, apontamos não só para a ideia de um pesquisador-artista, ou de um arte-cientista, que traz junto aos seus princípios éticos, seus princípios estéticos; mas também aproximamos a arte à vida, compreendida como um iminente processo de criação de formas de ser, visto que todo ser humano é em sua essência um ser sensível e cultural e potencialmente criador. Como nos indica Fayga Ostrower (1987), o ato de criar representa a nossa capacidade de compreender, relacionar, configurar, significar. Para a autora, “criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo” (OSTROWER, 1987, p. 9). Contudo, as sensibilidades (individual e cultural) não estão prontas e precisam ser desenvolvidas ao longo da vida. Por isso, a importância de nos voltarmos para a educação dos sentidos da percepção, grande responsável por ampliar nosso conhecimento de mundo (ZAMBONI, 2006) e de transformá-lo, reinventá-lo. O exercício e a abertura para o impulso criativo podem contribuir para romper paradigmas, substituí-los e seguirmos o curso da vida...

Com esse movimento reafirmamos o ser social entranhado ao ser criativo e impulsionamos a transformação dos territórios a partir da

democratização do acesso à arte. A própria trajetória do zine e o uso empregado pelos diferentes movimentos do qual fez parte demonstra que o zine está voltado mais para a criação de modos de se comunicar, do que exatamente com o que é comunicado/dito – assim como as demais poéticas contemporâneas (ECO,1991). Dialogando com Umberto Eco (1991, p. 110), poderíamos dizer que o zine está para “a possibilidade de veicular uma informação que não seja significado habitual, através de um emprego das estruturas convencionais da linguagem que se oponha às leis de probabilidades que a regulamentam internamente”. Assim como aponta Muniz (2010), está para a “desordem da palavra”, para a “não-ordem-habitual-e-previsível” (ECO, 1991).

Tal característica do zine pode gerar grandes frutos ao ser aproximado às ciências e ao fazer acadêmico. O zine, com sua estética não-convencional corrobora com a ideia de que “toda mensagem estética é inusitada e subversora do código e para não ser considerado ruído pressupõe uma intenção” e dentro desse processo acaba “estabelecendo um novo sistema linguístico que traz em si suas novas leis” (ECO, 1991, p. 120). Diferente de esgotar a discussão sobre arte-ciência e o processo criativo do zine, este artigo busca levantar reflexões a fim de provocar deslocamentos e projetos poéticos com funções libertadoras.

## Referências

AMARAL, Y. *Fanzines: reflexões sobre cultura, memória e internet*. Foz do Iguaçu, PR: EDUNILA, 2018.

ANDRAUS, G.; NETO, E. S. Dos zines aos biograficzines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria. In: MUNIZ, C. *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 29-47.

BUSANELLO, W. L. *Fanzine como obra de arte: da subversão ao caos*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2<sup>a</sup> ed., 2018.

CADÔR, A. B. A publicação como prática artística. In: ANDRAUS, G.; MAGALHÃES, H. *Dossiê Fanzines, Artezines e Biograficzines: publicações mutantes*. Goiânia: FAV/UFG, Coleção Desenredos, v. 14, 2021, p. 19-43.

ECO, H. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 8<sup>a</sup> ed., 1991.

GALVÃO, D. G. Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a poética infame dos fanzines. In: MUNIZ, C. *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 81-97.

LOURENÇO, D. *Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 2006.

MAGALHÃES. *O que é fanzine*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MUNIZ, C. Na desordem da palavra: fanzines e a escrita de si. In: MUNIZ, C. *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 15-28.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVEIRA, G. L. B. Zine objeto de artista: um percurso de criação quadri-nhística entre fronteiras. In: ANDRAUS, G.; MAGALHÃES, H. *Dossiê Fanzines, Artezines e Biograficzines: publicações mutantes*. Goiânia: Cegraf UFG, Coleção Desenredos, v. 14, 2021, p. 397-416.

SILVEIRA, P. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 3<sup>o</sup> ed., 2006.

# O cronotopo do confinamento em *Isolamento*, de Helô D'Angelo

El cronotopo del confinamiento en *Isolamento*, de Helô D'Angelo

Daniel Baz dos Santos  
Lucilene Canilha Ribeiro

**Resumo:** Este trabalho pretende propor uma interpretação da obra *Isolamento*, de Helô D'Angelo. Para isso, partiu-se das reflexões de Mikhail Bakhtin a respeito do cronotopo, isto é, das relações entre tempo e espaço na forma como elas são assimiladas pelos sistemas artísticos. Por esta via, buscou-se relacionar o conceito do teórico russo com os princípios de articulação entre o espaço e o tempo nos quadrinhos, especialmente aqueles desenvolvidos por Thierry Groensteen. Esse recorte possibilita demonstrar as maneiras pelas quais a autora transfigura espaço-temporalidades específicas do confinamento decorrido da pandemia de Covid-19 em mimese quadrinística.

**Palavras-chave:** quadrinhos brasileiros, quadrinhos contemporâneos, teoria das histórias em quadrinhos, Mikhail Bakhtin, Thierry Groensteen.

**Resumen:** Este trabajo pretende proponer una interpretación de la obra *Isolamento*, de Helô D'Angelo. Para eso, se ha partido de las reflexiones de Mikhail Bakhtin a respeito del cronotopo, o sea, de las relaciones entre tiempo y espacio y la forma como ellas son asimiladas por los sistemas artísticos. Por esta vía, se ha buscado relacionar el concepto del teórico ruso con los principios de articulación entre el espacio y el tiempo en los cómics, especialmente aquellos desarrollados por Thierry Groensteen. Ese recorte posibilita

---

Daniel Baz dos Santos. Doutor em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor de Língua Portuguesa e Literatura e pesquisador no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: dbazdossantos@yahoo.com

Lucilene Canilha Ribeiro. Doutora em História da Literatura (FURG). Pesquisadora no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: lucileneers@yahoo.com.br

demonstrar las forma por las cuales la autora transfigura espacio-temporalidades específicas del confinamiento originado de la pandemia de Covid-19 en mímese de los cómics.

**Palabras clave:** cómics brasileños, cómics contemporáneos, teoría de los cómics, Mikhail Bakhtin, Thierry Groensteen.

**E**m trabalho monográfico escrito entre os anos de 1937 e 1938, intitulado “As formas do tempo e do cronotopo no romance”, Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de cronotopo, termo que aparece também, ainda que de maneira circunstancial, na sua análise do *Bildungsroman* realizada no mesmo período. O autor parte desta noção para refletir sobre as relações das categorias do tempo e do espaço dentro da literatura e suas relações com diferentes contextos de produção/recepção. Em trecho célebre da obra do russo – o qual, apesar da notabilidade, merece citação integral por se tratar de um raro momento em que ele caracteriza o fenômeno com alguma rigidez –, nos deparamos com a seguinte conceituação:

Chamaremos de *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Para nós não importa o seu sentido específico na teoria da relatividade, e o transferimos daí para cá – para o campo dos estudos da literatura – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente); importa-nos nesse termo a expressão de inseparabilidade do espaço e do tempo (o tempo como quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (aqui não comentaremos o cronotopo em outros campos da cultura) (BAKHTIN, 2018, p. 11).

Com base nisso, é possível notar que o autor está preocupado em entender as convenções que marcam determinados gêneros e explicar de que maneira cenários, personagens, situações e ações constantes em determinadas obras literárias surgem transformadas ou desaparecem completamente em outras. Assim, pensar o cronotopo ajudaria a entender como certas imagens literárias se consagram e se difundem, além de identificar as transformações operadas dentro do sistema da literatura e suas evoluções. Graças a estas investigações, é possível determinar, por exemplo, por que o espaço das estradas é tão importante para o romance de aventura, mas quase inexistente nos romances realistas do século XIX, que, por sua vez, privilegiam o espaço-tempo das salas de visita. Ou ainda, precisar quais traços formal-conteudísticos possibilitam aos leitores tolerar certas condutas em um romance de cavalaria, mas considerá-las implausíveis em, digamos, um romance policial.

É por conta desta procura em entender os parâmetros por trás dos valores e sentidos culturais que justificam certas situações ficcionais em determinados tempos que o trabalho de Bakhtin está repleto de exemplos práticos e conjecturas variadas, mas não concentra suas forças em erigir generalizações conceituais ou definições mais sólidas. Nota-se, já nesta primeira citação, um cunho notadamente interdisciplinar na elaboração da noção de cronotopo, acompanhado de certa flexibilidade semântica que vai ser marca do debate acerca do fenômeno não apenas nos trabalhos do pensador russo, mas também naqueles de seus principais comentadores, conforme Nele Bemong e Pieter Borghart resumem no ensaio “Bakhtin’s theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives” : [...] one of the most fundamental criticisms with regard to the chronotope essays: a definitive definition of the concept is never offered (BEMONG, 2010, p. 5).

Apesar desta elasticidade conceitual, é sabido que o pensamento de Bakhtin rende tributo à escola que precedeu seu trabalho, o Formalismo Russo, primeiro grupo teórico a estabelecer critérios seguros para uma

ciência da literatura. Um dos autores que aponta este vínculo é Michael Holquist, em *Dialogism: Bakhtin and his world*, inicialmente ao demonstrar, na origem da cronotopia, a distinção feita pelos formalistas entre “fábula” (plot), que denomina o enredo episódico de uma obra, e “trama” (story), isto é, sua organização formal, que pode respeitar ou não a cronologia dos eventos. A este respeito, o pesquisador sustenta que:

In other words, and this point cannot be stressed enough, the means by which any presumed plot deforms any particular story will depend not only on formal (“made”) features in a given text, but also on generally held conceptions of how time and space relate to each other in a particular culture at a particular time (“given” features). It follows that the apparently unproblematic definition of plot (fabula) provided by the early Formalists, that is the chronological order of events, is always interpreted in different ways at different times. Bakhtin is practicing a historical poetics precisely in this: he assumes that forms are always historical (HOLQUIST, 2002 p. 114).

Esta conexão inalienável entre dispositivos formais e os contextos históricos nos quais eles surgem e se desenvolvem é o ponto de interesse do pesquisador, cujo pensamento tenta descrever o cronotopo como algo mais do que um dispositivo técnico, visto que sua função não estaria ligada apenas à catalogação dos objetos literários. Nesse sentido, ele esclarece que: “When conceived as more than a narrowly technical narrative device, then, the chronotope provides a means to explore the complex, indirect, and always mediated relation between art and life” (HOLQUIST, 2002, p. 109). Em outras palavras, segundo seus especialistas, Bakhtin distancia-se das tradições aristotélicas e cartesianas, que viam o tempo e o espaço como dimensões autônomas, separadas de quaisquer valores humanos, para defender que, somente a partir de seu imbricamento, é possível compreender e representar os fenômenos da vida em seu alcance semântico, ético e poético.

Reunindo toda a complexidade que abrange o cronotopo, no esforço de relacionar suas diretrizes formais e estéticas com suas implicações históricas e referenciais, Holquist argumenta ainda que:

At different times and places authors and readers will be working with different sets of time/space co-ordinates, and thus the relationship between time and space—and therefore the relationship between a presumed chronology and its “distortion” in any given narrative progression—will vary. In the chronotopic study of a particular text, attention will always be focused on simultaneity: a corollary of dialogism’s emphasis on the dynamism of texts is that no single time/space can be definitive for any one of them. Instead of the text’s being a “prisonhouse of language,” it is seen as a three-ring (at least) circus of discourse. The tension between story and plot will have a meaning at the time of a text’s first production that will be different from the one accruing to it in later readings. In addition (and thus unlike reader reception theories), dialogism stresses the role played by temporal and spatial frames of reference inherent in formal properties of the text, not in the psychology of the reader. A historical poetics will attend to all these different relationships, and then seek to establish a hierarchy among them (HOLQUIST, 2002, p. 118).

Esta dinâmica pluorientada, que conecta configurações do tempo e do espaço (vistos sempre como parte de um fenômeno só) ao desenvolvimento do enredo e de sua configuração formal (que pode ou não obedecer a cronologia) é resumida, por Bemong e Borghart, em pelo menos quatro níveis de aplicabilidade:

In the “Concluding Remarks”, which Bakhtin added in 1973 as a tenth chapter, he situates “the significance of all these chronotopes” on at least four different levels: (1) they have narrative, plot-generating significance; (2) they have representational significance; (3) they “provide the basis for distinguishing generic

types”; and (4) they have semantic significance. In these “Concluding Remarks”, the still relatively stable typology of the essay itself explodes into a veritable kaleidoscope where even the internal form of a word is held to be chronotopic (BEMONG; BORGHART, 2003, p. 6).

Vista nestas bases, a cronotopia adquire valor não apenas teórico, mas também metodológico, como parte de um expediente para entender a representação das mudanças sócio-históricas, seus encadeamentos e relações com as transformações internas da arte. São estes pressupostos que nos permitirão adentrar a análise da obra *Isolamento*, de Helô D’Angelo, na qual acompanhamos personagens confinadas em suas casas devido ao surto de Covid-19. Para seguir nesta esteira, contudo, são necessárias duas adequações. Primeiro, discutir de que forma as novas espaço-temporalidades da pandemia contribuem na construção de um cronotopo diverso daqueles já conhecidos pelas representações gráficas. Segundo, conduzir a migração do conceito de cronotopo do contexto no qual foi concebido, a teoria da literatura, em direção à análise das histórias em quadrinhos, o que implica refletir acerca das relações particulares entre tempo e espaço que se operam nelas. Começemos por esta última questão.

A cronotopia pode ser pensada dentro da nona arte inicialmente a partir dos princípios de espaçotopia e artrologia, na forma como eles foram desenvolvidos por Thierry Groensteen no seu livro *O sistema dos quadrinhos*. O primeiro termo se refere aos espaços compartilhados pelos elementos no interior de uma página de quadrinhos e suas localizações dentro dela. Segundo o autor, estas relações não teriam um propósito somente narratológico, mas serviriam também a uma forma mental, em cuja base estaria a ocupação dos lugares no leiaute e o papel expressivo-estético que ela desempenha. Para lidar com a articulação destes mecanismos, e compreender as forças contraditórias que a habitam (como a concatenação e a desagregação ou a conjunção

e a dispersão), Groensteen desenvolve a ideia de “artrologia”. De acordo com ele,

Dentro do dispositivo espaçotópico – ou seja, o espaço do qual a HQ se apropria e no qual se desenvolve – podemos distinguir dois graus nas relações que se pode estabelecer entre as imagens. As relações elementares, de tipo linear, fazem parte do que nomearemos *artrologia restrita*. Regidas pela operação de *decupagem*, elas implementam sintagmas sequenciais, normalmente subordinados aos fins narrativos. É nesse nível que a escrita tem prioridade como operador complementar da narração. As outras relações, translineares ou distanciadas, pertencem à *artrologia geral* e compõem as modalidades do *entrelaçamento* (GROENSTEEN, 2015, p. 32).

A decupagem e o leiaute são vistos, portanto, como “dois processos fundamentais da espaçotopia” (GROENSTEEN, 2015, p. 33) desdobrando-se em dinâmicas de dialogismo (outro ponto de conexão com a teoria bakhtiniana) e recursividade (GROENSTEEN, 2015, p. 34), o que significa dizer que os ícones circunscritos em um quadrinho se associam dentro de sistemas de interação complexa e autorreguladora, nos quais os efeitos e produtos são também causadores e produtores. A reflexão de Groensteen foca naquilo que ele chama de “solidariedade icônica” entre os signos articulados pela arte sequencial. Contudo, esta visão deve ser complementada por outra que enfatiza as dissonâncias existentes entre estes elementos e a espaço-temporalidade própria das histórias em quadrinhos, como é o caso das argumentações desenroladas por Charles Hatfield no artigo “An art of tensions”. Segundo o pesquisador, a experiência de ler uma HQ envolve a percepção de conflitos constantes entre os diferentes códigos em seu interior, isto é, entre a imagem solitária e as imagens em série (HATFIELD, 2009, p. 135), entre a sequência e a superfície (HATFIELD, 2009, p. 139), entre o “linear” e o “tabular” (HATFIELD, 2009, p. 140), além de outros con-

frontamentos sígnico-discursivos intrínsecos à nona arte. A respeito desta última distinção, o teórico aponta que:

Broadly, we may say that comics exploit *format* as a signifier in itself; more specifically, that comics involve a tension between the experience of reading in sequence and the format or shape of the object being read. In other words, the art of comics entails a tense relationship between perceived time and perceived space (HATFIELD, 2009, p. 144).

É justamente a partir deste processo oscilante entre pertencer/perceber (a) o tempo e pertencer/perceber (a) o espaço, e suas articulações dialógicas e recursivas, que os quadrinhos encontram formas específicas de mimetizar a realidade ao seu redor, prefigurando e refigurando valores cronotópicos distintos. Em vista de seguirmos neste rastro, mostra-se necessário apresentar a última dimensão arquitetada pela obra de Helô D'Angelo: as novas espaço-temporalidades decorrentes do confinamento após o início da pandemia de COVID-19. No livro *A pandemia e o exílio do mundo*, com o objetivo de debater a nova formatação existencial que se difundiu após março de 2020, Pedro Duarte alega que:

Se comparássemos o tempo que vivemos de pandemia à ficção, sinto que estaríamos entre *O anjo exterminador*, de Luís Buñuel, e peças de Samuel Beckett. No filme do cineasta espanhol, após um jantar, as pessoas inexplicavelmente não conseguem sair mais da sala. Não há barreira ou motivo. Pouco a pouco, instintos primitivos de cada um aparecem. Entre nós, o motivo para o confinamento é claro: o perigo do vírus. Contudo, sendo o perigo invisível, ele desafia nossa razão, já que os sentidos não são capazes de captá-lo, apenas de perceber seus efeitos (DUARTE, 2020, p. 22).

Em decorrência deste panorama, conclui:

Na medida em que a situação à qual a pandemia nos obriga é drástica, seja pelos mortos, seja pelos confinados, a impossibilidade de se elaborar um cronograma a seu respeito deixa tudo em suspenso. Quando não temos data para algo terminar, ficamos ameaçados pela sensação de que dure para sempre. Tudo é tão incerto que o próprio vocabulário – da mídia, dos presidentes, dos especialistas – já não fala em fim ou término, mas em afrouxamento e flexibilização.

É o que temos para hoje (DUARTE, 2020, p. 23).

Somam-se a estas condições a desarticulação entre experiências rítmicas distintas, como a aceleração que envolve as testagens laboratoriais, a suspensão da rotina dos cidadãos, as adaptações ao *home office* e o sentimento de que os dias parecem todos iguais. De acordo com Christian Fuchs, esta sincronia discordante é marca da vivência pandêmica, afinal:

In the coronavirus crisis, the social spaces and locales of work, leisure, education, the public sphere, the private sphere, friendships and family converge in the locale of the home. The home is at the same time workplace, family and private space, school, nursery, leisure space, natural space and a public space from where we connect to friends and professional contacts, etc. Social spaces converge in the home. In this convergent social space, it can easily become difficult to organise everyday life by breaking up time into small portions of which each is dedicated to specific activities in a routinised manner. In the coronavirus crisis, the home has become the supra-locale of everyday life. Whereas daytime used to be for many individuals working time, at the time of the coronavirus crisis it has to be simultaneously working time, play time, educational time, family time, shopping time, housework

time, leisure time, care time, psychological coping time, etc. The convergence of social spaces in the home is accompanied by the convergence of time periods dedicated to specific activities. The result is that activities that humans usually perform in different social roles at different times in different locales converge in activities that are conducted in one universal, tendentially unzoned and unstructured space-time in one locale, the home (FUCHS, 2021, p. 33-34).

Estas configurações específicas do tempo e do espaço são o centro irradiador do enredo de *Isolamento*, trabalho que tem como base, conforme Helô D’Angelo informa já na apresentação do livro, a observação das consequências do confinamento nos prédios que circundam sua moradia:

No início de 2020, eu tinha acabado de me mudar para o apartamento de onde escrevo agora, no primeiro andar de um prédio situado em uma espécie de colina. Essa combinação acústico-topográfica transformou a janela do meu apartamento em um anfiteatro, que recebe todo e qualquer som da rua, dos prédios vizinhos e das casas abaixo da janela da sala (D’ANGELO, 2021, p. 3).

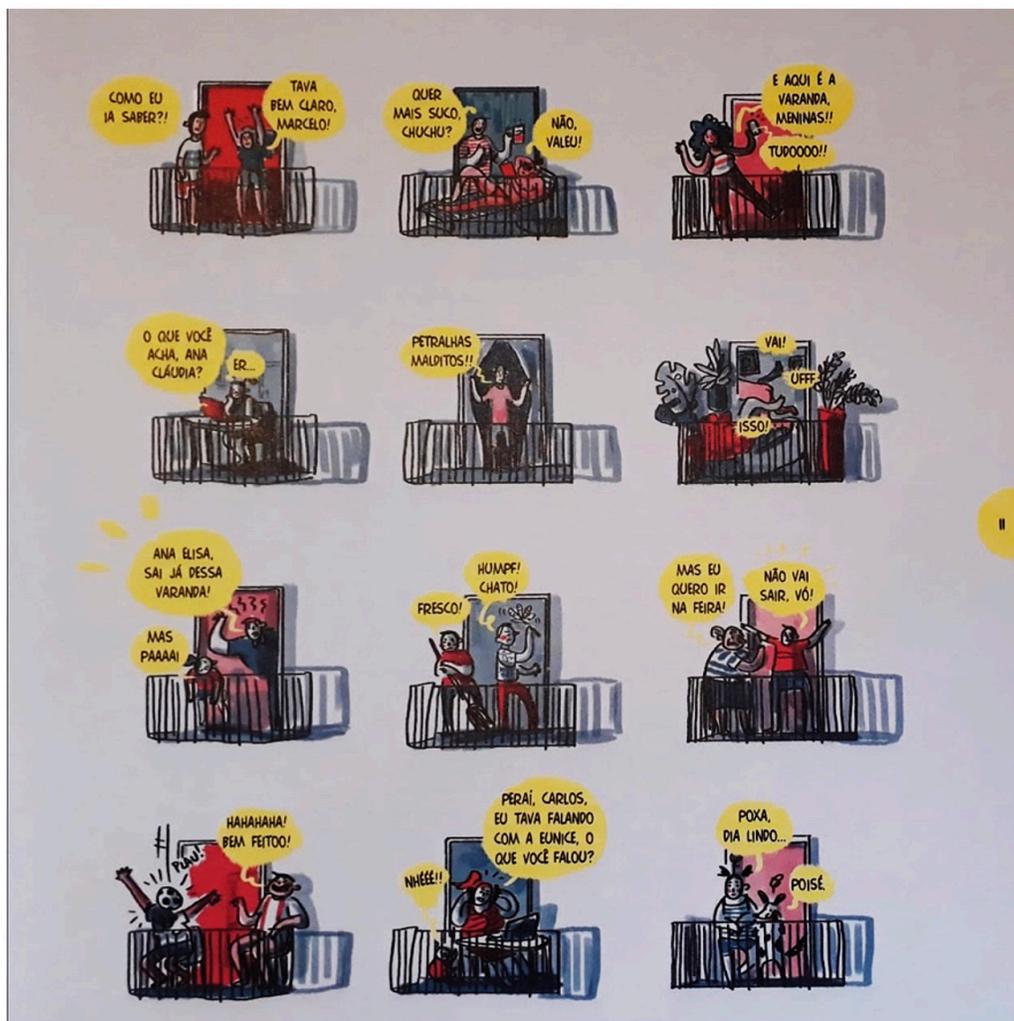
Sendo assim, a atitude cronotópica de manter o contato irrestrito entre vida e arte é profissão de fé do projeto, pauta que fica ainda mais explícita na sequência do excerto citado anteriormente:

Semanalmente, a partir de 2020, postei episódios das “fofocas” do predinho, registrando, no processo, momentos marcantes desse mais de ano de pandemia [...] Pouco a pouco, “Isolamento” se tornou uma história companheira das pessoas que respeitaram o isolamento social – e também uma espécie de diário de bordo desse momento tão bizarro da nossa história (D’ANGELO, 2021, p. 4).

Esta preocupação se transforma em item semi-diegético a partir de inúmeras passagens em que a quadrinista tece comentários dissertativos sobre aquilo que acontecia no país no momento da produção das histórias, tendo algumas delas cunho indisfarçadamente apologético, preocupadas em defender ideias específicas e provocar uma resposta no receptor. A respeito disso é possível citar as menções às manifestações dos painéis (D'ANGELO, 2021, p. 12), a marca de 50 mil mortos pela COVID-19 (D'ANGELO, 2021, p. 42), o carnaval em época de confinamento (D'ANGELO, 2021, p. 122) e o carro antivacina (D'ANGELO, 2021, p. 174). Todos estes momentos são essenciais na orientação dos princípios ético-afetivos na base das decisões representacionais do álbum, postura fulcral no desenvolvimento de seu cronotopo central, como assinala Bakhtin em ensaio de 1973, no qual reflete sobre o texto original:

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico, que só numa análise abstrata pode ser destacado do conjunto do cronotopo artístico. Na arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional (BAKHTIN, 2018, p. 217).

Assim, a partir da declaração de intenções da autora e seu entrelaçamento com os episódios do quadrinho em si tem-se o primeiro estabelecimento dos valores cronotópicos, axiológicos e emocionais do projeto. Os demais se sucedem na medida em que observamos algumas de suas principais opções formais. Por esta via, a primeira página do álbum é emblemática, no sentido de explicitar os procedimentos empregados pela autora no enredamento entre as potências miméticas que seu quadrinho engendra, principalmente no que diz respeito ao ponto principal deste artigo: a configuração de referenciais espaço-temporais externos em modalidades de espaço e tempo internas:



Fonte: D'ANGELO, Helô. *Isolamento*. São Paulo: Edição do autor, 2021.

A partir desta cena introdutória, acompanhamos a história de cada um dos moradores destes apartamentos a partir da moldura de suas sacadas e janelas. Diante de nós, temos um senhor de idade preconceituoso e negacionista, uma jovem lidando com os desafios do trabalho remoto, uma mulher que sofre com as atitudes de um marido reacionário, abusivo e violento, um casal homossexual no qual um dos parceiros é médico, a convivência entre a avó e um neto, entre um cachorro e sua dona, entre um pai solteiro e sua filha pequena, para ficarmos em apenas algumas das tramas que se descortinam ao longo do livro.

Em comum a todas elas: o tempo-espaço do confinamento e suas consequências psicossociais.

Assim, o isolamento social, o *homework*, a intimidade forçada, a interrupção da rotina, entre outros fenômenos, são experienciados por intermédio de uma imagem-ideia específica, a da observação “de fora”, posto que o recorte em planos afastados e raramente variados produz um decisivo distanciamento em relação à vida dos seres que estacam nas janelas e sacadas de suas casas, território axiológico que o leitor ocupará, sem maiores variações, até o fim do volume (excetuando-se algumas páginas em planos mais próximos). É neste o espaço-tempo que se processa o “significado basilar gerador do enredo” (BAKHTIN, 2018, p. 226) e é a partir dele que o sentido “figurativo” (BAKHTIN, 2018, p. 227) e a rede semântica da história são construídos. Esta separação constante entre o receptor e as personagens tem duas funções principais: 1) manter a jornada pessoal de cada um deles atrelada a um macrocosmo definido, o da comunidade (da cidade, do país, do planeta) que os circunda; 2) exigir do leitor um movimento constante de avanços e recuos, de mergulhos e emersões, alternando sua perspectiva do próximo ao remoto, configurando, assim, a vivência das próprias personagens (que estão sempre juntas, mas também apartadas) em método de leitura. Em ordem de observar estes fenômenos na sua amplitude temática-estrutural, torna-se incontornável atentar para as demais estratégias gráficas empregadas pela autora.

Voltemos à página aqui reproduzida. Quando analisada com atenção, ela revela alguns itens de grande interesse na sua confecção discurso-expressiva, especialmente a ausência de requadros e o valor equânime atribuído a cada quadro na página, inexistindo variações em seus tamanhos ou formatos. A primeira constatação é manifestada não só no plano das vinhetas, mas também na distribuição delas na prancha, além de adquirir fundamentos ideológicos para o entendimento da trama. Daniel Barbieri, quando se debruça sobre este tópico, afirma que:

Uma vez eliminada a margem, o espaço da vinheta parece estender-se muito mais que se a margem estivesse ali. Estamos frente a um modo de variar o ritmo gráfico, impondo um tipo de pausa: uma imagem estendida sobre o branco do fundo que atrai uma maior atenção (BARBIERI, 2017, p. 148).

A explanação do autor, no entanto, é insuficiente para entender a escolha de Helô D'Angelo, visto que a ausência de requadros aqui é norma e não exceção. Barbara Postema, por sua vez, ao analisar este mesmo assunto parte de uma abordagem indutiva, preocupada, portanto, em entender os diferentes usos deste tipo de recurso em exemplos pontuais, como os trabalhos de Tom Gauld, Will Eisner e Dave McKean (POSTEMA, 2018, p. 70/71), postura que estimula a avaliação pontual deste recurso estético. Em *Isolamento*, a falta de linhas delimitando divisas claras entre as vinhetas engendra pelo menos duas funções. Inicialmente, do ponto de vista espacial, tem o propósito de simular o rompimento das fronteiras seguras entre os apartamentos, em um exercício simbólico de coabitação forçada, na qual a separação inerente a cada moradia não se reforça no signo icônico que a manifestaria, o requadro, mas se esgarça em um ambiente plurissemiótico, visto que a lacuna que ali se situa é também sarjeta, ou seja, o terreno intersticial e elíptico no qual inúmeros sentidos espaço-temporais são desdobrados. A alienação entre os habitantes do edifício, portanto, encontra análogo apenas no posicionamento de cada janela/sacada. Em outras palavras, como ocorre em alguns quadrinhos de Will Eisner, a ornamentação é responsável pela separação entre cada quadro e “a função enfraquecida da sarjeta diminui o ritmo da narrativa e gera uma aparência mais orgânica da página” (POSTEMA, 2018, p. 70). Esta é sua segunda função.

Ao falarmos em ritmo, há que se considerar também a perspectiva temporal, a partir da qual a fluência narrativa que se estende de um apartamento a outro está condicionada pelo conteúdo visual/verbal

de cada quadro, e não a partir de uma cadência particular estimulada pelo requadro. Para seguir este percurso hermenêutico é necessário refletir a respeito da natureza da inserção do espaço social do confinamento no território formal da espaçotopia, conforme previsto por Groensteen, para quem a forma, a área e a posição das vinhetas, independente de seus conteúdos, são parâmetros basilares na construção de uma interpretação sobre elas (GROENSTEEN, 2015, p. 40). Uma das ideias decorrentes de sua teoria, que tem decisiva importância em *Isolamento*, é a noção de “regionalização”, já que “O quadro é uma porção da página e, no hiper-requadro, ocupa uma posição exata. Conforme essa posição (central, lateral, no canto) e a configuração geral do layout, o quadro estabelece diversas relações de vizinhança com os outros quadros” (GROENSTEEN, 2015, p. 45).

Sendo assim, as relações de “vizinhança” propostas de maneira abstrata pelo leiaute, se convertem no exercício de convívio constante entre cada unidade de sentido da página, elaborando, assim, a vivência das personagens num todo narrativo e estrutural, visto que a coexistência não é apenas um valor diegético fundamental, mas também se torna uma coordenada formal de decupagem e progressão. Esses processos também viabilizam as relações de repetição, concatenação e translinearidade que estão presentes ao longo de todo o volume. Como já mencionado, com exceções de algumas inserções divergentes, a maior parte do quadrinho apresentará o leiaute que se vê nesta página aqui reproduzida. Nesses casos, o “beat” (GROENSTEEN, 2013, p. 136) é determinado pela superfície do painel inteiro. Groensteen é categórico a respeito deste ponto: “when the layout is regular, so is the beat. The progression from one panel to the next is smoothed out in compliance with an immutable cadence” (GROENSTEEN, 2013, p. 138).

O teórico elenca possibilidades desta tipologia de *grid* – “waffle-iron”, como a ele se refere –, e identifica alguns de seus usos: a materialização do fluxo do tempo, a atenção para a estabilidade ou processos

de ordem fásica, além de induzir o leitor a um estado de receptividade e promover uma integração imediata do sentido (GROENSTEEN, 2013, p. 138). Todos estes fatores podem ser percebidos, em alguma medida, na obra de Helô D'Angelo, mas vêm sempre acompanhados de padrões complementares desestruturantes. *Isolamento*, enquanto obra aberta, desafia os protocolos de leitura e as relações convencionais entre quadro, hiper-requadro (a saber: o perímetro que cerca todos os quadros na página) e o multirrequadro, (a soma de todos os hiper-requadros de um álbum).

Isso ocorre porque o leitor, em qualquer momento de sua interação com o álbum, pode se encontrar tentado a começar a apreciação da página pela personagem que mais o cativa; ou aquela que mais o irrita; pela que vive o momento mais preocupante; ou a que está em fase mais divertida. Estes mesmos leitores estão livres para escolher um único apartamento e acompanhar apenas a sua história por várias páginas, se assim desejar, ou, após o término da edição, reiniciar a fruição da obra apenas nesta modalidade recepional. Assim, ao investirmos no quadrinho, descobrimos pelo menos três formas de lê-lo e, em que pesem alguns sacrifícios episódicos no plano da diegese, todas elas são possíveis e incentivadas. Em outras palavras, o hiper-requadro e o multirrequadro se confundem o tempo inteiro, a ponto de ser possível ler um único quadro por prancha, como se este fosse uma espécie de multirrequadro provisório. Sendo assim, o trabalho da autora parte da disritmia dos tempos pandêmicos para construir uma rede formal na qual esta plurivocidade se manifesta na múltipla vetorização dos protocolos de leitura, sendo suas possibilidades virtualmente irrastráveis.

A “horizontal Z-path reading” (COHN, 2013, p. 96), na qual se obedece a leitura da esquerda para direita, de cima para baixo, é completamente distorcida em novas modalidades de experimentação da cadência da página, em dinâmicas que embaralham os nexos e disjunções entre os agrupamentos paratáticos e hipotáticos do quadrinho,

que, em qualquer obra, podem ser efetivados em processos de “projection” e “expansion” (DAVIES, 2019, p. 213), mas, aqui, adquirem feições ainda mais radicais. A começar pela constatação de que, em *Isolamento*, a fluência de um quadro a outro opera não por simples progressão, mas também, e principalmente, por interrupção. Em outras palavras, devemos lidar com a justaposição de uma linha narrativa com sua própria cronologia interna a ser ladeada/sucedida por outra que a complementa e perturba, em um desenvolvimento em rede, constelar, que, como mencionado, desafia a própria realidade objetal do livro. Talvez por isso a capa do volume possa ser lida também como sua cena inicial, embaralhando as dimensões de leitura já na apresentação de sua realidade material.

Além disso, ainda em termos de sequencialidade do enredo, existe aqui o que poderíamos chamar de uma “cronologia contaminada”, um senso de continuidade que é constantemente subvertido por uma desintegração de ordem sincrônica. A linearidade é constantemente interrompida pela estase da justaposição e vice-versa, fenômeno que adquire caráter esteticamente constitutivo nos quadrinhos, como já defendeu Nick Sousanis, ao afirmar que, neles, o estático se torna cinético por um ato de imaginação (SOUSANIS, 2017). Assim, o sentimento de exceção do confinamento, da rotina paralisada, da suspensão dos afetos e projetos, da indefinição dos cronogramas, da paralisia espaço-temporal daqueles que são privados da mobilidade, todos estes fatores são mimetizados pela disfuncionalidade dos signos arranjados por Helô D’Angelo e pela abdicação de definir coordenadas sólidas para a leitura. Essa ousadia discursiva torna-se base dos fundamentos cronotópicos do quadrinho, mas este não se furta a apresentar algumas circunstâncias de integração e apaziguamento provisório dos conflitos, ainda que sempre em chave dialógica e recursiva.

Isso ocorre em certas páginas, nas quais a contemporização ordena a cadência da fruição, submetendo as personagens a um mesmo

macroritmo. É o caso de todas as sequências em que os moradores do prédio cantam e/ou escutam uma mesma música (D'ANGELO, 2021, p. 17/49/57/6/121), ou quando se engajam na contagem regressiva para o Ano Novo (D'ANGELO, 2021, p. 112). Além desses exemplos, o álbum apresenta outros que se equilibram no meio do caminho entre o espaço-tempo individual e coletivo, estratégia presente nas passagens em que os confinados reagem a um mesmo fenômeno: um dia de chuva (D'ANGELO, 2021, p. 25), o canto do bem-te-vi (D'ANGELO, 2021, p. 65), a falta de luz (D'ANGELO, 2021, p. 73), a chegada do calor (D'ANGELO, 2021, p. 101), o carnaval (D'ANGELO, 2021, p. 123), as discussões envolvendo o reality show Big Brother Brasil (D'ANGELO, 2021, p. 131), a tristeza em vista do número de mortos decorrentes da pandemia (D'ANGELO, 2021, p. 143). Em muitos destes casos, as personagens se entregam a uma ordenação comum do tempo, não apenas aquela das condições climáticas e políticas, mas as que vêm amparadas pela certeza ritualística das efemérides e estações.

Tal particularidade dos tempos pandêmicos vivida pelas personagens de Helô D'Angelo é observada por François Hartog quando, ao comentar as consequências da pandemia na rotina dos indivíduos, explica que:

Espacial, o confinamento é também temporal: com ele se instaura um tempo inédito. Até então, a Covid-19, invadindo mais e mais o espaço midiático, era como uma série da qual se desejava ver desfilar, aceleradamente, todas as temporadas. Todavia, o confinamento, uma vez decretado, muda tudo e nós mesmos nos tornamos personagens dessa série. Submissos ao tempo da pandemia, nós devemos habitar o tempo do confinamento: estabelecer empregos do tempo (os conselhos não faltam), ritmá-lo (algumas saídas ainda são autorizadas), preenchê-lo, marcar tempos fortes (os aplausos às 20h, endereçados aos profissionais cuidadores, à fala presidencial). Resumindo, precisamos forjar, cada um por sua própria conta, uma ordem do tempo não muito desarticulada, se possível, de um tempo coletivo que procura

manter as diversas instituições, a começar pelo poder executivo (HARTOG, 2020, p. 54-55).

Tendo estas reflexões como base, além dos exemplos citados anteriormente, é possível afirmar que as decisões formal-conteudísticas de *Isolamento*, ao investir no cronotopo do confinamento, equilibram-se constantemente nesta tensão entre a cronologia pública e a privada. Assim, como último valor cronotópico do trabalho de D'Angelo, há de se destacar a crença de que o universo da jornada pessoal e biológica de cada um dos moradores só adquire sentido concreto na sua intersecção com os sujeitos ao seu redor. A transformação biográfica se processa nesta ágora improvisada, um espaço semi-público, onde se avoluma o entrelaçamento das intrigas privadas e cotidianas com as intrigas políticas, sendo, apenas nesse sentido, semelhante ao cronotopo do “salão de visitas”, na forma como ele foi descrito por Bakhtin (2018, p. 222). Dessa forma, as distorções de um tempo cronológico em prol de uma arquitetônica pluriorientada da trama e a fuga da enunciação unilateral, como pensadas pelos pesquisadores do cronotopo citados no início deste artigo, assim como seus níveis de significação (do enredo, da mimese, dos campos semânticos explorados e das propriedades próprias do gênero e da mídia nos quais esta história se elabora) fundamentam a cronotopia engendrada pela quadrinista.

É possível afirmar ainda que este cronotopo do confinamento alarga-se como elemento de poética histórica na medida em que a autora e os leitores, mediados pela mimese, não apenas exploram as novas configurações de espaço-tempo pandêmico a partir das particularidades do quadrinho, como se inserem em um imaginário de refiguração destes conteúdos em prol da construção de uma nova atitude diante deles. É isso que Christian Dunker sugere em *A arte da quarentena para iniciantes*, ao defender que precisamos nos engajar juntos em uma oniropolítica (DUNKER, 2020, p. 9), enquanto estratégia para lidar com as insuficiências da biopolítica e da necropolítica que nos cerca a partir da pandemia.

A lógica do sonho e do desejo, daquilo que queremos enquanto indivíduos e sociedade, possibilitaria imaginarmos novas formas de interação humana, além de outros estatutos para as instituições e diferentes valores para as vidas dos indivíduos que as compõem. Este exercício acarretaria na representação não apenas daquilo que sucedeu, mas do que desejamos que ocorra. Em outras palavras: não somente o que aconteceu, mas o que pode ou poderia ainda acontecer. Em *Isolamento*, de Helô D'Angelo, tem-se uma poética nestes moldes, na qual a mimese da imobilização e da suspensão (não só das personagens, mas do leiaute e suas propriedades principais) se converte em potência criativa, especulativa, aberta e amparada pelo porvir. Eis a chave hermenêutica final do cronotopo do confinamento apresentado por ela: uma imobilidade fluída, origem dinâmica para a transformação social.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. In: BEMONG, Nele et al. (Org.) *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. New Hampshire: Academia Press, 2010.

COHN, Neil. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. New York: Bloomsbury, 2013.

D'ANGELO, Helô. *Isolamento*. São Paulo: Edição do autor, 2021.

DAVIES, Paul Fisher. *Comics as Communication: A Functional Approach*. Brighton: Palgrave Macmillan, 2019.

DUARTE, Pedro. *A pandemia e o exílio do mundo*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

DUNKER, Christian. *A arte da quarentena para iniciantes*. São Paulo: Boitempo, 2020.

FUCHS, Christian. *Communicating COVID-19: Everyday Life, Digital Capitalism, and Conspiracy Theories in Pandemic Times*. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2021.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema os quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. *Comics and narration*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2013.

HATFIELD, Charles. An art of tensions. In: HEER, Jeet; WORCESTER (edited). *A comics studies reader*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009.

HARTOG, François. A Covid-19 e as perturbações no presentismo. In: *Art-Cultura*. Uberlândia, v. 22, n. 41, p. 50-56, jul-dez. 2020.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. New York: Routledge, 2002.

POSTEMA, Barbara. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2018.

# O INFOtenimento no programa Rádio Pop: o radiojornalismo com seriedade e bom humor no Amapá

Infotainment on the Radio Pop program:  
radio journalism with seriousness and good humor in Amapá

Cássia Helen Dias Lima  
Ivan Carlo Andrade de Oliveira

**Resumo:** O programa Rádio Pop estreou em 2013 no rádio amapaense com a proposta de apresentar conteúdos da cultura nerd, como cinema, quadrinhos e música. Ele logo se destacou dos demais programas radiofônicos pela linguagem diferenciada, mesclando o jornalismo com o entretenimento. O artigo se baseia na pesquisa bibliográfica e entrevistas com estudantes e profissionais que já passaram pelo referido programa, analisando as características do INFOtenimento usadas no mesmo como produto jornalístico, pesquisando em que pontos ele difere de outros programas radiofônicos do Amapá.

**Palavras-chave:** INFOtenimento, humor, Rádio Pop, Amapá.

**Abstract:** The Radio Pop program debuted in 2013 on the radio from Amapá with the proposal to present content from nerd culture, such as cinema, comics and music. It soon stood out from other radio programs due to its differentiated language, mixing journalism with entertainment. The article is based on bibliographical research and interviews with students and professionals who have already gone through the aforementioned program, analyzing the characteristics of INFOtenimento used in it as a journalistic product,

---

Cássia Helen Dias Lima. Estudante do curso de Jornalismo da Unifap.

Ivan Carlo Andrade de Oliveira. Doutor em Arte e Cultura Visual. Professor da Unifap, Universidade Federal do Amapá. Email: profivancarlo@gmail.com

researching in which points it differs from other radio programs in Amapá.

**Keywords:** infotainment, humor, Rádio Pop, Amapá.

## I. Introdução

O rádio é uma das principais maneiras de entretenimento social, teve seu ápice no século XX, mas segue sendo um veículo de comunicação em massa com o papel de informar e também entreter. A função do rádio sempre foi de levar informação ao ouvinte com o desafio de o manter na mesma frequência. Por outro lado, o ser humano sempre buscou saber, entender e refletir sobre o que acontece à sua volta, e o formato do rádio preenche essa necessidade. Vários gêneros e formatos radiofônicos surgiram para preencher essa busca, mas foi o INFOtenimento, a mesclagem de informação e entretenimento que fortaleceu uma vertente de notícia.

O entretenimento é um dos motivos de o porque os brasileiros mais acessam a internet. O dado é mostrado na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua de 2019 e destaca que assistir a vídeos, programas, filmes e séries corresponde a 88,4% dos objetivos do acesso à internet no Brasil (Fonte: IBGE, 2019).

O entretenimento e o rádio fazem parte da chamada cultura da convergência difundida por Henry Jenkins que criou canais de comunicação das emissoras com o público em diferentes plataformas, alinhando a informação com a produção de sentidos e uma busca por um maior engajamento de audiência. Para o radiojornalismo atingir esse objetivo, o entretenimento e o humor estão sendo incorporados ao discurso radiofônico como uma forma de informar com bom humor, mas ainda assim usando critérios de noticiabilidade e confiabilidade da notícia.

Para compreender a dinâmica entre entretenimento e rádio no Amapá, o objetivo desta pesquisa é analisar o INFOtenimento do pro-

grama Rádio Pop, no ar desde 2013 pela 96,9 FM, rádio da Universidade Federal do Amapá (Unifap). O programa tem como destaque a linguagem informal, o bom-humor, a interação dos apresentadores e a informação totalmente voltada à cultura pop.

Desse modo, o presente artigo busca analisar o programa Rádio Pop, em quatro tópicos descritos a seguir:

A primeira parte trata-se do conceito de INFOtenimento, abordando a prática no radiojornalismo brasileiro. O segundo tópico apresenta as definições de radiojornalismo no Amapá e a prática do INFOtenimento no rádio. No item seguinte destaca-se o papel do humor como estratégia para atrair a audiência no programa e como vertente de jornalismo radiofônico alternativo. O quarto e último tópico apresenta a análise do programa Rádio Pop, buscando apresentar como o mesmo alia informação e entretenimento sem perder a credibilidade. Nas conclusões, o percurso é consolidado e os principais pontos da análise são destacados.

## 2. INFOtenimento no rádio

O INFOtenimento é um neologismo da palavra americana infotainment, que é a mistura das palavras informação e entretenimento. Em linhas gerais, é uma forma de transmitir informações de maneira lúdica e criativa, sem parecer formal demais. Tudo isso sem perder a credibilidade e deixar de dar uma notícia com critérios jornalísticos. Desse modo, Fábia Dejavite (2006, p. 72), define que o INFOtenimento é “o espaço destinado para ‘as matérias que visam informar e divertir’”.

No Brasil, o INFOtenimento existia de forma sutil no rádio, mas foi o programa Custe o Que Custar (CQC), veiculado pela Rede Bandeirantes de televisão de 2008 a 2015, que popularizou o assunto para estudos acadêmicos. O programa realizava reportagens, denúncias, entrevistas e até mesmo enquetes com a prática da credibilidade da apuração do jornalismo, mas com uma boa dose de humor na lingua-

gem verbal e física dos apresentadores e repórteres, por vezes, tratava dos fatos políticos, esportivos, artísticos e mesmo sociais do Brasil por meio de sátiras, piadas, efeitos gráficos e sonoros nas matérias.

### 3. INFOtenimento no radiojornalismo

O rádio é o veículo de comunicação mais antigo que existe. Já passou por diversas fases e, mesmo nos dias atuais com a internet e streaming, permanece em alta, especialmente em regiões onde a internet é de difícil acesso ou má qualidade. Segundo a pesquisa do Kantar IBOPE de 2022, o rádio é ouvido por 83% da população brasileira. Isso demonstra a audiência que o veículo de comunicação ainda possui. Por outro lado, o entretenimento sempre fez parte do radiojornalismo, visto que o produto notícia tinha como meta manter a audiência.

Para isso, o estímulo do rádio perpassa principalmente pela audição, atiçando assim nossos ouvidos e estimulando ainda mais a imaginação. O programa Visagem transmitido durante sete anos na rádio Cultura FM do Pará realizou experimentos de INFOtenimento. Ele foi ao ar de 2003 a 2010 levando, por meio do mundo fantástico da literatura, bom humor experimental com elementos sonoros de poesia, rádio arte, crônica e prosa. “O Visagem é um programa que além de entreter, traz ainda outra particularidade: a riqueza nas referências à literatura, a estilos musicais e ao conhecimento científico” (GARCIA, 2012, p. 115).

De acordo com o teórico Pierre Lévy (2009, p. 31) a convergência midiática não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias.

Dentro desse processo dois fatores precisam ser reconhecidos: o do caminho percorrido pela informação e o público ativo. Nos dois casos citados vale destacar os diferentes perfis, capacidade de influenciar outros receptores e os próprios emissores com suas inúmeras formas de reagir às mensagens recebidas que transformaram o entendimento da comunicação.

#### 4. Radiojornalismo no Amapá

O rádio no Amapá se estabeleceu em 11 de setembro de 1943, com a instalação da Rádio Difusora de Macapá. A princípio, a programação veiculada era da Rádio Clube do Pará e apenas por algumas horas. Anos depois, ocorreram mudanças políticas e reestruturação da rádio, então a programação se tornou mais local.

Segundo o historiador Nilson Montoril, a rádio era transmitida apenas na área central da capital por meio de som amplificado por dois alto-falantes, do tipo corneta, que eram localizados na chamada praça Matriz (atual Veiga Cabral) e praça Barão do Rio Branco. Programas como a Voz do Brasil e Bom dia, Amazônia foram os primeiros a serem apresentados, ambos com formato jornalístico, trazendo informações especialmente políticas para o então Território Federal do Amapá (Fonte: Rádio Difusora).

Por muitos anos a Rádio Difusora foi pioneira no rádio no Amapá, mas de acordo com a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel), o estado possui atualmente 21 emissoras com concessão. Destacam-se as mais tradicionais e populares de Macapá: Rádio Difusora, CBN Amazônia, Diário FM, Equatorial FM, Equinócio FM, Rádio Universtária e 102 FM. Todas elas possuem programas semanais voltados para o radiojornalismo com foco principalmente nas coberturas políticas, sociais e culturais.

Para o radialista Rodrigo Silva (informação verbal), que possui 24 anos de experiência na rádio amapaense, o fazer radiofônico mudou muito nos últimos anos, especialmente no que se refere ao material.

O rádio antes era muito complicado. Você sair do estúdio para fazer uma externa era complicado, ia por telefone e depois foi mudando, mudando, e hoje você consegue fazer áudio e vídeo ao mesmo tempo com um celular, um fone e um microfone, sem muita parafernália, como a gente costuma dizer (informação verbal).

Segundo a jornalista Ziulana de Lima Ferreira Melo, chefe de jornalismo do Sistema Diário de Comunicação (informação verbal) - empresa que possui mais de 40 anos no mercado amapaense - os programas hoje na empresa priorizam três características de formatos e gêneros.

Aqui a Diário preza pelo jornalismo, então a maioria dos nossos programas são jornalísticos. Claro que a gente tem os programas de música e entretenimento... acho que é essa mistura (jornalismo, música e entretenimento) que dá certo, segundo as pesquisas que tem no mercado, a gente sempre aparece em primeiro lugar. O Programa Luiz Melo Entrevista, que já tem 40 anos no ar, tem um quadro de interatividade e humor que chega bem próximo do entretenimento, mas é apenas em um quadro.

Devido à evolução tecnológica, avanço da internet e de produtos transmídias, as grandes rádios amapaenses passaram a priorizar na grade de programação novos formatos radiofônicos, especialmente, com linguagem mais acessível, bem humorada e informativa. Nesse contexto, o INFOtenimento começou a se popularizar no rádio. No radiojornalismo amapaense muitos acreditam que o INFOtenimento é apenas a linguagem mais leve e o bom humor. Fábila Dejavite (2006, p. 72), enfatiza que no INFOtenimento os conteúdos satisfazem nossas curiosidades, estimulam nossas aspirações, possibilitam extravasar nossas frustrações além de nutrir nossa imaginação.

Diante desses conceitos podemos destacar que o rádio amapaense passa por grandes transformações e já é mais adepto de um radiojornalismo mais informal, leve e light, mas que ainda assim preza por informação de qualidade e uma linguagem mais voltada ao entretenimento.

## 5. Humor para atrair

O papel do humor no jornalismo está mais ligado à simplicidade do estímulo imaginário do que à espetacularização da informação. Para entender esse assunto é importante pensarmos na notícia light que pode ser definida com três características:

1) capacidade de distração – ocupa o tempo livre, para não aborrecer; 2) espetacularização – estimula e satisfaz aspirações, curiosidades, ajuste de contas, possibilidades de extravasar as frustrações, nutre a imaginação; 3) alimentação das conversas – facilita as relações sociais, oferecendo temas de conversação do dia-a-dia, como boatos e notícias sobre celebridades” (TARRUELLA; GIL, 1997 apud DEJAVITE, 2006, p. 70).

Dessa forma, a notícia no INFOtenimento é light, e com uma ajuda da convergência midiática, é também participativa, pois quem a recebe também possui relação com ela que se molda a cada interação. Jenkins (2009, p. 28) acredita que essa interação (entre receptor e emissor) fortalece a convergência a partir dos meios de comunicação, de uma cultura participativa e da inteligência coletiva.

Sendo assim, Pierry Lévy (2009, p. 66) complementa a ideia destacando que esse conhecimento possui valores e ferramentas que transmitidos pela cultura constituem o contexto nutritivo, o caldo intelectual e moral a partir do qual os pensamentos individuais se desenvolvem, tecem pequenas variações e produzem às vezes inovações importantes.

Por sua vez, Rocha (2017) agrega dizendo que o riso é utilizado como forma de os seres humanos entenderem a própria história. Em seu trabalho, cita Henri Bergson para destacar a noção de que o riso “tem significação social” (BERGSON apud ROCHA, 2017, p. 16). Portanto, no contexto do INFOtenimento, o riso é o resultado imediato da compreensão de uma mensagem.

Desse modo, é possível entender que o riso no INFOtenimento radiofônico tem uma função diferente da comédia. Ele pode representar uma obviedade, singularidade, ironia, contradição, incoerência e até extravagâncias da informação que está sendo apresentada em forma de notícia, música ou mesmo crítica. Esse recurso é usado pelo Rádio Pop. Na época em que surgiu, o programa chegou a causar espanto pois era a primeira vez em que apresentadores de um programa da rádio universitária riam ao vivo e às vezes até gargalhavam.

## 6. Rádio Pop



Primeira identidade visual de divulgação do programa Rádio Pop.  
Fonte: Arquivo pessoal.

No contexto de uma sociedade bombardeada de informação e com a ascensão de produtos transmidiáticos estreou em 06 de março de 2013

o programa Rádio Pop, veiculado pela Rádio Universitária 96,9 FM. O projeto de extensão do curso de jornalismo já inaugurou na rádio notícias sobre a cultura pop especialmente ligadas ao cinema, quadrinhos, televisão e literatura. A linguagem é marcada pelo INFOtenimento, com muito bate-papo regado a música e bom humor. O foco era aproximar da linguagem jovem dos podcasts, com edição, efeitos sonoros e quadros rápidos.

O objetivo inicial do programa era cobrir duas necessidades do radiojornalismo amapaense. A ausência de um programa sobre assuntos da cultura pop e um espaço que fosse laboratório para os alunos antes do mercado de trabalho. Não queria nada tradicional, por isso, essa proposta mais informal, leve e ainda assim jornalística (Ivan Carlo - informação verbal).

Inicialmente o programa era formado pelo coordenador Ivan Carlo mais duas acadêmicas voluntárias do projeto, Cássia Lima e Jack Carvalho, que se dividiram com a produção de matérias e conteúdos para os quadros, roteiro e apresentação.

Para a Silvia Andréa Maciel, formada em jornalismo e participante de uma das primeiras formações do programa, o diferencial do Rádio Pop é o INFOtenimento, estrutura de texto, linguagem e interação entre os apresentadores.

O INFOtenimento que marca o Rádio Pop é o sucesso do programa, pois trouxe uma linguagem mais leve e acessível ao público e conteúdos que informam e divertem desde os mais jovens aos mais velhos. Acredito que é importante sempre renovar as ferramentas que utilizamos na área da comunicação, pois o mundo está em constante mudança, as pessoas estão em constante mudança e se não evoluirmos e continuarmos com aquela linguagem engessada, só vamos perder público e o rádio vai morrer (Andréa Maciel - informação verbal).

Até 2014, o programa seguiu quase a mesma estrutura de quadros, com os apresentadores sendo selecionados por meio de inscrição e entrevista prévia com o coordenador do projeto, o professor Ivan Carlo Andrade de Oliveira. Na seleção era importante dois requisitos: familiaridade com a cultura pop e gostar de rádio. Foram essas características que levaram a acadêmica do curso, Laura de Oliveira Machado, a participar do programa em 2017.

Eu sempre amei cinema e séries. Quando o professor falou na aula sobre o projeto, meus olhos brilharam. Logo quis participar. Fiquei muito feliz em saber que lá só seria veiculado sobre a cultura nerd, então me senti em casa. Quanto à rádio, fui aos poucos me soltando mais e a linguagem informal do programa ajudou muito. Depois de alguns programas me senti em casa e o microfone já não era problema. Isso ajudou muito na minha dicção (Laura Machado - informação verbal).

Desde o início, o Rádio Pop tem uma hora de duração, edição com inclusão de efeitos sonoros, inclusive retirados de desenhos animados. Nas primeiras edições possuía os quadros de “Notícias Pop”, “Do fundo do baú”, “Meninos, eu vi” e “Trilha Sonora”, todos voltados para informações sobre a cultura pop. Com o passar do tempo e a renovação dos apresentadores por meio do projeto de extensão, ganhou novos quadros como o de “Dublagem”, “Literapop” e o “Gamer Over”.

O Literapop foi um quadro que eu sugeri a criação e o professor Ivan super apoiou. Como tenho formação em literatura e gosto muito de ler sentia falta de um quadro mais voltado para a leitura, então, nele nós fazíamos sugestões de livros voltados à cultura pop, de diversos gêneros, e também fazíamos críticas de obras recém lançadas. Fico super feliz de ter somado com o programa. (Núbia Pacheco - Informação verbal).

No primeiro semestre de 2014 o programa encerrou as atividades em decorrência da saída do coordenador do projeto para o doutorado. No retorno dele, em 2017, houve uma nova seleção de alunos e dessa vez a procura foi bem maior. Um dos motivos foi o histórico muito positivo entre os ex-participantes e a contribuição de novos quadros. Anita Flexa foi uma das participantes do projeto e contou que a interação entre os apresentadores foi um marco da sua experiência profissional.

A linguagem acessível e a interação entre os apresentadores foi um ponto muito marcante para mim. Primeiro porque nós sentíamos o peso da responsabilidade em fazer o programa, mas nas nossas interações durante o ao vivo parecia uma conversa com amigos no cinema, em casa, na praça ou mesmo no bar. Era muito informal, mas tinha conteúdo da cultura pop, curiosidades, orçamentos, detalhes sobre a atuação de personagens... enfim, era muito legal a leveza da informação que sempre trazia valor e até mesmo reflexão (Anita Flexa - informação verbal).

Desde a formação inicial, o Rádio Pop é formado por 80% de mulheres. Para Maria Silveira, que passou também pelo projeto, isso significa muito no mercado geek que ainda é muito excludente, e algumas vezes machista. Ela frisa que isso ampliou sua visão pessoal para o mercado de trabalho fazendo-a pensar em “investir carreira no ramo, especialmente na produção de críticas para sites e portais de entretenimento” (Maria Silveira - informação verbal).

Diego Balieiro Pereira, estudante de jornalismo da Unifap, é um dos poucos homens que contribuíram com o Rádio Pop de 2019 até 2020. Para ele, não há nenhum outro programa com as características do Rádio Pop no Amapá.

Não tem programas culturais com nichos na rádio amapaense, especialmente assim com linguagem mais leve. Nas rádios tradicionais tem alguns, mas não com essas características de ser leve

e jornalístico. Já vi apenas um em uma rádio comercial que é de cultura amapaense, mas não tem essa linguagem informal com entretenimento, a apresentação dele é mais sisuda, totalmente diferente do Rádio Pop (Diego Balieiro - informação verbal).

Todas as atividades do programa são supervisionadas pelo coordenador, ele avalia textos, dicção, apresentação e crescimento individual de cada aluno com o objetivo de melhor prepará-los para o mercado de trabalho. Além disso, ele faz questão de também ouvir a percepção dos alunos para lhes ampliar os horizontes sobre novos formatos e gêneros radiofônicos.

Avalio e converso muito com os alunos para observar o crescimento deles. Tem diversos alunos que melhoraram muito o texto, além de todos aprenderem muito sobre a dicção, respiração e desenvoltura que o rádio precisa, já que tudo é ouvido apenas uma vez (Ivan Carlo - informação verbal).



Atual identidade visual do programa. Fonte: Arquivo pessoal.

## 7. Quadros do Rádio Pop

Inicialmente o programa tinha os quadros “Notícias Pop”, “Do fundo do baú”, “Meninos, eu vi” e “Trilha sonora”. O quadro de Notícias é das atualidades do mundo pop, ele é composto com as últimas informações da semana sobre cinema, séries, games, livros, curiosidades dos bastidores do mundo cinematográfico, além de conter informações sobre os atores, detalhes dos cachês, obrigações dos contratos e biografia de diretores, atores e até mesmo cantores.

O “Fundo do Baú”, como o nome remete, são informações sobre séries, desenhos, filmes que marcaram gerações por serem bons ou ruins demais. Esse é um detalhe importante deste quadro, nele são lembrados produtos muito bons para a indústria cinematográfica, ou muito ruins, mas são destaques por terem marcado gerações por efeitos especiais, temas visionários ou mesmo pela atuação de determinados atores e atrizes.

“Meninos eu vi” é um dos quadros favoritos dos ex-participantes do programa. Ele é uma resenha radiofônica de um filme ou série. Tem a característica de possuir detalhes financeiros sobre as obras, sinopse e percepções pessoais do apresentador daquele filme ou série. Laura Machado destacou que este era seu quadro favorito por “ser viciada em filmes e ter uma boa memória para os enredos” (Laura Machado - informação verbal).

“Trilha Sonora” é um quadro do programa que faz resenha e crítica de álbuns, trilha sonora de filmes e séries, e também aberturas de desenhos. “Esse quadro era muito bom porque fazíamos indicações de bandas e artistas mais da cultura pop que muitas vezes não são tão populares, além disso explicaremos algumas curiosidades de trilhas e até mesmo de músicas e isso sempre gerava uma boa interação” (Núbia Pacheco - informação verbal).

O quadro “Game Over” foi criado pela Karina Pacheco com a proposta de indicar um jogo novo, com indicações sobre positivas e negativas do mesmo. “Sou super fã de jogos eletrônicos e sentia falta desse conteúdo no programa que era todo sobre a cultura pop” (Karina Pacheco - informação verbal).

O “Literapop” indica livros de vários gêneros aos ouvintes, com o tempo começou a envolver também indicações de mangás e histórias em quadrinhos. Todos pontuando contribuições positivas e negativas, assim como, sempre contextualizando a história tratada e suas nuances sociais, políticas e filosóficas.

Alguns outros quadros foram criados pelo programa, mas acabaram não avançando para novas edições por serem muito ligados a um dos colaboradores. “A Jamile Rosa criou um quadro muito legal sobre dublagem porque ela adorava muito. Mas quando saiu do programa, o quadro terminou” (Luan Coutinho - informação verbal).

Todos os quadros indicavam ou realizavam críticas de produtos cinematográficos, literários, musicais e artísticos. Para os ouvintes esse era o grande valor do programa. Rebecca de Oliveira Mourão Ramos, advogada, conta que ouvia o programa nos primeiros anos. Ela destaca que escutava regularmente porque na época estagiava e tinha mais tempo livre.

Eu sempre aprendia algo novo, uma curiosidade sobre algum quadrinho ou série/seriado que eu conhecia, gostava ou tinha interesse. Então, eu acho que eu mais gostava de ser surpreendida pela informação nova que nunca teria acesso sobre alguma obra de entretenimento, mas que o programa me dava por meio das críticas e análises (Rebecca Ramos - informação verbal).

Rebecca destacou ainda em entrevista escrita que o apreço e a memória com carinho pelo programa ocorreram pela linguagem diversificada. Ela ponderou que identificava a linguagem do programa com a de podcast. “E, por isso, gostava do conteúdo”.

Segundo Andréa Maciel, a experiência na produção e apresentação do programa ajudou na sua formação profissional, sem falar em trabalhos futuros, especialmente na área radiofônica e transmídia. “Em um dos meus trabalhos na área de assessoria de imprensa, tive que produzir um podcast institucional e usei as referências do Rádio Pop para defender o uso de uma linguagem mais leve, porém séria e comprometida” (Andréa Maciel - informação verbal).

O mesmo destaca Diego Balieiro frisando que precisou fazer roteiros em sua carreira profissional e usou a base que teve no programa para nortear suas ações. Já Laura Machado usa quase todo conhecimento adquirido no programa após ela ser contratada por uma emissora local para produzir matérias culturais para a rádio e o site.

Toda a leveza da linguagem, critérios de notícias, postura, voz e principalmente a informalidade foram as minhas bases para hoje. Alguns profissionais mais experientes me elogiaram pela postura e faço questão de dizer que foi adquirida no programa Rádio Pop com as orientações do professor Ivan Carlo (Laura Machado - informação verbal).

No dia 20 de outubro de 2022, o Rádio Pop comemorou 100 edições no ar com um programa especial com ex-participantes do projeto e colaboradores atuais. A festa no rádio rememorou programas icônicos com uma temática específica como a edição do “Pior programa de todos os tempos”, que apresentou todos os quadros do mesmo com representações mal avaliadas da cultura pop. Outro marco foi a edição especial sobre Star Wars que também detalhou todos os quadros sobre a série de filmes, destacando pontos altos da saga.



Comemoração do programa número 100, reunindo várias pessoas que passaram pela bancada (da esquerda para a direita: Diego Balieiro, Cássia Lima, Lívia Guedes, Hévila Costa, Ivan Carlo, Luan Coutinho e Luke Araújo). Fonte: Arquivo pessoal.

No início as interações do programa eram mais pelos aplicativos Facebook e Twitter, com o tempo também migraram para o Instagram com marcações de ouvintes e até mesmo comentários sobre as críticas. Também o aplicativo WhatsApp tem sido usado para interação com os ouvintes, especialmente no quadro Trilha Sonora, em que os espectadores são desafiados a descobrir qual o filme ou série no qual aquela música foi usada.

Um dos experimentos do programa foi a versão de live podcast durante a pandemia da Covid-19. Todas as atividades na universidade foram suspensas pelo aumento dos casos positivos da doença no Amapá em março de 2020. E o programa ficou umas edições fora do ar até que alguns alunos sugeriram a versão em podcast, gravado via aplicativo Zoom. Luan

Coutinho descreve a experiência como estranha já que a interatividade espontânea no estúdio deu lugar apenas a rostos na tela do computador.

Percebemos que o formato de live, devido à internet, nos fez perder o timing e a interatividade que o estúdio permitia do corpo a corpo, das risadas e até mesmo dos trocadilhos. Outro aspecto é que isso também deixava lento o feedback com os ouvintes. Então, logo abandonamos a ideia e assim que possível voltamos com o presencial (Diego Balieiro - informação verbal).

Após 7 anos no ar o programa já se consolidou na rádio amapaense como INFOtenimento e cultura pop. Pela bancada do programa já passaram artistas amapaenses da música como a Banda Nume; escritores e poetas como Carla Nobre, Maria Ester Carvalho e Fernando Canto; a jornalista e cinéfila Célia Souza; o desenhista e quadrinista Israel Guedes; o influencer digital Kairo Mototaxi, dentre outros convidados.



Foto: arquivo pessoal – Programa com a escritora Maria Ester Carvalho em outubro de 2013.

Hoje o Rádio Pop tem um grupo de fãs, colaboradores e também entrevistados. A temática segue a mesma, assim como o tempo de apresentação, a única alteração foi o dia e horário de apresentação. Inicialmente era às quartas-feiras das 10 às 11h da manhã. Atualmente é às quintas-feiras, de 16 às 17h, no mesmo estúdio da Rádio Universitária.



Material de divulgação da participação do influencer Kairo Mototáxi.  
Fonte: Acervo Pessoal.

## 8. Considerações finais

A partir dos conceitos analisados e das entrevistas, é possível compreender que o INFOtenimento no programa Rádio Pop tem características marcantes e únicas no Amapá por aliar jornalismo experimental, linguagem diferenciada e humor com seriedade. Sendo o único programa nas rádios amapaenses que fomenta, discute e contribui com a cultura pop por meio de debates, análises e críticas.

Por estar em um ambiente acadêmico e diverso, o programa sempre evolui e encontra novos caminhos e quadros para ampliar ainda mais seu nicho. Por isso mesmo possui um grande número de fãs e admiradores na comunidade acadêmica, e no radiojornalismo amapaense segue sendo icônico, único e com produção profissional. Além disso, é modelo para futuros trabalhos na área do INFOtenimento no rádio e estudos sobre linguagem radiofônica no Amapá.

É notório que o programa norteia os ex-participantes, assim como os atuais colaboradores para futuros profissionais do radiojornalismo com qualidade de conteúdo, ética profissional, e organização de produção.

O rádio precisou se reinventar para alcançar o público mais jovem. O programa Rádio Pop, surgiu e se consolidou como um novo produto abordando essa nova realidade e se adaptando a ela. A escolha do INFOtenimento em uma rádio universitária e em um programa experimental proporcionou condições ideais para o fortalecimento do entretenimento no rádio com jornalismo sério no Amapá. Coordenado pelo idealizador, os alunos conseguiram alcançar novos patamares do radiojornalismo com qualidade e leveza. Além de fomentar a importância da crítica social de produtos cinematográficos e literários do jornalismo radiofônico, gerar debates acerca de empoderamento feminino e principalmente, formação acadêmica radiofônica com qualidade teórica e prática criando assim novas oportunidades para os futuros e novos jornalistas formados pela Universidade Federal do Amapá.

A originalidade, bom humor e comprometimento no fazer jornalístico é primordial para a formação de novos ouvintes, mas sobretudo, de novos profissionais que em breve farão diferença no mercado de trabalho, propondo gêneros transmidiáticos e cada vez mais acessíveis.

## Referências

ANGÉLICA DEJAVITE, Fábila. A Notícia light e o jornalismo de INFOtenimento. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, SP, 2007.

ANGÉLICA DEJAVITE, Fábila. *INFOtenimento: Informação+entretenimento no jornalismo*. São Paulo: Paulinas, 2006.

BLOTA, Christiano Fontes. O humor e os vínculos no radiojornalismo: o quadro Buemba! Buemba!, da BandNews FM. *VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura*. São Paulo, 2018.

ROCHA, A. de O. *Paródia satírica e crítica midiática nas notícias fictícias do site Sensacionalista* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil. 2017.

FRANZÃO, Luana. *Pesquisa aponta que 81% dos brasileiros com mais de 10 anos usam a internet*. São Paulo. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/pesquisa-aponta-que-81-dos-brasileiros-com-mais-de-10-anos-usam-a-internet/>. Acesso em 5 de novembro de 2022.

GARCIA, Sandra. *Visagem: Espanto no rádio paraense*. Pará: Imprensa Oficial do Estado. 2012.

HISTÓRIA do rádio. Rádio Difusora do Amapá, Macapá, 2022. Disponível em: <http://www.difusora.ap.gov.br/interno.php?dm=459>. Acesso em 2 de novembro de 2022.

JENKINS, Henry. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

Mendes, Germana Plácido de Carvalho. *A polêmica combinação de jornalismo e entretenimento*. São Paulo. 2018. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/a-polemica-combinacao-de-jornalismo-com-entretenimento/>. Acesso em 8 de novembro de 2022.

VELEDA, Yuri Silveira. *INFOtenimento: a hibridização entre o jornalismo e o entretenimento. Análise do programa Bola nas Costas*. Artigo apresentado à Faculdade São Francisco de Assis, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo. Porto Alegre. 2018.

## Entrevistas

Entrevista por WhatsApp com Silvia Andréa dos Santos Cruz Maciel, em 8 de abril de 2022.

Entrevista verbal com Anita Flexa Rodrigues, em 28 de março de 2022.

Entrevista verbal com Diego Balieiro Pereira, em 22 de março de 2022.

Entrevista por WhatsApp com Ivan Carlo Andrade Oliveira, em 25 de agosto de 2022.

Entrevista por e-mail com Karina Soares Pacheco, em 16 de dezembro de 2020.

Entrevista verbal com Luan Coutinho, em 5 de abril.

Entrevista verbal com Laura de Oliveira Machado, em 23 de março de 2022.

Entrevista verbal com Maria Paula Silveira Sousa, em 8 de abril de 2022.

Entrevista verbal com Núbia Paes Pacheco, em 20 de março de 2022.

Entrevista por Whatsapp com Rebecca de Oliveira Mourão Ramos, em 2 de abril de 2022.

Entrevista verbal com Rodrigo da Fonseca e Silva, em 29 de março de 2022.

Entrevista verbal com Ziulana de Lima Ferreira, em 29 de março de 2022.

# História dos estudos narrativos: da análise estrutural à narrativa mediada

History of narrative studies:  
from structural analysis to mediated narrative

Marcelo Bolshaw Gomes

**Resumo:** O objetivo principal é revisar as abordagens voltadas para o estudo das narrativas orais e escritas, observando como as narrativas audiovisuais assimilam suas antecessoras e apresentando algumas metodologias de análise capazes de entendê-las e explicá-las. O presente texto revisa os principais autores associados aos estudos narrativos: Propp (1978), Campbell (1990, 1995), Lévi-Strauss (1996, 2004; 2005; 2006; 2011), Greimas (1973), Umberto Eco (1993), Roland Barthes (1971, 1972, 1977a, 1977b, 1980, 2004), Paul Ricoeur (1994; 1995; 1997), John Thompson (1995) e Motta (2013).  
**Palavras-chave:** Estudos Narrativos. Comunicação midiática. Análise audiovisual.

**Abstract:** The main objective is to review approaches aimed at the study of oral and written narratives, observing how audiovisual narratives assimilate their predecessors and presenting some analysis methodologies capable of understanding and explaining them. This text reviews the main authors associated with narrative studies: Propp (1978), Campbell (1990, 1995), Lévi-Strauss (1996, 2004; 2005; 2006; 2011), Greimas (1973), Umberto Eco (1993), Roland Barthes (1971, 1972, 1977a, 1977b, 1980, 2004), Paul Ricoeur (1994; 1995; 1997), John Thompson (1995) and Motta (2013).  
**Keywords:** Narrative Studies. Media communication. Audiovisual analysis.

---

Marcelo Bolshaw Gomes. Jornalista, professor e pesquisador da UFRN.

## Introdução

“Somos feitos de histórias” - pensa o historiador, da mesma forma que o biólogo acha que somos feitos de células e que o físico entende que somos feitos de átomos. Cada qual com sua narrativa, porque somos feitos de narrativas. Nossa identidade e nossa memória dependem da narrativa que contamos. Sim, você acertou: digo que somos feitos de narrativas porque sou um contador de histórias. E não me sinto melhor que o historiador, o biólogo ou o físico. Somos iguais, apenas com pontos de vista diferentes. Como esse ponto de vista tornou-se capaz de explicar e compreender outros sem contradizê-los? O que é narrativa? E por que a noção de narrativa tornou-se tão importante em nossos dias? Essas são as questões que desejamos responder aqui.

O objetivo principal é revisar as abordagens voltadas para o estudo das narrativas orais e escritas, observando como as narrativas audiovisuais assimilam suas antecessoras e apresentando algumas metodologias de análise capazes de entendê-las e explicá-las.

### I. Aristóteles, Propp e Campbell

Os conceitos de Aristóteles são utilizados ainda hoje. A noção de ‘catharsis’, por exemplo, é a purgação e esclarecimento, sofrimento sentido por nos projetarmos em situações dolorosas simuladas, que nos causam alívio e bem-estar. Ou ainda ‘Intriga’, o agenciamento de fatos, sujeitos e cenários segundo o desfecho desejado. Há também a dialética entre Mimese e Diegesis, cujo significado varia bastante segundo o autor.

De forma geral, enquanto a Mimese é associada a ‘Narrar’; a Diegesis é relacionada ao ‘Mostrar’. Então, para o senso comum, os elementos diegéticos são aqueles extra narrativos, como a trilha sonora de um filme. Em uma perspectiva mais teórica, no entanto, a Mimese

é a imitação criativa ou representação interpretativa da ação, através da qual aprendemos atitudes, comportamentos e nos comunicamos; e a Diegesis, o contexto narrativo em que a Mimese se realiza, o espaço-tempo em que o evento e suas repetições acontecem.

Dando sequência às reflexões de Aristóteles sobre a arte de contar histórias, Vladimir Propp escreveu a *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1978). Estudando um recorte bem específico (cem contos de fadas russos orais), o estudioso descobriu uma possível estrutura genérica da narrativa. Propp identificou sete classes de personagens (agentes), seis estágios de evolução da narrativa e 31 funções narrativas das situações dramáticas. Os seis estágios de evolução da narrativa (Situação inicial, Conflito, Desenvolvimento do Conflito, Clímax, Solução do Conflito e Encerramento) foram complexificados por outros autores. E os sete agentes - o agressor; o doador do objeto mágico ao herói; o auxiliar do herói; a Princesa e o Pai (não obrigatoriamente o Rei ou a princesa, elemento sequestrado pelo vilão); o Mandador; o Herói; e o falso herói - são definidos por suas ações, sem traços pessoais ou profundidade psicológica.

Propp utilizava seus conceitos para descrever as narrativas específicas e não para prescrever uma tipologia ou modelo geral. Sua contribuição mais importante foi decompor a narrativa em 31 funções dramáticas possíveis<sup>1</sup>. Mas, essas funções narrativas em seu conjunto não formavam ainda uma estrutura e sim uma arqueologia. Por isso, é considerado um 'formalista', pré-estruturalista. Sua contribuição principal é decompor as histórias orais em funções e em ações dos agentes, facilitando sua comparação.

---

1. Estrutura narrativa em animações Disney e Morfologia do Conto de Propp <<https://youtu.be/oaB-3KxMIwM>> versão audiovisual do TCC/monografia 'Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia' - de Keven Fongaro Fonseca em Cinema e Audiovisual pela UFF, 2019.

Outra contribuição relevante foi a de Joseph Campbell (1990, 1995<sup>2</sup>). Ele levou as ideias de Jung aos campos da arqueologia, antropologia e história das religiões, elaborando um modelo segundo o qual todos os grandes mitos fundadores das culturas humanas seriam, em última análise, uma única narrativa universal: o ‘monomito’, também chamado de “Jornada do Herói”, em que o protagonista abandona a vida ordinária, mergulha no desconhecido e retorna à dimensão cotidiana. O modelo é composto de 3 fases e 17 momentos. E todas as histórias heroicas são na verdade a repetição dessa única estrutura narrativa.

O roteirista Christopher Vogler (1997) usou as teorias de Campbell para criar um memorando para os estúdios Disney. Vogler faz uma adaptação reduzida da jornada de Campbell, mantendo as três fases narrativas e reduzindo as 17 etapas para apenas 12. Hoje esse modelo narrativo é referência para produção de vários filmes, romances, histórias em quadrinhos e narrativas heroicas. E também para análise dessas narrativas. Porém, além da redução, o protocolo Vogler usa a estrutura da jornada como um modelo de organização das narrativas, completamente dissociado da observação psicológica e do desenvolvimento pessoal de si próprio.

Campbell, além descrever as narrativas de Buda, Moisés e Cristo em termos do monomito, também acreditava na jornada como um rito de passagem da infância para a responsabilidade comunitária, como um processo pelo qual todos passamos, mesmo que involuntariamente. Principalmente agora, que a sociedade enfatiza o risco para engendrar aventuras, todos são heróis em jornada “de iniciação” em sua trajetória do anonimato à consagração (GOMES 2022).

---

2. O livro *O poder do Mito* é a transcrição de um documentário homônimo da BBC, uma longa entrevista de Bill Moyers com Joseph Campbell, editada em cinco episódios disponíveis em: <<https://youtu.be/kFzTo3JL9Xo>>



Figura 1 – A Jornada do Herói

Fonte: Internet

### Os 12 Estágios da Jornada do Herói<sup>3</sup>

1. Mundo Comum – O primeiro estágio forma o ambiente normal, onde o herói vive junto a outras pessoas, antes de iniciar sua grande aventura.

2. A Chamada – Aqui um desafio surge e acaba influenciando o herói a sair de sua zona de conforto para cumprir um problema.

3. Recusa ou Reticência – O personagem tende a recusar ou demorar a aceitar a chamada, resistindo a ‘entrar na dança’. Quase sempre é porque tem medo, sente-se inseguro ou incapaz.

4. Mentoria – No quarto estágio ele se encontra com um mentor, sábio, oráculo; recebe uma ajuda divina ou sobrenatural que o motiva a aceitar a chamada, concedendo-lhe o conhecimento e a sabedoria para encarar a aventura.

3. *O que faz um herói?* - Matthew Winkler. <https://youtu.be/Stdko2NIUNI>

5. Cruzamento do Primeiro Portal – Onde o herói emerge do mundo comum e ultrapassa um portal que leva a um mundo especial, mágico, uma outra dimensão.

6. Provações, aliados e inimigos – No sexto estágio, o personagem passa por testes, enfrenta problemas, incógnitas surgem. Nesta etapa ele também encontra aliados e enfrenta inimigos e acaba aprendendo as regras do novo mundo.

7. Aproximação – O herói vence as provações.

8. Provação difícil ou traumática – A maior dificuldade da aventura aparece, como um caso de vida ou morte. Esta é a parte mais dolorida do enredo.

9. Recompensa – O personagem escapa do fim trágico, supera o medo e adquire a fórmula mágica, a recompensa por ter aceitado o desafio.

10. O Retorno – Retorna para o mundo comum, volta ao ponto de partida.

11. Ressurreição – Outro momento decisivo na vida do personagem, mais um teste ao qual ele enfrenta o perigo, a morte e deve usar com veemência tudo que foi aprendido, inclusive a fórmula mágica.

12. Regresso com a fórmula – Volta para casa com a fórmula de ajudar a todos de seu mundo comum.

Campbell e seus seguidores partem do geral (do ‘inconsciente coletivo’, dos ‘arquétipos’) ao particular (o mito cultural específico), são universalistas e cultuam o sagrado como uma epifania transcultural. Enquanto Propp e as abordagens estruturalistas, no sentido contrário, observam o aspecto local do mito e da narrativa dentro de um quadro de referências globais. Ambos abordam ‘o todo e as partes’ – de modo até complementar em alguns aspectos.

## 2. Lévi-strauss

Aliando o formalismo narrativo de Propp ao caráter estruturante dos mitos em cada contexto cultural (ênfatisado por Campbell), as análises de Claude Lévi-Strauss comparam a mitologia a uma sinfonia musical, em que a melodia corresponde ao eixo sintagmático (a sucessão de notas no tempo contínuo) e a harmonia ao eixo paradigmático (notas simultâneas dentro de um acorde). E esta analogia permite ao antropólogo pensar em uma gramática universal do mito: a passagem da natureza à cultura (do cru ao cozido, do nu ao vestido etc.), o estabelecimento de regras de aliança e a separação entre humanos e não humanos.

Após, investigar durante 20 anos diferentes culturas ameríndias, realizando uma ampla análise estrutural de 813 mitos nativos das duas Américas com algumas variantes, Lévi-Strauss publicou o maior e mais completo estudo sobre o mito do herói (2004; 2005; 2006; 2011).

Há também um livro autobiográfico, sem análises antropológicas, organizado a partir de seu diário de campo no Brasil, *Tristes Trópicos* (1996), que relata sua experiência como uma jornada mítica, como uma viagem intercultural de autoconhecimento.

O mito de referência (M1) é o ‘desaninhador de pássaros’, que serve como fio condutor de todas as análises que se seguem. A narrativa foi colhida pelo próprio Lévi-Strauss quando esteve no Brasil, estudando os índios Bororo do Mato Grosso e conta a história de um incesto materno.

“Ao descobrir a transgressão, o pai expulsa o filho. O herói vai para dimensões desconhecidas e rouba o fogo de seres mágicos. Em algumas dessas lendas, o fogo é dado em troca de uma aliança e de um casamento do herói nativo com a filha de seres encantados. Então, dono de grande poder, volta à sua terra e mata o pai, a mãe e todos que o humilharam no passado. O mito assim tanto prescreve o tabu como sua transgressão heroica e destrutiva. Esses transgressores dos limites

entre natureza e cultura estão destinados a se tornarem senhores do fogo e da guerra”<sup>4</sup>.

A estrutura do M1 tem quatro momentos: a transgressão do tabu (o pecado original), o castigo social (a expulsão do paraíso), a conquista do fogo (a plenitude da liberdade) e a vingança da exclusão através da destruição generalizada (o apocalipse).

Essa ‘armadura narrativa’ é comparada com outras narrativas míticas ressaltando suas variações e pontos em comum: Em *O cru e o cozido* (2004) e em *Do mel às cinzas* (2005)<sup>5</sup> são baseados em metáforas culinárias em torno do mito do fogo sul-americano; *A origem dos modos à mesa* (2006) e *O Homem nu* (2011) ampliam a perspectiva de Strauss para outras áreas culturais como as vestimentas e os costumes em geral, na mitologia dos nativos norte-americanos.

Para Lévi-Strauss o mito é uma representação formada simultaneamente por três códigos de troca interdependentes: a economia-política (a troca de bens), a linguística (a troca de signos) e o parentesco (a troca de mulheres, na verdade a história de permuta genética entre famílias). Os mitos, assim, expressam esses três aspectos: a divisão social do trabalho justificando as relações de poder e exploração entre grupos; a linguística explicando os nomes das pessoas, coisas e locais; e o parentesco, não apenas legitimando as diferenças étnicas entre povos, mas, sobretudo reproduzindo de um modelo de trocas sexuais, com seus interditos e sublimações.

Aperfeiçoando a noção de estrutura social, como um modelo de múltiplas determinações das relações sociais, Lévi-Strauss critica seus antecessores por verem nos discursos e nas ações individuais meras execuções da estrutura social e não seu núcleo cognitivo. Jakobson pensou em uma linguística estrutural em que a fala fosse mais relevante que a língua.

---

4. Resumido pelo autor a partir do livro *O cru e o cozido* (LEVI-STRAUSS, 2004).

5. Trata-se de um extenso estudo sobre o tabaco.

Lévi-Strauss adaptou essa ênfase à ação social e à estrutura, de forma que, para ele, a possibilidade de uma ação individual se exercer se encontra estruturalmente determinada sem que disto decorra uma obediência cega e inconsciente às regras sociais como em Saussure e na maioria dos estruturalistas; nem que, ao contrário, se caia em uma atitude deliberada e intencional, idealista.

O outro ponto é referente ao sistema de parentesco (e às ideias de inconsciente e de recalque dos desejos de Freud). Enquanto Freud crê no complexo de Édipo e na sublimação dos instintos, Lévi-Strauss prefere descrever o tabu do incesto matrilinear como o centro de um sistema de recorrências involuntárias que tem como estrutura a perpetuação das relações de parentesco. Neste modelo, a Natureza é o universal, o espontâneo e o inconsciente; enquanto a Cultura corresponde ao conjunto das regras relativas e particulares. Há diversas culturas e uma única natureza. O incesto matrilinear é a única regra universal para todas as culturas, epicentro das relações dos homens com seu ambiente. Por isso, os mitos têm um conteúdo universal.

Apesar de ser um formalismo a-histórico, duplamente sem sujeito (sem agentes sociais nem autorreferência de observação), o estruturalismo foi uma dupla reviravolta contra o etnocentrismo científico e o relativismo cultural, formando um inventário metódico do drama universal do homem em suas culturas.

Lévi-Strauss, Lacan, Bourdieu, Foucault, Barthes, Greimas – toda a geração de pensadores franceses do pós-guerra, amigos entre si – fazem uma transição gradual do estruturalismo (e da morte do sujeito universal) para a pós-modernidade, caracterizada pela autorreferência discursiva do enunciador, pela observação intersubjetiva, pela emergência do receptor ativo. Cada um faz essa passagem de uma forma diversa, em áreas diferentes do conhecimento, com variados percursos e perspectivas. Todos, no entanto, descobriram o próprio protagonismo

frente às estruturas, sendo mais propositivos que analíticos, virando definitivamente essa página da história da teoria narrativa.

### 3. Semiótica narrativa

Greimas escreveu um artigo (BARTHES et al, 2008, 63) em que retoma o método de análise mítica de Lévi-Strauss e o mito do desaninhador de pássaros, para pensá-lo do ponto de vista da semântica. Na semântica estrutural de Greimas não há uma única estrutura fixa e atemporal integrando diferentes sistemas de troca, mas sim várias estruturas diferentes sobrepostas: a estrutura linguística de superfície, a estrutura discursiva intermediária (as formas de conteúdo); a estrutura narrativa de profundidade (a substância de conteúdo, o simbólico, os universais do imaginário).



Figura 2 – Análises linguística, discursiva e narrativa

Assim, a linguagem (ou a estrutura linguística de superfície) é sincrônica e imediata, sendo explicada pela análise discursiva no plano das formas de conteúdo (pelos enunciados diacrônicos e lineares do pensamento) e pela análise da estrutura narrativa de profundidade, o arranjo dos elementos universais e inconscientes (que voltam a ser simultâneos).

Ferdinand Saussure, criador da linguística e do estruturalismo, estabeleceu o Signo como unidade mínima da linguagem e o subdividiu em dois aspectos indissociáveis: o Significante ou aspecto material (uma “imagem acústica”); e Significado ou aspecto mental (a ideia abstrata que o signo representa).

Enquanto Saussure elaborou uma linguística voltada para o estudo oral do idioma, Hjelmslev e a escola glossemática criaram uma linguística estruturalista voltada para o idioma escrito e duplicaram a dicotomia do signo em quatro níveis: Forma de Expressão, Substância de Expressão (referentes ao Significante e ao aspecto exterior da linguagem), Forma de Conteúdo e Substância de Conteúdo (relativas ao Significado e ao aspecto interior da linguagem).

Tabela 1 – Saussure e Hjelmslev

| SAUSSURE |                                 | GLOSSEMÁTICA            |                    |
|----------|---------------------------------|-------------------------|--------------------|
| SIGNO    | SIGNIFICANTE<br>Imagem acústica | Forma de Expressão      | Ordem de elementos |
|          |                                 | Substância de Expressão | Morfemas elementos |
|          | SIGNIFICADO<br>Ideia abstrata   | Forma de Conteúdo       | Ordem estrutural   |
|          |                                 | Substância de Conteúdo  | Conceito puro      |

Chapman e depois Greimas utilizam o modelo dos quatro níveis da linguagem da escola glossemática para estudar narrativas.

– A forma de expressão é a linguagem superficial, imediata, como a percebemos através dos sentidos. Ela é composta com palavras, imagens, sons e signos materiais.

– A substância de expressão é o significado imediato, temático, do conteúdo de cada signo: o que foi dito e onde/quando foi dito. A linguagem transforma-se em discurso, um conjunto de enunciados.

– A forma de conteúdo, por sua vez, implica em se observar o contexto de enunciação e os diversos contextos de recepção (os diferentes

pactos de leitura da narrativa), fazendo assim uma crítica ideológica da narrativa. A forma de conteúdo também pode ser compreendida como uma crítica estética, destacando como a narrativa se coloca em relação a outras narrativas semelhantes em gênero ou tipo, se assimila enredos de outras histórias ou se traz elementos novos.

– A substância de conteúdo se refere aos elementos simbólicos e psicológicos da narrativa, aos ‘universais do imaginário’, que combinados de diferentes modos formam a “mensagem” da narrativa. Greimas sugere a organização desses elementos em pares, representando os conflitos, relações complementares e contrapontos da narrativa, em modelo chamado de Quadrado Semiótico Narrativo. Este modelo consiste em definir quatro actantes (ou elementos simbólicos principais da narrativa e organizá-los em seis pares de opostos.

Para Greimas, todo texto pode ser analisado como uma narrativa. Por exemplo: o médico lê os sintomas de seu paciente (no plano das formas de expressão) extraindo daí um diagnóstico (no plano do conteúdo de substância) de sua enfermidade. Os sintomas são os significantes e o diagnóstico é o significado. Todo sistema semiótico narrativo é formado por uma semântica (estudo dos significados) e por uma sintaxe (estudo das relações estruturais entre os significantes).

A forma de expressão é a linguagem superficial, imediata, como a percebemos através dos sentidos. Ela é composta com palavras, imagens, sons, signos materiais. Já a substância de expressão é o significado imediato, temático, do conteúdo de cada signo: o que foi dito e onde/quando foi dito. A linguagem transforma-se em discurso, um conjunto de enunciados.

Os sintomas-significantes ‘seios inchados e doloridos, atraso na menstruação, enjoos, alterações no paladar’ no plano da forma de expressão nos leva a enunciar o diagnóstico-significado de ‘gravidez’ no plano da substância de expressão.



O Quadrado Semiótico Narrativo de Greimas consiste na representação visual da articulação lógica de uma qualquer categoria semântica no plano de conteúdo. Nele, se situam os actantes: o Sujeito (S1), o Ajudante (S2), o Objeto de Valor (~S1) e o Anti-sujeito (~S2). As linhas bidirecionais contínuas representam as relações de contradição; as bidirecionais tracejadas, as relações de contrariedade; e as linhas unidirecionais, as relações de complementaridade.

Geralmente apresenta-se Greimas como um teórico estruturalista que superou o estruturalismo, mas isso não é inteiramente verdade. Seu livro mais importante, *Semântica estrutural* (1973), já considera as raízes psicológicas da linguagem. E os livros posteriores *Semiótica das paixões* (1993) e *Da Imperfeição* (2002) tratam de compreender as emoções e os efeitos de sentido do receptor e não mais a análise linguística das narrativas, porém não abandonam inteiramente sua perspectiva estrutural.

#### 4. Os limites da interpretação

Walter Benjamin em *A Obra de Arte na era de sua reprodutividade técnica* (1985, 5-28) ressalta o impacto que a produção em série de objetos pela indústria teve sobre a percepção. Houve um tempo em que apenas as moedas e a xilogravura eram objetos produzidos em série. A obra de arte era única no tempo e no espaço e isso lhe conferia uma aura, uma presença sagrada. Hoje praticamente tudo é reproduzido de modo idêntico. A arte, então, deixou de ser sagrada, ‘objeto de culto’ para se tornar expressiva dos sentimentos e crítica da injustiça social.

Em *O Narrador*, Benjamin (1985, p. 57-74) observa que, com a reprodutividade técnica, também há uma mudança na forma ‘como’ contamos histórias. Para ele, as histórias orais eram míticas, encantadas, tinham um efeito de sentido mágico. E a narratividade do romance moderno é desencantada, descritiva e propositalmente subjetiva.

No ambiente tradicional, as histórias eram transmitidas oralmente e, portanto, eram repetidas sempre da mesma forma – como exigem as crianças em seus primeiros anos. Quando ganhavam versões escritas, os narradores não se assumiram como autores da narrativa: Homero, Virgílio, Apuleio apenas recontavam narrativas que ouviram. *A ênfase cognitiva era na narrativa.*

No ambiente moderno, no entanto, o contador de histórias (escritores, cineastas, artistas) deve ‘ser criativo’, original e primar pela novidade, não só contando uma mesma história de diferentes formas, mas sempre contando novas histórias. Tornou-se lugar comum não apenas recontar histórias clássicas com um estilo autoral, mas também combinar histórias de diferentes culturas e épocas, relacionando-as, misturando seus personagens e textos, fazendo citações para serem reconhecidas. *A ênfase moderna é no narrador.*

Em outros textos, Benjamin (1985, 29-56) diz que o artista moderno é sagrado, é ele que tem a ‘áura’, que é sua vida que dá sentido à sua obra. Para ele, a produção em série deslocou a singularidade da arte do campo do objeto para o interior do sujeito, transformando a ‘espiritualidade da criação’ na ‘genialidade do criador’. Esta ditadura do emissor instaurou a relação explícita entre o enunciador e a referência (dividindo as narrativas entre reais e imaginárias) e instaurando a metalinguagem no coração da arte moderna. A imagem e os sentimentos foram secundarizados no significante.

Porém, ao contrário do que pensou Benjamin, a morte da narrativa como prática social não aconteceu com a educação iluminista, as narrativas não se desencantaram por completo com a unilateralidade dos textos escritos. A interpretação de um texto se constitui num processo aberto e cooperativo entre autor-texto-leitor. Durante muito tempo a crítica literária acreditava que o sentido de um texto era a expressão das intenções de seu autor. Ao leitor, caberia apenas o papel passivo de interpretar o que o autor quis dizer.

Charles Sanders Peirce (2003) entende que o sentido é produzido mais pela relação texto-receptor do que pela intenção do enunciador (psicanálise) e/ou do significado do texto em si (estruturalismo). A ‘semiose ilimitada’ a partir do interpretante significa que um signo não representa um objeto de referência e sim outro signo, que representa outro signo e assim indefinidamente. Nesse contexto, *a ênfase narrativa principal é no leitor e na própria percepção*.

Mesmo aceitando a semiose ilimitada do receptor, *Interpretação e superinterpretação* (ECO, 1993) traça limites para interpretação através da noção de leitor-modelo. Para Eco, há textos abertos como a arte (polissêmicos, em que vários sentidos convergentes se encaixam) e textos fechados, dirigidos a públicos específicos. Para entender textos intermediários, Eco propõe duas estratégias de interpretação textual: o autor-modelo e o leitor-modelo.

E como teórico da comunicação, Eco restringe a semiose ilimitada à semiótica, enquadrado pelo campo sociológico. Apesar de reconhecer a importância da interpretação final do receptor, Eco destaca o peso das circunstâncias de enunciação {...} “do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que quero fazer com este texto?’)” (ECO, 1993, p. 49).

Ao contrário de outros defensores da semiose ilimitada peirciana (como Jacques Derrida e Richard Rorty), Umberto Eco leva em conta o contexto do enunciador (ou o contexto sócio histórico de transmissão e distribuição do discurso e os ‘pactos de leitura’ (os diferentes contextos sócio culturais de recepção do discurso).

As estratégias de leitura textual (o autor modelo e os leitores modelos) seriam os limites da interpretação legítima. O texto quando tem uma única interpretação fechada tende a paráfrase e ao autor-ideal e quando tem muitas possibilidades de sentido tende à abertura, à polissemia e aos leitores-ideais. Na prática, a maioria dos textos está

entre esses extremos. Enquanto, os defensores da semiose ilimitada absoluta estariam endossando projeções indevidas, ‘usos’ arbitrários e ‘super-interpretações’. O autor-ideal e os leitores-ideais operam como estruturas dentro da semiose do receptor. Há a narratividade do emissor (o repórter fazendo uma matéria), narratividade da linguagem (o editor que reorganiza o trabalho do repórter), mas, o mais importante, é a narratividade do telespectador, que ‘zapeia’ os canais com seu controle remoto.

Daqui se depreende alguns pontos importantes: a) a intriga principal de uma narrativa é tecido por quem a escuta (como um sonho que lembramos de trás para frente e que Freud chama de processo elaboração secundária); b) com a semiose do receptor sendo primária, há uma inversão na ordem metodológica de analisar narrativas; c) o contexto do emissor (ou autor-ideal) e a linguagem da narrativa são limites para interpretação não ser arbitrária; e d) que a seleção das narrativas e dos enredos que nos interessam são orientados pelos nossos afetos e ideias.

Assim, procuramos, ouvimos e recontamos histórias para e por nos identificar com elas. Desejamos a vingança do herói injustiçado para compensar nossas humilhações pessoais; escolhemos o herói sofredor para redimir nosso sofrimento através da catarse trágica; rimos e achamos graça dos anti-heróis para esquecer do mundo; temos simpatia piedosa pelos protagonistas imperfeitos; e, sobretudo, cultuamos comportamento exemplares através de heróis perfeitos. Escolhemos torcer por time ou por um jogador não só porque queremos ganhar com ele, mas sobretudo porque ele nos representa em aspectos subjetivos.

Tabela 2 – Identidade afetiva entre protagonista e receptor

| <b>Tipo de protagonista</b> | <b>Modo de identificação</b> | <b>Disposição do receptor</b>   |
|-----------------------------|------------------------------|---------------------------------|
| Competidor                  | Qualidades pessoais          | Apostar no vencedor             |
| Herói perfeito              | Admiração                    | Culto ao comportamento exemplar |
| Herói imperfeito            | Piedade                      | Simpatia, interesse moral       |
| Anti-herói                  | Irônica                      | Espanto, provocação cômica      |
| Herói que sofre             | Catártica trágica            | Redenção do sofrimento pessoal  |
| Herói injustiçado           | Catártica vingativa          | Compensação das humilhações     |

Adaptado a partir de Jauss apud Motta (2013, 189)

Mas há também identificações indiretas. ‘Herói’ é o protagonista que faz coisas erradas pelos motivos certos. Quebra regras morais e culturais por motivação ética. Há também os ‘pseudo heróis’ (um dos agentes de Propp), que são os personagens que fazem coisas certas pelos motivos errados. Fazem o bem para serem reconhecidos, por vaidade ou por inveja do verdadeiro herói. Nas narrativas de super-heróis a disputa entre heróis e pseudo heróis é um lugar comum, frente aos vilões, aqueles que fazem coisas erradas pelos motivos errados.

A questão é o dilema moral entre matar o vilão ou entregá-lo à justiça. Muitos super-heróis, principalmente os vigilantes, têm narrativas que discutem a diferença ética entre justiça e vingança. A identificação afetiva entre protagonista e leitor, nesse caso, é indireta: o leitor também é invejado por outros e por isso se identifica com o ‘herói verdadeiro’.

## 5. Semiologia e narratologia

A coletânea de artigos *Análise Estrutural da Narrativa* (BARTHES et al, 2008)<sup>6</sup> marca um momento importante para os estudos narrati-

6. Originalmente um dossiê da revista *Communication* de 1966.

vos em seu momento estruturalista. Umberto Eco (2008, 142) escreve uma análise narrativa dos livros de James Bond; Claude Bremond (2008, 114) investiga ‘*A lógica dos possíveis narrativos*’; Tzvetan Todorov (2008, 218) define ‘*As categorias da narrativa literária*’; Gérard Genette (2008, 265) discute as *Fronteiras da narrativa*, voltando aos conceitos de mimesis e diegesis em Platão e Aristóteles; Greimas faz uma já citada homenagem ao trabalho de Lévi-Strauss (2008, 63) em *Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica*; e Roland Barthes (2008, 19), organizador do livro, publica sua panorâmica *Introdução à análise estrutural da narrativa* – em que a noção de narrativa como unidade sintagmática é operacionalmente decomposta em ações (unidades intermediárias) e essas em funções (unidades primárias). Barthes também observa as vozes do autor, da mensagem e do leitor na narrativa.

Ao contrário de Campbell, de Lévi-Strauss e de Greimas, que viam as narrativas míticas como epifanias e memórias estruturantes, Roland Barthes considera que os mitos são construções ideológicas do poder conotativo. O mito naturaliza as relações sociais, transformando contingências históricas em tabus e falsas identidades, eternizando o mundo em suas desigualdades.

O livro *Mitologias* (BARTHES, 1972) – escrito nos anos 50, com textos rápidos, muitos dos quais publicados em jornais, com críticas estruturalistas a temas comuns da mídia (o Citroën DS, a luta livre, o vinho, o rosto de Greta Garbo, as batatas fritas e os *fait divers*) popularizou rapidamente o autor fora no meio acadêmico francês, inclusive fora do país. Segundo Barthes, o senso comum é a linguagem denotativa; e a verdade desmascarada é a linguagem conotativa. E, para ele, o papel do crítico é desconstruir o denotativo mostrando o conotativo.

Aqui no Brasil, em virtude das preferências intelectuais de tradutores e editores, temos dois Barthes diferentes:

(...) nos anos 70, foi sobretudo o autor estruturalista que interessou aos intelectuais brasileiros, graças a suas reflexões sobre a linguagem, calcadas nas teorias linguísticas em voga (...) transformaram-se nas leituras obrigatórias ao intelectual interessado em analisar qualquer tipo de linguagem, da literatura ao cinema, do mobiliário às revistas em quadrinhos, da moda à publicidade, da fotografia ao discurso jornalístico. O Roland Barthes que ora transparecia era o semiólogo, líder do estruturalismo francês, instrumental analítico, pau para toda obra, teoria para toda pesquisa. (...) Mas a pós-modernidade do final dos anos 90 e do início dos anos 2000 ressuscitou o escritor como um todo, reconhecendo nele um precursor de modelos libertários de construção literária: a estética do fragmento e a escrita corpórea, que opera guiada pelo desejo, por exemplo, foram celebradas como formas de ruptura com o padrão de escrita acadêmica, em princípio objetiva e fundamentada em uma lógica puramente racional<sup>7</sup>.

O grande marco dessa virada foi a aula inaugural no College de France, em 1977, quando Barthes rompeu definitivamente com o estruturalismo, ao considerar a língua como um código de linguagem engendrado pelo poder (e não como memória social), aproximando-se de Foucault. Barthes tem um percurso que vai da linguística estrutural à literatura, embora parte de seus leitores minimizem essa mudança.

O certo, no entanto, é que seus livros mais recentes são bem diferentes dos mais antigos. O Roland Barthes estruturalista do *Sistema da moda*, da *Introdução à análise estrutural da narrativa*, do *Grau zero da Escrita* e de *Elementos de semiologia* (1971b) não é o mesmo Roland Barthes pós-moderno dos livros *Fragmentos do discurso amoroso* (1977), um dicionário de verbetes filosóficos sobre o amor; *Câmera clara* (1980), um estudo sobre fotografia e morte.

---

7. BRANDINI, Laura Taddei. Roland Barthes no Brasil, via traduções < <https://pdfslide.net/documents/5-laura-taddei-brandini-34indd.html> >

Há também textos de transição como *A morte do autor* (2004), escrito dez anos antes da Aula de 1977. A morte do autor é na verdade o nascimento do leitor e é considerado um marco de superação do estruturalismo (para quem o autor já não importava).

Em seus primeiros livros, Barthes enfatiza mais o significado que o significante, que confunde com o aspecto material do signo, chegando a dizer que a semiologia deveria ser uma parte da linguística (e não o contrário como pensam Saussure e Peirce) devido ao predomínio do verbal sobre não verbal. Ele combatia a noção de um ‘significante transcendental’ e do conceito de símbolo na tradição freudiana. Assim, o significante é material e haveria sempre dois significados, o denotativo e o conotativo. Por exemplo: um conjunto de significantes (luvas, gorro, casaco) tem como significado denotativo ‘o frio’ e como significado conotativo, a condição social do portador.

Particularmente, considero essa incapacidade de entender o papel cognitivo da imagem, da entonação de voz e dos símbolos em real uma ‘misoginia linguística’. Porém, compreendo que muitos ainda continuem pensando assim. Além disso, a verdade é que há uma grande diferença entre analisar narrativas e interpretar a própria história. Os últimos textos de Barthes são um convite à ruptura de um paradigma e à superação de um modo de vida através de uma nova atitude diante do mundo. Mas, só alguns percebem: Barthes não é mais um analista, tornou-se um escritor (ou um scriptor, como preferia).

## 6. A hermenêutica narrativa

A hermenêutica é a teoria da interpretação dos discursos e é utilizada em diferentes áreas do conhecimento, no Direito e nos estudos bíblicos. Ela é conhecida pela capacidade de assimilação de outros saberes, pela combinação de métodos e de teorias em nome da compreensão. Paul Ricoeur é o grande codificador contemporâneo da her-

menêutica filosófica, combinando as teorias psicanalítica, estruturalista e fenomenológica. Ricoeur também é o marco de divisão entre a narratologia estruturalista (que tinha por objetivo descrever e explicar) para os estudos narrativos compreensivos, em que as narrativas nos dizem que somos e nos ensinam a resolver nossos problemas. A narrativa agora é vista como processo cultural, é centrada na narração ou na enunciação narrativa, mais do que na narrativa em si. Enquanto o círculo de recorrência semiótica se limita ao mundo dos interlocutores através do discurso, o círculo hermenêutico comporta ainda a presença de outros agentes e objetos em um universo mais vasto e aberto a influências inesperadas. O enunciado não é mais imposto pela codificação do enunciador, mas produzido e compartilhado semioticamente pelos interlocutores dentro de um contexto hermenêutico mais amplo. Abre-se uma perspectiva mais cultural e antropológica do que linguística, mais fenomenológica que estrutural.

*Tempo e Narrativa* (RICOEUR: 1994; 1995; 1997)<sup>8</sup> absorve Aristóteles, o estruturalismo, a mitologia e a tese da semiose ilimitada para mostrar que a historiografia (a narrativa dos historiadores) é uma construção poética. Constata que não há diferenças estruturais entre as narrativas reais e as imaginárias. A diferença entre as narrativas reais e as ficcionais são as provas, as fontes, as evidências comprovadas. E, claro, o pacto de leitura. O leitor sabe de antemão se o texto se refere a acontecimentos reais ou se tem licença poética para inventar situações e ações, que, indiretamente, transmitam a realidade ou destaque elementos discretos.

Narrar história é enredar pessoas, instituições e ideias, é também enredar-se como narrador – seja em textos científicos ou jornalísticos. A noção de intriga passa a ser utilizado, não apenas como a coluna verte-

---

8. O artigo *Comunicação e hermenêutica: apontamentos para uma teoria narrativa da mídia* (GOMES, 2012) analisa os três volumes de *Tempo e Narrativa*, fazendo analogias com o campo da comunicação.

bral da narrativa, mas, principalmente, como a configuração invertida das mimesis do autor, da linguagem e dos leitores. Invertida porque, de forma semelhante ao processo de elaboração secundária dos sonhos de Freud, organiza a narrativa de trás para frente, sempre a partir da última percepção do receptor, elegendo aliados e vilões, criando ganchos de suspense, viradas e surpresas para enganar o leitor.

Thompson (1995) aplica as ideias de Ricoeur ao aspecto simbólico das narrativas mediadas. Mas há uma diferença marcante entre a hermenêutica clássica e a de Thompson. Os hermeneutas clássicos dão mais ênfase ao ‘texto’, isto é, ao significado intrínseco da linguagem, do que às condições de enunciação e de apropriação desse sentido. E, por ser sociólogo, para Thompson, a ‘autonomia semântica das mensagens’ (e sua análise independentemente dos interlocutores) é secundária diante dos contextos sócio-históricos de transmissão e de recepção.

Para ele, *os contextos fazem parte da narrativa* e do seu aspecto ideológico. Thompson define ideologia como “uma forma simbólica que está a serviço do poder”, deixando claro que existem outras formas simbólicas que não cumprem esse papel, ou mesmo que ideologia é apenas uma das formas de interpretação possíveis de uma determinada forma simbólica. *A ideologia não está apenas no contexto de quem diz, também não apenas no como se diz, mas, principalmente, no que se compreende.* Thompson parte da compreensão imediata que se tem de uma determinada narrativa ou forma simbólica na vida cotidiana, depois busca construir uma concepção objetiva explicativa dessa interpretação preliminar (consoando vários métodos de análise) e, finalmente, reinterpreta o significado da narrativa através de outras interpretações diferentes.

A esta metodologia geral, chama-se “enfoque tríplice” (THOMPSON, 1995, p. 355).

Tabela 3 – Metodologia Tríplice

| <b>OBJETO</b> | <b>ETAPAS</b>                                     | <b>MÉTODOS CONJUGADOS</b>  | <b>RESULTADO</b>     |
|---------------|---|--|----------------------|
| Emissor       | Análise sócio-histórica da produção e transmissão | Situações espaço-temporais<br>Campos de interação<br>Instituições Sociais<br>Estrutura Social<br>Meios técnicos de transmissão | Síntese Hermenêutica |
| Mensagem      | Análise Formal ou Discursiva                      | Análise semiótica<br>Análise de conversação<br>Análise sintática<br>Análise narrativa<br>Análise argumentativa                 |                      |
| Receptor      | Análise sócio-histórica da apropriação            | Interpretação das Mensagens<br>Mapa das diferentes interpretações<br>Re-interpretação da interpretação                         |                      |

Fonte: próprio autor resumindo Thompson

– Inicialmente (THOMPSON, 1995, 366), o objetivo da análise sócio-histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e difusão das narrativas. As situações de tempo e espaço em que as narrativas foram produzidas; os campos de interação (face-a-face, interação mediada, quase interação mediada, etc.) em que elas foram contadas; as instituições sociais que as produziram; a estrutura social (as classes sociais, as relações entre gêneros e outros fatores sociais permanentes) e os meios técnicos de construção e transmissão das narrativas (sua fixação material e sua reprodutividade técnica).

– Em um segundo momento, toma-se a narrativa como um texto, como uma estrutura discursiva relativamente autônoma de sua produção e de seu consumo. Nesse sentido, a análise implica em uma abstração metodológica das condições sócio-históricas de produção e recepção das narrativas. Thompson adota vários métodos de análise. Assim, Thompson utiliza a hermenêutica não como uma alternativa aos outros métodos de análise de formas simbólicas e ideológicas já existentes, mas sim como um referencial metodológico geral, dentro do qual alguns desses métodos podem ser situados e correlacionados entre si (THOMPSON, 1995, 369).

– Finalmente, na última fase de sua hermenêutica, Thompson (1995, 375) leva em conta a interpretação criativa do significado das formas simbólicas em diferentes contextos de recepção, inclusive no próprio contexto do analista/enunciador da interpretação. O estudo analógico dos diferentes contextos de recepção demonstra que por mais rigorosos que sejam os métodos e as técnicas analíticas, eles não podem abolir a liberdade de interpretação dos públicos e das situações em que se encontram inseridos.

No Brasil, Luiz Gonzaga Motta (2013), em *Análise crítica da narrativa*, é o principal introdutor das ideias de Ricoeur no estudo das narrativas mediadas. Por que estudamos narrativas? Para nos conhecermos; para aprender sobre o mundo; para distinguir entre o que é benéfico do que não é; e para “melhor recontá-las”. E nós acrescentaríamos: elas são uma forma de investigação e uma forma de localização no tempo/espaço. Motta apresenta uma proposta metodológica, que consiste em um esquema de a) três planos, b) a definição de três níveis de narração, em que operam c) sete movimentos analíticos. **O Plano da expressão** (linguagem) corresponde à Descrição; o **Plano da história** (ou conteúdo) equivale à Análise; e o **Plano da meta-narrativa** (tema de fundo) é a Interpretação.

| <b>PLANO DE EXPRESSÃO</b> | <b>PLANO DE CONTEÚDO</b> | <b>PLANO METANARRATIVO</b> |
|---------------------------|--------------------------|----------------------------|
| Signo                     | Significado              | Significante               |

Dentro destes três planos, o analista pode operar os sete movimentos: a intriga, o paradigma, os episódios, o conflito dramático, os personagens, as estratégias argumentativas e a metanarrativa.

O primeiro procedimento analítico é definir a intriga, o plot, da narrativa como um todo. Há um resumo técnico no plano da expressão; um storyline no plano de conteúdo; e uma interpretação de conjunto no plano metanarrativo.

Os segundo e o terceiro procedimentos são a decomposição desta intriga principal em diferentes arcos narrativos. Em séries de ficção existem arcos narrativos de temporada decompostas em episódios regulares. Nas análises de narrativas jornalísticas, essas unidades não são uniformes. Aqui também cada procedimento pode ser realizado em cada um dos três planos.

O quarto procedimento consiste em estabelecer os diferentes tipos de conflito da narrativa, os conflitos no plano da expressão, no plano de conteúdo e no plano metanarrativo.

Os personagens podem ser vistos como agentes de funções (Propp), como actantes (Greimas) e de vários outros modos. O importante é descrevê-los nos diferentes planos físico, mental e moral.

Desta descrição, certamente emergirão estratégias argumentativas explícitas e implícitas aos personagens internos da narrativa, mas também entre o destinador e o destinatário externos.

O sétimo procedimento corresponde a interpretação dessas estratégias.

| MOVIMENTO   | PROCEDIMENTO ANALÍTICO   |
|---|--|
| 1º Movimento: compreender a intriga como síntese do heterogêneo | STORYLINE<br>Resumo-síntese  |
| 2º Movimento: compreender a lógica do paradigma narrativo       | Decomposição dramática da narrativa em temporadas                  |
| 3º Movimento: deixar surgirem novos episódios                   | Decomposição dramática da narrativa em episódios                   |
| 4º Movimento: permitir ao conflito dramático se revelar         | Identificar conflitos psicológicos e sociais no conflito dramático |
| 5º Movimento: personagem: Metamorfose de pessoa a persona       | Funções, actante e outros  |
| 6º Movimento: as estratégias argumentativas                     | Produção de efeitos reais<br>Produção de efeitos estéticos         |
| 7º Movimento: permitir às metanarrativas aflorar                | <b>Interpretação</b>   |

Há ainda nessa metodologia a prescrição de observar três diferentes níveis de narração.

Um exemplo: A protagonista escreve uma carta para seus amigos da ex-escola em que estudava, dizendo que está se adaptando, fazendo novos amigos etc. O texto é narrado pelo áudio da personagem. No entanto, a imagem mostra a personagem sofrendo discriminações e bullying na nova escola. Então, o **narrador personagem** diz que está tudo bem. O **narrador mediador** diz que está tudo mal. E o **narrador autor** diz que a protagonista está mentindo. Essa mesma lógica das narrativas ficcionais pode ser aplicada às narrativas jornalísticas e comunicacionais.

| NARRADOR-AUTOR  | NARRADOR-MEDIADOR   | NARRADOR PERSONAGEM  |
|---|---|--|
| O primeiro se refere ao autor na tradição literária e é posto por Motta como uma narração institucional do meio de comunicação, é a linha editorial do veículo, em que são definidos os limites e as prioridades. Também pode ser chamado de enquadramento <sup>9</sup> . | O segundo narrador é o mediador entre o veículo e o público, é o narrador-imaginador das narrativas ficcionais e corresponde aos editores e jornalistas, aos produtores do texto. | E, finalmente, o narrador-personagem são as fontes, os entrevistados, os agentes responsáveis pelas informações primárias. |
| <b>Produção</b>   | <b>Direção</b>  | <b>Interação</b>   |

O público só vê os narradores-personagens, mas quem seleciona e prioriza os temas é a instituição narradora e quem imagina os temas como narrativas são os editores/redatores. Os personagens são organizados e qualificados dentro das narrações anteriores. Hoje, no entanto, em virtude da presentificação das narrativas audiovisuais, os narradores-personagens estão ganhando autonomia em relação aos outros níveis de narração.

## 7. A Narrativa Mediada

Nos dias atuais, a grande maioria das histórias que nos contaram e que nós contamos são midiaticizadas, são transmitidas, distribuídas e recebidas através de meios de comunicação eletrônicos – combinando as linguagens oral, escrita e audiovisual. Houve um tempo em que as narrativas eram apenas orais; houve um tempo em que elas foram pre-

9. A noção de Enquadramento (ou frame temporal) foi originalmente formulada por Goffman como “os princípios de organização da experiência cotidiana”, sendo apropriada pelos estudos da mídia por vários autores contemporâneos importantes, como Gaye Tuchman. No Brasil, Mauro Porto é o grande introdutor da noção de enquadramento nos estudos de mídia, tanto no jornalismo impresso como no telejornalismo.

dominantemente escritas; e, hoje, combinando a oralidade e o texto, as narrativas são audiovisuais.

Narrativas segundo o suporte

| LINGUAGEM               | ELEMENTO CHAVE | ÊNFASE      | DOMÍNIO           |
|-------------------------|----------------|-------------|-------------------|
| Narrativas orais        | Aqui e agora   | Mensagem    | Identidade local  |
| Narrativas escritas     | Metalinguagem  | Transmissor | Sujeito universal |
| Narrativas audiovisuais | Fabulação      | Receptor    | Globalização      |

As narrativas audiovisuais atuais são ainda: a) interculturais (mesclando o local e o universal); b) seriadas (fragmentadas em episódios durante longos períodos de tempo); c) virtuais (acontecem simultaneamente em vários locais ao mesmo tempo para um público não-presencial); e d) interativas/segmentadas (com a internet, o público deixou de ser passivo e passou a interferir de vários modos na construção da narrativa, orientando o narrador e os personagens). Na verdade, há uma reunificação dos contextos dos interlocutores, dissociados no tempo/espaço pelas narrativas escritas.

Antes da escrita, toda comunicação era presencial entre interlocutores que partilham de um mesmo contexto, sediada no corpo, principalmente na fala. Chama-se isso de ‘mídia primária’ (PROSS, 1997)<sup>10</sup>. As narrativas eram orais e o corpo era a memória principal. Com a escrita e a história, os contextos de transmissão e de recepção se dissociam. A ‘mídia secundária’ é formada por suportes extra corporais que fixam as narrativas no tempo espaço. Há um único contexto de trans-

10. Para a teoria das três mídias de Pross, a mídia primária é o corpo e a comunicação presencial (sons, ruídos, gestos, aparência, odores e, principalmente, a fala). A mídia secundária são as marcas sobre outros suportes (pedras, ossos, metal, couro, madeira e, principalmente, papel). A escrita, expressão maior da mídia secundária, amplia a memória, possibilitando a comunicação através do tempo/espaço e a história. E a mídia terciária, surge com a eletricidade e marca o retorno da imagem e da simultaneidade do tempo.

missão para muitos de recepção. E ‘mídia terciária’ ou elétrica implica na existência de suportes tecnológicos nos dois polos da comunicação. Há muitos contextos de transmissão e muitos contextos de recepção. A noção de ‘mídia terciária’ engloba tanto os meios de comunicação tradicionais como também a internet; a ‘mídia secundária’ corresponde à linguagem; e a ‘mídia primária’ insere o corpo como suporte.

As narrativas orais enfatizam a própria narrativa e definem identidades simbólicas locais. As narrativas modernas são ‘históricas’, centradas no narrador e na metalinguagem, se destinando a um receptor passivo e no sujeito universal. E, nas narrativas audiovisuais, a ênfase está na narratividade do receptor, a fabulação.

Em outros textos (GOMES, 2022a), comparou-se o efeito conjunto dessas três mídias ao mito das moiras e a noção de uma máquina mimética de três operações sistêmicas: memória do passado, auto observação descritiva do presente e simulação de possibilidades futuras. Essas três operações formam o mecanismo de autopoiesis, de criatividade sistêmica. As moiras seriam uma representação desta máquina cognitiva, antagonista do homem. Porém, essa narrativa do protagonista contra as estruturas narrativas do tempo implodiu diante de novos valores e de um novo tipo de protagonismo/antagonismo. Nos últimos anos, o protagonismo tornou-se feminino e a sociedade patriarcal tornou-se a antagonista de grande parte das narrativas. Hoje percebe-se que não é suficiente que as mulheres se tornem protagonistas das próprias vidas, elas têm também que contar as próprias histórias.

O aspecto feminino não aceita mais seu antigo papel (de par romântico e refém do vilão) e torna-se também protagonista/narradora de sua identidade e de suas narrativas. A jornada da heroína cria um roteiro de desenvolvimento interior (inclusive e principalmente para os protagonistas masculinos). Maureen Murdock (MARTINEZ, 2008, 139) era uma psicóloga que trabalhava com empoderamento de mulheres em situação de vulnerabilidade e através do processo de cres-

cimento de seus pacientes elaborou a Jornada da Heroína. E o novo roteiro está gerando um tsunami de narrativas de protagonismo feminino, bem como trabalhos acadêmicos a respeito.

I. Formação do feminino; II. Identificação com o masculino e reunião de aliados; III. Caminho das provações; IV. Encontrando o sucesso; V. Despertando os sentimentos de morte espiritual; VI. Iniciação e descida à deusa; VII. Apelo urgente para se reconectar com o feminino; VIII. Curando a divisão entre mãe e filha; IX. Curando o masculino ferido; X. Integração do masculino e feminino.

É a vida que imita a arte que imita a vida ou será que a arte que imita a vida que imita a arte? Quem veio primeiro: a narrativa ou o contexto? Esta é a dialética entre mimesis e diegesis. O contexto mostra; a narrativa conta. Mas, ambos são indissociáveis. Assim tanto as narrativas femininas formam um novo contexto das relações entre os sexos como o novo contexto forma ainda mais novos protagonismos. E não se trata simplesmente trocar o gênero dos protagonistas. Há uma mudança dos valores masculinos (a conquista do poder, a justiça e a verdade acima dos interesses) por valores femininos (o cuidado, a solidariedade, a afetividade). Ao invés da superação através dos desafios de risco, entrar em contato com a própria essência.

## Conclusão

Revisamos as principais contribuições teóricas e metodológicas, que cumulativamente formaram os Estudos Narrativos: Propp, Campbell, Lévi-strauss, Greimas, Barthes, Eco, Ricoeur e Motta. Ressaltamos algumas metodologias de análise de narrativas. Definimos a narrativa audiovisual em relação às narrativas orais e escritas, observando suas principais características, inclusive o aparecimento do atual fenômeno do protagonismo feminino.

*Transmutações da Jornada Heroica - O épico, o tragicômico e o feminino* (2022b) descreve o conceito original da Jornada do Herói, de Joseph Campbell, demonstrando o impacto da narrativa cristã sobre o modelo e seus principais desdobramentos narrativos: as histórias de Hamlet, de A Divina Comédia de Dante e de Don Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. Ao final, há uma transformação radical na armadura narrativa da Jornada, que passa a ser feminina, tanto em seu protagonismo como nos valores embutidos em suas narrativas.

## Referências

BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; ECO, Umberto; e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIM, Walter et al. *Textos escolhidos – vida e obra*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1995.

\_\_\_\_\_. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Comunicação e Hermenêutica – apontamentos para uma teoria narrativa da mídia. Revista *Comunicação Midiática*, v. 7, n. 2, p. 26-46, maio/ago. 2012. <<http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/viewFile/181/128>> último acesso em 16/07/2015.

\_\_\_\_\_ A mediação do protagonismo feminino: Jessica Jones e a pseudo-heróina In: *Comunicação e mediações - novas perspectivas*. São Paulo: ECA/USP, 2021, v. 01, p. 227-252.

\_\_\_\_\_ Autopoesis & as três mídias: máquina mimética e teoria sistêmica da comunicação. *Temática - Revista eletrônica de publicação mensal*, v. 18, p. 195-206, 2022a.

\_\_\_\_\_ *Transmutações da jornada heroica - O épico, o tragicômico e o feminino* 2022b. <<https://neahq.blogspot.com/2022/04/o-epico-o-tragicomico-e-o-feminino.html>>

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

\_\_\_\_\_ *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker editores, 2002.

\_\_\_\_\_ *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_ *Do mel às cinzas: Mitológicas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_ *A origem dos modos à mesa: Mitológicas III*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_ *O Homem nu: Mitológicas IV*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_ *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARTINEZ, M. *Jornada do herói: a estrutura mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: UNB, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto popular*. Lisboa: Editora Vega, 1978.

PROSS, Harry. *A sociedade do protesto*. São Paulo: Annablume, 1997.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrrrativa* (1983; 1984; 1985); Tradução de Constança Marcondes Cezar; Marina Appenzeller; Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1994; 1995; 1997.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna – teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VOGLER Christopher. *A jornada do escritor*. São Paulo: Nova Fronteira 2006.

# Por um protagonismo negro efetivo nos quadrinhos brasileiros: das páginas aos circuitos

For an effective black role in Brazilian comics:  
from pages to circuits

Leonardo Rodrigues dos Santos

Entre crises editoriais, econômicas, de insumos, e a necessidade constante de adaptação do meio diante do público leitor, o quadrinho brasileiro vem experimentando uma escalada ascendente, ainda que não homogênea. Principalmente no que diz respeito à produção independente: com novas possibilidades de criação, ferramentas de auto editoração e publicação, junto de uma consolidação do circuito de eventos voltados para ilustração, artes gráficas e quadrinhos, a década de 2010 foi palco de um expressivo crescimento do quadrinho independente no Brasil.

Se o caminho padrão para se publicar quadrinhos no Brasil era buscar por uma editora, hoje novas trajetórias são possíveis. Não existe mais um caminho único a seguir. Seja por meio de projetos em financiamento coletivo, pela criação de perfis em redes sociais ou pela possibilidade de se publicar um trabalho em plataformas digitais especializadas, os quadrinhistas vem encontrando diferentes formas de viabilizar seus projetos, sem precisarem necessariamente depender

---

Leonardo Rodrigues dos Santos é mestrando em Estética e História da Arte pelo PGEHA, na Universidade de São Paulo. Especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino Americanos Sobre Cultura e Comunicação - CELACC, na Universidade de São Paulo. Graduado em Design Gráfico pela Universidade Anhembi Morumbi.  
E-mail: rodriguesleo@usp.br

de uma editora. A partir de então, ocorreu processo de consolidação de criações e percursos, renovando o quadrinho nacional (CHINEN, 2019). Programas de financiamento e fomento a produções culturais no país, como o ProAc, contribuem também para esse progresso do quadrinho nacional, sobretudo independente.

Importante mudança no cenário atual de quadrinhos é a diversificação de temas e de artistas criando. A expansão do acesso à internet, junto de novas ferramentas digitais, vem permitindo com que cada vez mais artistas - de diferentes regiões e grupos - possam ser conhecidos pelos leitores, incluindo, segundo Santos, Corrêa e Tomé (2013), aqueles/as cujas obras não se alinham aos padrões editoriais convencionais dominantes. Com isso, temos um maior número de obras com temáticas LGBTQIAP+, que debatem vivências indígenas e negras no Brasil.

Ao longo do livro *O Negro nos quadrinhos do Brasil*, fruto de sua tese de Doutorado, o pesquisador Nobu Chinen apresenta uma vasta investigação acerca de personagens negros nas histórias em quadrinhos brasileiras, bem como de histórias que abordem suas vivências e evidenciem temáticas relacionadas com a negritude. A partir obra, observa-se um notório crescimento no volume de histórias em quadrinhos que trazem personagens negros, sobretudo se compararmos com o cenário brasileiro até a década de 1980: Moacy Cirne, em seu livro *Uma introdução política aos quadrinhos* (1982), lamentava pelos pouquíssimos personagens negros no quadrinho nacional até então.

No Brasil, o que nos parece bastante grave para um país que “oficialmente” não reconhece o preconceito racial, os heróis negros também não passam de exceções, nem sempre honrosas (vide Pelezinho, de Maurício de Sousa). A verdade é que a nossa galeria de personagens negros é bastante pequena: Benjamin (Luís Loureiro), Lamparina (J. Carlos), Azeitona (Luiz Sá), Pererê (Ziraldo), Preto-que-ri (Henfil) - e mais um ou outro exemplo (CIRNE, 1982, p. 54).

Criado em 1960, o garoto negro Jeremias foi um dos primeiros personagens de Maurício de Sousa. Mas diferente de outros personagens secundários e terciários de maior destaque, como Xaveco e Franjinha, Jeremias seguiu com pouco destaque para além das histórias da *Turma da Mônica*, ganhando protagonismo efetivo somente em 2018 com a graphic novel *Jeremias: Pele*, com roteiro de Rafael Calça e arte de Jefferson Costa. Foi a primeira vez em que o personagem estampou uma capa de quadrinho como protagonista, em mais de 50 anos de existência.

O caso do personagem Pererê, criado por Ziraldo na revista *Turma do Pererê* (1958 a 1964) constitui, segundo Chinen (2019), um paradoxo: ao mesmo tempo em que é o personagem negro de maior sucesso do quadrinho brasileiro, Pererê não é um ser-humano, e sim uma figura mítica. “Ou seja, o negro mais famoso dos quadrinhos brasileiros é alguém que não existe, que não serve de modelo ou ideal ao leitor negro” (CHINEN, 2019, p. 112-114). Tal imaginário do negro como uma figura não-humana, é uma de tantas ideias racistas que reverberam ao longo da história do Brasil, ecoando também nas artes.

Assim como na pintura, muitos quadrinhos retratam pessoas negras de forma animalesca, com anatomia desproporcional, em total contraste com o modo como pessoas brancas eram desenhadas. Isso já era visto no humor gráfico e nas charges brasileiras do século XIX. Ainda que alguns artistas na época advogassem a favor de causas abolicionistas em seus trabalhos - a exemplo de nomes como Angelo Agostini, Rafael Mendes de Carvalho e V. Mola -, tal posição não eximia esses artistas de retratarem pessoas negras por meio de estereótipos que reafirmavam uma visão de inferioridade sobre o negro. No que tange à figuração de mulheres negras, existem ainda mais acúmulos a serem considerados: personagens como Lamparina (1924, por J. Carlos), Maria Fumaça (1950, por Luiz Sá) e Nega Maluca (1995, por Newton Foot) são alguns exemplos de personagens femininas que, além de

possuírem figurações distorcidas e bestializadas, eram postas em um espectro de alívio cômico, feiura e pouca inteligência (NETO, 2015).

A formação e cristalização, nos quadrinhos, de um repertório imagético de pessoas negras pautado em negligência, subserviência, desumanização e marginalidade, reforça e reafirma o local social ao qual o negro é impelido diariamente. Reitera o imaginário do que e como uma pessoa negra deve ou não ser, onde pode ou não estar, uma vez que “os quadrinhos acabam por ser mais um campo da colonização cultural, no sentido de nos privar de nossa própria representação cultural. Não nos vemos, mas somos levados a nos identificar” (LOPES, 2012; p. 14).

Em contrapartida, muitos quadrinhos de teor histórico e biográfico trazem representações mais profundas e diversas de pessoas negras, a exemplo das obras *KM Blues* (2012), de Daniel Esteves, Wanderson Souza e Wagner de Souza sobre o músico Cartola, e *Carolina* (2016), de Sirlene Barbosa e João Pinheiro sobre a escritora Maria Carolina de Jesus. Também há trabalhos que evidenciam a importância da população negra na história do Brasil, adaptando eventos da história brasileira, como os quadrinhos *A Revolta da Chibata*, de Maurício Pestana (2010) e *Balaiada, a guerra do Maranhão*, de Iramir Araújo, Ronilson Freire e Beto Nicácio (2009).

Também há mais trabalhos com protagonismo negro cujas histórias não precisem abordar, necessariamente, temáticas em torno do racismo e apagamento histórico, a exemplo de *Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias* (2019), de Jefferson Costa, que retrata diversas memórias da vida cotidiana da família do autor no interior da Bahia. Já *Contos de Griô: o espelho da verdade* (2019), de Ana Cristina e Jean Lins, reúne a quadrinização de contos de origem africana.

Com as novas possibilidades da produção independente brasileira, mais histórias vêm sendo contadas, e por pontos de vista diferentes. Isso reflete em uma maior presença de personagens e histórias negras nos quadrinhos que vão além de estereótipos raciais: personagens

complexos e múltiplos, ocupando diferentes papéis nas histórias, e em narrativas que não se restringem a temáticas raciais.

Mas, para além de personagens e histórias sobre pessoas negras, onde estão os negros na produção de histórias em quadrinhos no Brasil? Qual espaço os negros vêm ocupando na cena do quadrinho nacional independente?

Marcelo D'Saete, um dos principais nomes do quadrinho brasileiro contemporâneo e Mestre em História da Arte, disse em entrevista<sup>1</sup> que “além dessas histórias negras se tornarem temas relevantes, é importante ter autores negros criando histórias. Garantir essa perspectiva é muito relevante artística e socialmente. Não podemos ter apenas um mesmo grupo falando de nossas histórias”. Faz-se necessário um maior protagonismo negro no campo dos quadrinhos brasileiros, para além da mera representação.

Em seu texto “Patologia social do ‘branco’ brasileiro” de 1955, o sociólogo e político Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982) apresenta o conceito que ele chama de negro-tema. Segundo o autor, negro-tema trata-se de “uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção” (GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 215). Ou seja, a existência do sujeito negro é muitas vezes resumida em sua tematização, em um entendimento externo e superficial do que lhe constitui enquanto uma figura estranha e divergente.

É importante que haja cada vez mais personagens e temáticas negras abordadas em diferentes manifestações? Sim, com toda a certeza. E somente pessoas negras podem criar personagens negros? Não, de forma alguma. A questão aqui é: a presença negra nos quadrinhos não pode ocorrer somente no campo da representação, por meio de per-

---

1. D'SALETE, Marcelo. Por que falar da escravidão do Brasil em quadrinhos? Entrevista concedida a Carolina Ito. *Outras Palavras*. 23 jul. 2015. Disponível em <[www.outraspalavras.net/poeticas/por-que-falar-da-escravidao-do-brasil-em-quadrinhos/](http://www.outraspalavras.net/poeticas/por-que-falar-da-escravidao-do-brasil-em-quadrinhos/)>. Acesso em: 16 mai. 2022.

sonagens, sem que haja, de fato, mais pessoas negras atuando neste campo. Segundo dados do IBGE<sup>2</sup> de 2020, 54% da população brasileira se autodenomina como negra. Mas, em uma breve análise do cenário de quadrinhos nacionais, qual a proporção de artistas negros entre aqueles que, por exemplo, participam de eventos de quadrinhos? Ou quantas obras de artistas negros são referenciadas em listas e premiações do meio? E quantos pesquisadores e autores negros compõem as bibliografias e produções teóricas sobre histórias em quadrinhos? Ou, ainda, quantos artistas negros são referenciados em livros sobre a história do quadrinho brasileiro?

Os negros nos quadrinhos, seja como autores ou como personagens, têm uma ampla história - tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Mas ela é constantemente apagada e diminuída, a partir de historicizações que se propõe neutras e universais, enquanto minimizam perspectivas que se distinguem da norma (QUIANGALA, 2021, p. 23).

E é exatamente sobre isso a que me refiro quando falo aqui sobre um maior protagonismo negro nos quadrinhos, que avance para além da mera representação: é preciso que não apenas a cultura e a imagem negra avancem, é urgente que os sujeitos negros também façam parte dos espaços, de forma autônoma e atuante, nas mais variadas e complexas maneiras.

Segundo Howard Becker em seu livro “Art Worlds” (2008), o mundo da arte é composto não somente pela relação entre artista e público, mas também por todos os demais agentes envolvidos nos diferentes processos da arte; ou seja, um universo artístico é composto por uma rede de indivíduos de diferentes áreas e funções, tão importantes para

---

2. PRUDENTE, Eunice. Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra. In *Jornal da USP*. 31 jul. 2020. Disponível em <[www.jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra](http://www.jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra)>. Acesso em: 08 jul. 2022.

a existência de uma obra quanto o autor. No contexto das histórias em quadrinhos, essa rede é composta, assim, por editores, designers, tradutores, letristas, profissionais de gráfica, distribuidores, lojistas, jornalistas, entre muitos outros. Aspecto semelhante, no contexto da arte afro-brasileira, já era defendido por Abdias Nascimento (2019), que salientava a necessidade de haver não apenas mais artistas negros, mas também a formação e consolidação de uma crítica negra capaz de analisar e teorizar sobre essas produções.

Com a efervescência das redes sociais e suas múltiplas possibilidades, temos um número crescente de pessoas negras utilizando essas possibilidades para produzir e discutir o quadrinho brasileiro. Jornalistas, blogueiros e criadores de conteúdo negros como Anne Quian-gala (Preta, Nerd & Burning Hell), Thiago Carneiro (AfroNerd), Inara Chagas e Mayrah Luiza (Cartunadas), Vanessa e Daniel Mirando (Negro Geek), as irmãs Genilda e Genilza (Canal Dona Gêek) e Load (Load Comics), são alguns dos nomes que vêm integrando uma crítica brasileira dos quadrinhos, por um olhar afrocentrado - falando de obras de diferentes gêneros e temas, e não apenas daqueles que discutam nuances da negritude.

Tão urgente quanto haver mais negros nas diferentes esferas de produção e circulação de quadrinhos, é que essas histórias sejam acessíveis a mais e mais leitores negros. No âmbito escolar, nos últimos anos tivemos alguns trabalhos de artistas negros selecionados para integrar o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD). Isso garantiu que quadrinhos como *Angola Janga* e *Cumbe* de Marcelo D'Saete (PNLD de 2018) e *Indivisível* de Marília Marz (PNLD 2022) estejam presentes em bibliotecas de escolas públicas de todo o país, podendo assim ser utilizados como materiais de apoio em diferentes disciplinas escolares.

Um maior protagonismo negro nas artes brasileiras extrapola este campo, podendo fortalecer uma disputa mais ampla de discursos e

narrativas na sociedade brasileira. São mais pessoas negras exercendo o poder do discurso, exercendo o direito de criar e compartilhar suas visões e modos de lidar com a realidade.

Um dos nomes pioneiros e mais importantes entre os artistas negros nos quadrinhos do Brasil é Maurício Pestana, “cartunista reconhecido por seu engajamento com os movimentos negros, cuja obra é pautada pelo combate ao preconceito e a igualdade de direitos” (CHINEN, 2019, 235). Nascido na cidade de Santo André em São Paulo, Pestana é além de cartunista e ilustrador, jornalista, publicitário e escritor. Atuou como secretário de Promoção da Igualdade Racial da Cidade de São Paulo (2013-2016) e desde 2007 é Diretor Executivo de *Raça*, revista lançada em 1996, com foco no protagonismo negro brasileiro. Desenhou dezenas de tiras com teor crítico sobre questões de classe e raça, além de ter quadrinizado diversos eventos importantes para a história negra brasileira, a exemplo do quadrinho “Revolta da Chibata”, de 2018, e produzido diversas publicações a respeito de direitos da população negra e trabalhadora no país.

A plataforma de quadrinhos digitais Social Comics produziu, em 2021, a série documental para o Youtube “A Importância do Quadrinho Nacional”. No terceiro episódio, intitulado “Preto Nanquim”, é discutido o espaço ocupado por artistas negros no quadrinho brasileiro, contando com depoimentos de diversos artistas. Um dos tópicos abordados por quadrinhistas como Ana Cardoso e Mandy Barros, é sobre como esperam que artistas negros abordem unicamente temáticas sobre racismo, violência e questões étnicas - tanto em suas produções como em eventos para os quais quadrinhistas negros são convidados.

Faz-se necessário destacar que nem toda história em quadrinhos, de autoria negra, dialoga com as noções de afro-brasilidade - aqui entendidas como o campo de tensões e reflexões acerca da experiência da população negra diaspórica no Brasil (CONDURU, 2012). Mas pode-se

observar um questionamento constante a respeito dos temas que artistas negros, para além dos quadrinhistas, tratam em suas produções:

(...) o artista afrodescendente contemporâneo que alcança o reconhecimento, ou que está se fazendo conhecer, inevitavelmente, em algum ponto de sua trajetória, encontrar-se-á diante do seguinte dilema: se toca nas questões de sua africanidade, é rotulado como e somente “artista afro-brasileiro”; se não toca, é visto com desconfiança, como se intencionasse negar seu passado, suas raízes (SANTOS, R., 2016, p. 195).

O estereótipo do artista negro, como alguém que precisa, automaticamente, tratar sempre e somente de questões relacionadas à negritude, também é observado na produção de outros artistas racializados. Por exemplo, àqueles que possuem ascendência japonesa e são questionados por abordar, ou não, temáticas nipônicas em suas produções; ou mesmo se, no âmbito dos quadrinhos, produzem mangás - nome genérico empregado a histórias em quadrinhos no Japão, mas que internacionalmente caracterizam as produções japonesas. “Ou seja, pertencer ou não a determinado grupo étnico-racial é assumir para si as implicações simbólicas de tais representações identitárias na contemporaneidade” (BARBOSA, 2020, p. 52). No campo das artes, isso pode ser observado na constante tentativa de “enquadrar”, de forma generalizante, toda a complexidade e diversidade de produções cujos autores pertencem a um mesmo grupo étnico, dentro de uma mesma categoria - uma tentativa simbólica de cerceamento de quais espaços são adequados ou não para que estes corpos negros transitem e ocupem.

Na produção contemporânea de quadrinhistas negros no Brasil, é possível encontrar uma ampla diversidade de temas e abordagens: épicos históricos (Marcelo D’Saete), memórias de família (Jefferson Costa), histórias cotidianas (Bennê Oliveira, Janaina Esmeraldo, Paulo Bruno), relação com a cidade (Marília Marz, Janaína Esmerado),

terror (Robson Moura), identidade negra na infância (Rafael Calça, Jefferson Costa, Estevão Ribeiro), contos urbanos (Johnathan Marques, Gabú, Marcelo D'Saete), histórias de fantasia (Daiandreson Victor, PJ Kaiowá, Alessandro Flores), cartuns (Junião, Estevão Ribeiro), denúncia social (Triscila Oliveira, Paulo Bruno, Marcelo D'Saete), ancestralidade (Bennê Oliveira, Rafael Calça, Jefferson Costa), entre muitos outros. Muito além de histórias sobre racismo ou violência.

É urgente, também, reiterar que São Paulo não é sinônimo de Brasil. Em um país de dimensão continental, resumir o quadrinho - e as artes brasileiras - a uma única região ou estado é, no mínimo, problemático. O quadrinho nacional (r)existe para muito além do eixo Sul-Sudeste do país, principalmente em relação às produções de artistas negros. Um exemplo é a potência do quadrinho nortista e amazônico, como é documentado na coletânea “Zagaia”, organizada pelo também quadrinista Elton Galdino. O trabalho, viabilizado em 2021 por meio de financiamento do Edital de Artes Visuais - Lei Aldir Blanc Pará 2020, se constitui por um mapeamento de quadrinhistas afro-amazônicos, junto de quadrinhos de treze artistas: O Afrontosu, Gyselle Kolwalsk, PV Dias, Ítalo Rodrigues, Heloize Rodrigues, Mandy Barros, Rodrigo Leão, Woylle Masaki, Victor Duarte, Fernanda Monteiro, Bruno Pedroso, Yan di Maria e Lira. Zagaia constitui assim um importante documento, teórico e artístico, evidenciando um pouco da diversidade presente nas criações desta região do país, para além de estereótipos que possam existir.

Por meio de suas obras, esses quadrinhistas se recolocam no mundo como vozes ativas e protagonistas de suas próprias narrativas, servindo de porta-vozes para tantos cuja história, pessoal ou social, assemelha-se. São dinâmicas que permitem a construção de novas práticas de representação e reconhecimento, na esfera das artes, criadas por artistas negros. Dinâmicas que não estão presentes somente no campo dos quadrinhos, mas também em tantas outras expressões artísticas,

como na música e no teatro negros. Os negros, não mais como temas somente, mas também e principalmente como vozes potentes que se fazem ouvidas, a partir de potências que reverberam mais e mais por meio das artes que, como um prisma, permite com que suas histórias se multipliquem.

Para que se construa um protagonismo negro efetivo nos quadrinhos brasileiros, é, portanto, preciso que haja não apenas mais negros produzindo quadrinhos, mas que também mais negros editem quadrinhos, leiam quadrinhos, pesquisem quadrinhos, pensem quadrinhos. É necessário uma maior presença negra nas mais diferentes esferas que compõem esse universo no Brasil. Ainda que o circuito independente apresente uma maior abertura para artistas e temáticas diversas, ele ainda se constitui de dinâmicas semelhantes do circuito comercial amplo - ou seja, pautado em hierarquias e privilégios sociais e raciais. Isso pode ser visto, por exemplo, em quantos profissionais negros são entrevistados em pautas sobre produções independentes (não apenas no mês de novembro), ou são mencionados em livros sobre a história do quadrinho brasileiro, em quantos são indicados ou mesmo vencem as grandes premiações do nicho, ou simplesmente em quantos quadrinhos presentes nos principais circuitos editoriais são de autoria negra.

E entre os presentes, saúdo aqui Maurício Pestana, Ana Cardoso, Junião, Mandy Barros, Gabu Brito, Rafael Calça, Marília Marz, Anderson Awwas, Bennê Oliveira, Isaac Santos, Ju Mesquita, Sirlene Barbosa, Carlos Ferreira, Daiandreson Víctor, Dharilya Sales, Janaína Esmeraldo, João Miranda, Dika Araújo, Dhiovana Barroso, May Solimar, Kione Ayo, Alexandre Aleixo, Robson Moura, Diogo Lira, Alex Mir, Elton Galvão, Douglas Lopes, Estevão Ribeiro, Heloize Rodrigues, Rogi Silva, Laís Pedrozo, Triscila Oliveira, Gleisson Cipriano, Alessandro Flores, Flávia Borges, Diocir Júnior (Diox) Giulia Gartchia, Yorhán Araujo, Leander Moura, Bárbara Knupp, PJ Kaiowá, Lila Cruz, Gustavo Nascimento, Isaque Sagara, Yan di Maria, Jefferson Costa, Raiza Izabel, Rodrigo

Leão, Alícia Gomes Barbosa, Johnathan Marques, Beatriz Braga, Will Rez, Ana Paloma Silva, Laís Machado, Letícia Moreno, Alcimar Frazão, PV Dias, Laurão Pep, Marcelo D'Saete, Alan Furtado, Silvio Db, Oberas, Bruno Pedroso, Monalisa Borelli, Nathalia de Souza, Paula Limes, Paulo Bruno, Lhaiza Morena, Raissa Molinari, Tebhata Chapim Spekman, Alexandre Magalhães, entre muitos e muitas mais.

Cabe valorizar por meio de pesquisas, os percursos e criações daqueles que já se foram. E seguir acompanhando aqueles que estão presentes, bem como estarmos atentos para as boas-vindas de quem ainda está por vir. Saúdo, assim, aqueles que já se foram, e também aqueles que ainda virão: cada jovem negro que virá a descobrir o quadrinho, e por meio de traços e balões, (re)criarão as suas e as nossas histórias. Como escrito em Zagaia (2021),

Enquanto a história “oficial” for contada pelo viés do opressor, do invasor... e nossos esforços e participação forem minimizados, ridicularizados ou totalmente desprezados, qualquer movimento que se proponha a registrar ou salvaguardar registros já existentes de nossa história é de suma importância (LIMA, 2021, p. 17).

Que o negro não seja unicamente uma temática a ser abordada, mas que seja também um grupo de sujeitos com voz ativa, que fale por si e conte as próprias histórias. E que haja mais quadrinhistas negros com trabalhos publicados. Que haja mais quadrinhistas negros entre os nomes mencionados nos livros sobre a história das histórias em quadrinhos no Brasil. Que tenha mais quadrinhistas negros entre os finalistas das grandes premiações da área. Que haja mais trabalhos de quadrinhistas negros utilizados em sala de aula. Que haja mais quadrinhistas negros devidamente reconhecidos pelos méritos de suas obras. E que haja mais quadrinhistas negros, em todas as suas potências diversas e únicas.

## Referências

- BARBOSA, Nelma. *Arte Afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2020.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Londres: University of California Press, 2008.
- CHINEN, Nobu. *O Negro nos quadrinhos do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2019.
- CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- GUERREIRO RAMOS, Alberto. *A patologia social do branco brasileiro*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- LIMA, Elton Galdino de (org.). *Zagaia: coletânea de quadrinhos afroamazônidas*. Ananindeua, PA: Edições 1/4, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- NETO, Marcolino Gomes de Oliveira. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. In *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 16, p. 65-85, abr. 2015. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-33522015000200065&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522015000200065&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 22 out. 2022.
- QUIANGALA, Anne Caroline. Quadrinhos negros ou negros nos quadrinhos? In *Revista Plaf*. Recife, n. 5, p. 20-23, abr/mai. 2021.
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afro-descendente por meio das Artes Visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese de Doutorado. UNESP, 2016.
- SANTOS, Roberto Elísio dos; CORRÊA, Victor; TOMÉ, Marcel Luiz. As Webcomics Brasileiras. In LUIZ, Lúcio (org.). *Os quadrinhos na era digital* –

*HQTrônicas, webcomics e cultura participativa*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2013.

SOCIAL COMICS. Preto Nanquim. In *A importância do quadrinho nacional*. Youtube, 15 mai.2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ILSralH9DYs>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Há algumas poucas semanas, deparei-me com o conceito que a mim intrigou: “*Homo Sacer*”. Obviamente já conhecia o termo *Homo Sapiens* (e até o de duas vezes “sábio”: *Homo Sapiens Sapiens*, como derivativo do *sapiens* “original”), além dos utilizados por Edgar Morin, quais sejam, *Homo Ludens* e *Homo Demens*, bem como *Homo Faber*.

Fiquei com a ideia na mente, deixando-a interagir em meu ser, e na esperança de quiçá realizar algum trabalho artístico com o conceito – assim que soubesse seu significado. Desta feita, corri à *internet* e entendi que, do latim, significava “homem Sacro” (ou então, sagrado). Mas eis que, lendo mais, vi que o conceito foi retomado por Giorgio Agamben, filósofo italiano que versa conteúdos abrangendo desde a estética à política, dentro da complexidade reconhecidamente atinente aos filósofos.

Passados alguns dias, Luiz Meirelles envia-me um convite para ilustrar a capa da revista que edita, sobre temas filosóficos, “Paradigmas” e depois acena que também há espaço para alguma curta HQ (história em quadrinhos).

---

Gazy Andraus. Pós-doutorando pelo PPGACV da UFG (Bolsista PNPd-CAPES), Doutor pela ECA-USP, Mestre em Artes Visuais pela UNESP, Pesquisador e membro do Observatório de HQ da USP, Cria\_Ciberarte (UFG) e Poéticas Artísticas e Processos de Criação. Também publica artigos e textos no meio acadêmico e em livros acerca das Histórias em Quadrinhos (HQs) e Fanzines, bem como também é autor de HQs e Fanzines na temática fantástico-filosófica. gazyandraus@ufg.br; <http://tesegazy.blogspot.com>; Todos os episódios do GaZine, aqui: <http://tesegazy.blogspot.com/p/gazine.html>. Em 19/jun/ e 19/jul de 2022.

1. Texto ampliado e atualizado, a partir de artigo originalmente publicado na revista impressa *Paradigmas*, ano XXII, nº 47, ISSN: 1980-4342. Santos: CEFS – Centro de Estudos Filosóficos de Santos, mai-jun. 2022, p. 23-24. A HQ poética *Homo Sacer* também foi publicada na mesma revista e edição, porém, lá, em preto e branco, e aqui na *Imaginário!* n. 25, além de estar na versão digital, está com detalhes em cor vermelha e simulando 3D.

Pois bem, como tenho andado ultimamente revendo minha posição-locus no mundo (e na vida) e intentando resgatar uma fase em que seguia um pouco mais minha intuição (principalmente na arte), percebi uma conjunção entre o convite e o conceito de *homo-sacer* que havia feito eclodir em mim uma vontade de realizar alguma expressividade artística com tal perspectiva – décadas atrás concebi um *álbunzine* chamado “Sacro-Conquistador” que compilava minhas HQs poéticas principais desde 1987 a 1997! Um *álbunzine* é o que chamo um fanzine maior cuja formatação lembra um álbum de quadrinhos. Um fanzine (ou zine), como se sabe, é uma publicação independente e não-oficial que pode trazer impressas (ou xerocadas) em suas páginas, quaisquer temas e quaisquer aportes artísticos, como HQs, charges, cartuns, poesias etc.

Então, após “rascunhar” a ilustração para a capa de *Paradigmas*, evidenciei outra arte em 2 páginas do que entendi acerca do homem-sacro dito por Agamben, embora ainda não houvesse compreendido tanto quanto talvez devesse acerca daquele conceito. Pesquisando mais, vi que o “homem-sacro” remonta à figura do direito humano, e é alguém que pode ser julgado pelo povo por algum ilícito, mas sendo não lícito que o sacrifique aos deuses, mas que pode ser morto por qualquer um, sem que lhe seja imputada pena por homicídio (OLIVEIRA, 2010). Assim, caso alguém o mate não estaria acusado de homicida, pois o *homo sacer* é também tido como maldito, ainda que igualmente sagrado.

Como se percebe aqui, o que me valeu mais, como intuição direta a meu processo de criação, foi o parco conhecimento do conceito, via rápidas e mínimas leituras para que eu, como quase sempre o faço em processamento criativo, “despejasse” o que me vinha por intuição nas duas páginas.

E agora, surge a chance de publicar a HQ colorida (e em “3D”) pela *Imaginário!* n. 25, pois, conforme se verá a seguir nas minhas expli-

cações, a cor “acidental e incidental” traz mais força imagética a ela (já que na “Paradigmas”, ela saiu apenas em preto e branco). Para a publicação de agora, retrabalhei a HQ usando o *software 3D Builder* atrelado gratuitamente ao *Windows 10* – como já utilizei anteriormente até mesmo tendo publicado em números anteriores da *Imaginário!*, outras artes minhas em 3D por este programa gratuito que transforma as artes bidimensionais desenhadas em tridimensionais passíveis de serem impressas, caso se queira, em máquinas de impressão 3D.

Assim, é melhor lerem a HQ antes da continuidade de meu relato aqui, a seguir:

El 20, Homo

DOMDE  
VENS!!!

...NU DE  
CONCEITOS!!!

ALTO LÁ!





¿Dónde estás?  
¿Dónde estás?

¿QUE TIPO  
DE JUECES, O  
DIOS?

“HOMO SACER” - SPANISH SACRO,  
TERMO CENADO POR  
GIORGIO AGAMBEM.

122

Na primeira página surge uma figura que, ao se aproximar, poderia ser qualquer um, mas também essencialmente Jesus Cristo, representando o tal *homo sacer*. Assim, depara-se ele com um soldado romano que o interpela mostrando sua espada.

Ao que, na segunda página, este mesmo soldado aparece em primeiro plano, de costas, ajoelhado, mas dando o veredicto a que apenas um ser julgue aquele que está crucificadamente morto. E este único ser que poderia julgar, seria o próprio pai do *homo sacer* da história: Deus!

Algumas curiosidades: quando esbocei a HQ, o fiz durante um evento que participava no dia 11/06/22, o *Steampunk Santos*, e o fiz frente e verso numa mesma folha de papel um pouco mais grossa que o sulfite comum. Além disso, eu tinha pouco conhecimento do conceito que havia me intrigado – o de um ‘homem sacro’, mas que ao mesmo tempo seria ‘impuro’ (!). Portanto, com estes “dados” em mente (aliados à minha intuição), para a finalização da narrativa visual, fui esboçando alguns complementos, como as molduras espinhosas que fecham cada uma das duas páginas, assemelhando-se à coroa de espinhos que foi inserida na cabeça de Cristo no dia de sua crucificação.

Ademais, ao trabalhar as páginas no *Photoshop*, inseri um recurso gráfico pontilhado em algumas áreas – e a “intuição” novamente me fez manter a escolha inadvertida da cor avermelhada para o grafismo, o que emblemou mais ainda a mensagem do homem sagrado, tendo seu sangue derramado como epitáfio da saga crística, coadunando a mensagem ao potencial da informação imagética devido à textura em relevo nas páginas que as faz remeterem à tridimensão, graças ao *software 3D Builder*.

É assim que finalizo este *post-scriptum*, relativo à HQ poética “Homo Sacer”, advertindo que a intuição, desta vez, me guiou mais do que a tenho seguido, trazendo-me coincidências que remetem ao sincronismo de Carl G. Jung – como o conceito *homo sacer* ter-me vindo dias antes do convite de Luiz Meirelles, que está dentro de um âmbito

filosófico da questão ao convite à revista “Paradigmas”. E isto tudo, para mim, é bom, pois me faz retomar um percurso que desde meu doutoramento fui minimizando para dar lugar à racionalidade imperiosa reducionista cartesiana! E creio que esta, sem o auxílio da intuição criativa, a mim, seria manca, pois eu não estaria trazendo tais artes e nem tentando refletir acerca delas. E menos ainda, teria sido convidado por Meirelles, editor da revista *Paradigmas* a participar dela, e agora, logo em seguida, surgindo a chance da publicação com a versão colorizada e em 3D da HQ poética *Homo Sacer* na revista digital *Imaginário!* n. 25 da editora *Marca de Fantasia*, de Henrique Magalhães, sendo que do contrário, o leitor não poderia experienciar a leitura da HQ (de certa maneira explanada com este texto, agora ampliado, assim como a HQ se “ampliou” em formato, para uma HQ Expandida, pois que simula uma história em quadrinhos poética tridimensional, como se poderá perceber na leitura narrativa dela).

Se isto seria ou não relevante (e a que e/ou a quem), só a consciência do *homo sapiens sapiens* poderia concluir!

## Referências

DIREITO e Literatura – Homo Sacer (Bloco 1). *Youtube: TV e Rádio Unisinos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EAHEuhwboe8>>. Acesso em 19/06/2022.

HOMO SACER. *Wikipédia*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Homo\\_sacer](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homo_sacer)> Acesso em 19/06/2022.

MAGALHÃES, Laura. Homo sapiens sapiens. *Toda matéria*. Disponível em: < [MARTINS, Aline Souza. Homo sacer, sujeitos abandonados ao crime. Giorgio Agamben e a Psicanálise. \*Correio APOA\*. Nov. 2014. Disponível em:](https://www.todamateria.com.br/homo=-sapiens-sapiens/#:~:text=O%20Homo%20sapiens%20sapiens%20%C3%A9,s%C3%A1bio%2C%20homem%20que%20sabe%22.></a>. Acesso em 19/06/2022.</p></div><div data-bbox=)

<[https://appoa.org.br/correio/edicao/240/homo\\_sacer\\_sujeitos\\_abandonados\\_ao\\_crime/158](https://appoa.org.br/correio/edicao/240/homo_sacer_sujeitos_abandonados_ao_crime/158)>. Acesso em 19/06/2022.

MARTINS, Thiago Penzin Alves. A precarização da vida e o homo sacer brasileiro: o alastramento da vida nua na sociedade brasileira e a biopolítica. *Argumenta Journal Law*. N. 19. 2013. Disponível em: < <http://seer.uenp.edu.br/index.php/argumenta/article/view/381> >. Acesso em 19/06/2022.

OLIVEIRA, Marcus Vinícius Xavier de. EQUIPE ÂMBITO JURÍDICO. Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua. *Âmbito Jurídico*. 01mar2010. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-74/homo-sacer-o-poder-soberano-e-a-vida-nua/> >. Acesso em 17/06/2022.

**F**antasMarx é como uma neurose que assombra minha imaginação há muito tempo. Minha graduação no curso de *Sociologia e Política* durou de 2014 a 2017 e, em algum desses anos, me recordo de ser abordado por um grupo de colegas de classe que planejavam criar um jornal junto ao centro acadêmico da faculdade. Foi nesse contexto que desenhei, pela primeira vez, uma caricatura de Karl Marx em um corpo de fantasma, ao melhor estilo *Ghostbusters*. O intuito por trás da criação era desenvolver uma seção de charges no tal jornal e o meu Marx protagonizaria as ditas-cujas.

Meu traço era bem mais simples e descompromissado na época. Desenhei Karl Marx pelo fato de ser um pensador de fisionomia facilmente reconhecível e autor de textos com os quais todos do curso tinham familiaridade. Havia também meu gosto particular pela teoria marxista e a ironia de se tratar do *espírito* de um pensador *materialista*. Mas o resto do projeto não passou de expectativa – o ímpeto dos meus amigos rapidamente minguou, provavelmente com a chegada das provas daquele semestre, e o tão sonhado jornal nunca viu a luz do dia.

Entretanto, ao longo dos anos, *FantasMarx* nunca realmente desapareceu da minha cabeça. No início de 2022, finalmente coloquei em prática o plano de inseri-lo em charges e tiras satíricas. A política recente do Brasil também foi um gatilho para a ressurreição do personagem, posto que teorias conspiratórias anticomunistas voltaram a assombrar o debate público.

Uma vez feitas as devidas apresentações, convém explicar o processo de criação das tiras e charges do *FantasMarx*: tudo começa com

uma piada, trocadilho infame ou comentário sarcástico que brota inesperadamente na minha cabeça – inclusive, em situações inoportunas. Seja como for, penso sempre em tiradas rápidas, que abordem temas sociais que me afetam e que não exijam muitos quadros ou diálogos para serem contadas.

O próximo passo é desenhar. Faço primeiramente um rascunho a lápis em um caderno comum de desenho. Penso na composição da cena, nos elementos que precisam estar desenhados para a piada funcionar e vou, mesmo que separadamente, fazendo um por um. O traço de desenhistas famosos me inspira bastante durante esse processo e posso citar Mike Mignola, Laerte e Hirohiko Araki como alguns dos mais proeminentes artistas cujos trabalhos costumo consumir.

Estando satisfeito com os desenhos, passo tudo a limpo em outro papel. Inicialmente, utilizava caneta esferográfica preta e sulfite para a versão final. Recentemente, porém, adotei papéis de maior gramatura e canetas pincel para pintar os fundos pretos.

Na sequência, um estresse: fotografar os desenhos com o celular. Para isso, a iluminação do cômodo deve ser boa, mas a luz não deve incidir diretamente sobre o desenho; caso contrário, haverá reflexo nas partes à caneta e a foto ficará comprometida. Fotos com angulação também são indesejadas, pois podem terminar deformando a imagem do desenho. As melhores fotografias são então salvas no *smartphone* e ficam armazenadas como arquivos *.png*, os quais converto posteriormente em arquivos *.svg* (construídos por vetores, ao invés de pixels).

Vetorizar os desenhos garante traços mais consistentes e maior contraste entre preto e branco. A conversão dos arquivos não é necessariamente um transtorno, posto que, atualmente, há aplicativos que realizam tal processo e conversores *on-line* gratuitos (nos quais você faz *upload* do arquivo *.png* e a ferramenta lhe devolve um arquivo vetorizado em segundos).

O último passo é carregar estes vetores no *Canva* – *software* de edição que me possibilita digitar as falas dos personagens e ocultar eventuais borrões nos arquivos vetorizados (geralmente resquícios de uma foto mal batida).

O resultado encontra-se a seguir, com algumas charges e tiras que apresentam certa continuidade. Em resumo, as piadas e comentários funcionam isoladamente, porém compõem uma única grande narrativa (ainda não terminada) estrelada pelo espectro do comunismo. Espero que gostem!

Wiverson (Will) Azarias  
Suzano SP, 02 de setembro de 2022

NO CÉU DE 2022...

GERAL MENTINDO  
SOBRE MIM LÁ EM  
BAIXO E QUEM DIZ ME  
DEFENDER SÓ FALA  
BESTEIRA!



SEI BEM  
COMO É...



Will  
22

EU NEM ACREBITO  
EM PARAÍSO! SOU UM  
MATERIALISTA! A RELI-  
GIÃO É O ÓPIO DO...

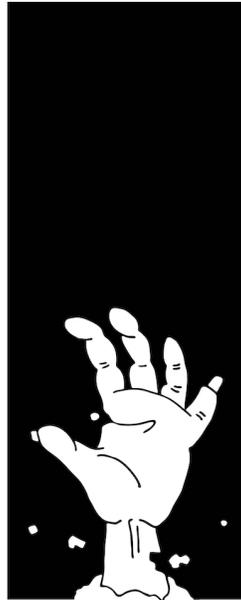
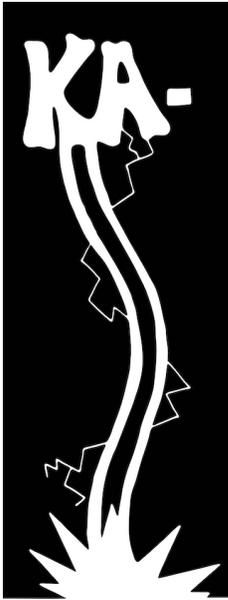


Will  
22

BEM QUE PAPAÍ  
AVISOU PRA NÃO  
DEIXAR ENTRAR  
GENTE INGRATA!

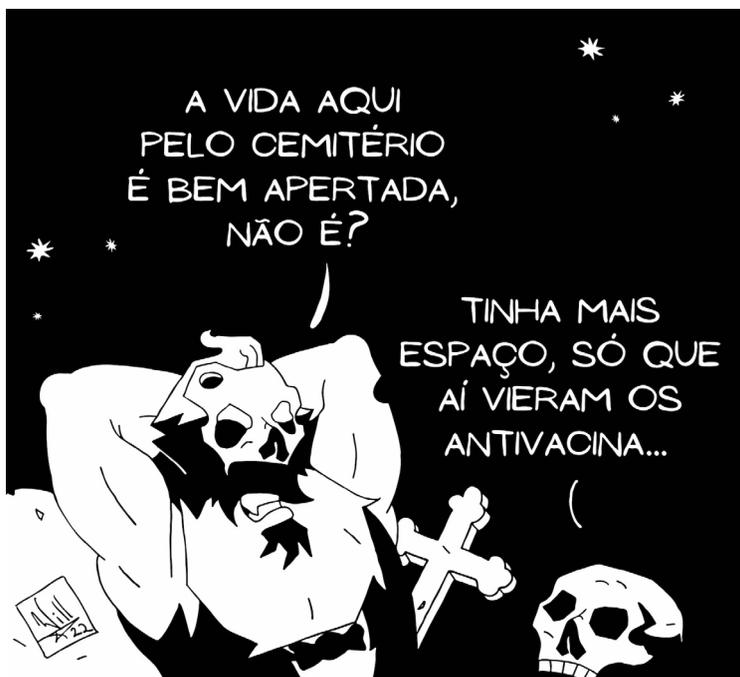
PUF!



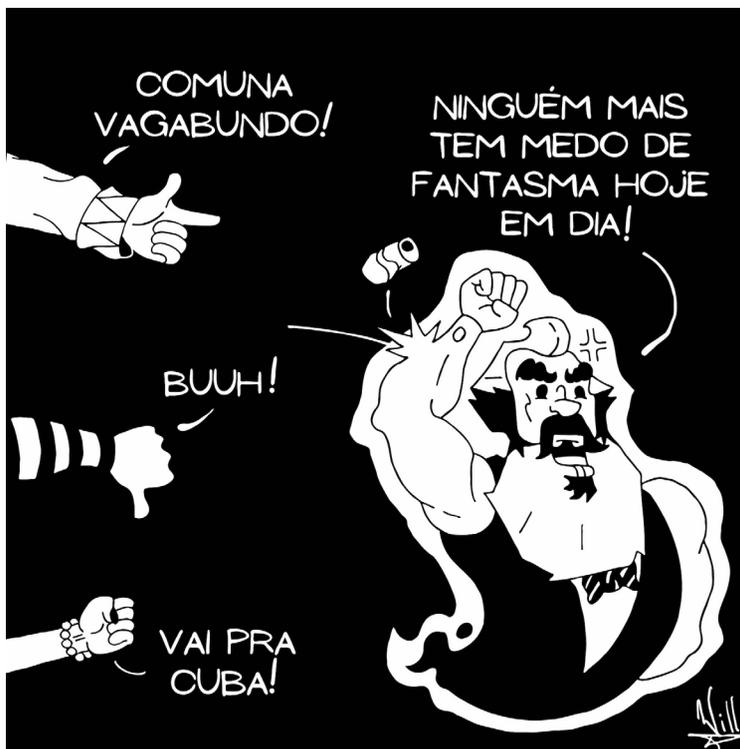


**BOOM**









# Imaginário!

## Normas de publicação

Imaginário! é uma revista eletrônica da editora Marca de Fantasia, vinculada à Associação Marca de Fantasia e projeto de extensão do NAMID - Núcleo de Arte, Mídia e Informação do Departamento de Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba, com trabalhos dirigidos aos profissionais e estudantes de Comunicação e Artes, em diálogo acadêmico com outras áreas do conhecimento num empenho de construção interdisciplinar.

Organiza-se nas sessões

1. Memória – Resgate da obra dos mestres e dos núcleos representativos de produção.
2. Estado das artes – Artigos, ensaios e entrevistas sobre a atualidade e projeção das artes gráficas e visuais, representadas por histórias em quadrinhos, humor (cartum, charge, caricatura), animação, fanzine, grafite e game, bem como expressões da cultura pop.
3. Entrevista.
4. Resenha.
5. Experimento (histórias em quadrinhos poético-filosóficas, experimentais, tiras).
6. Ensaio visual – Relatos sobre processos criativos e de construção artística.

Aceitam-se trabalhos inéditos em revistas ou livros, podendo ter sido apresentados em eventos da área ou publicados em anais. As afirmações, opiniões e conceitos expressos são de responsabilidade dos autores. Todos os textos serão submetidos ao Conselho Editorial, que tem autonomia para avaliá-los de acordo com os objetivos da revista.

Os quadrinhos autorais devem ter caráter experimental, a exemplo dos poético-filosóficos e tiras reflexivas. Esta categoria não precisa submeter-se ao viés acadêmico, mas deve guiar-se pela inovação da arte e investigação de novas linguagens gráficas e textuais.

Os textos devem ter a seguinte formatação:

- a) Artigos com 10 a 15 páginas incluindo as referências, ilustrações, quadros, tabelas e gráficos, digitados em Word no formato A4, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1.5.
- b) Incluir título, resumo (máximo de oito linhas, com tema, objetivo, método e conclusão) e palavras-chave, com tradução para o espanhol, francês ou inglês. No final do trabalho, adicionar endereço completo, titulação, vínculo acadêmico ou profissional, telefone e email.
- c) Entrevistas e resenhas com até seis páginas, incluindo, no caso da resenha, a capa da publicação abordada.
- d) Entram nas Referências apenas os autores e obras citados no texto, conforme as normas atualizadas da ABNT.
- e) Citações curtas (até três linhas) são incorporadas ao texto, transcritas entre aspas, com indicação das fontes.
- f) Citações longas são transcritas em bloco com entrelinhas simples e recuo de 4 cm da margem esquerda, com corpo 11, sem aspas, com indicação da fonte. Exemplo: (PRADO, 2007, p. 23).
- g) Anexos e apêndices serão incluídos somente quando imprescindíveis à compreensão do texto.

Os artigos aprovados e não selecionados serão encaminhados à edição seguinte.

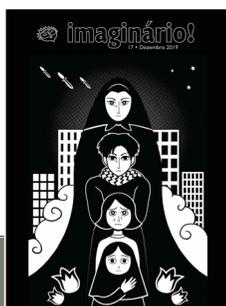
Os autores cedem gratuitamente os direitos de reprodução dos artigos e ilustrações à publicação.

Os artigos e demais textos publicados são de responsabilidade única e exclusiva dos autores e não representam necessariamente a opinião do corpo editorial da revista.

Recebemos colaborações em fluxo contínuo, que devem ser enviadas exclusivamente para <marcadefantasia@gmail.com>

# Imaginário!

Revista acadêmica sobre História em Quadrinhos, Artes Visuais,  
Comunicação, Linguística e Cultura Pop



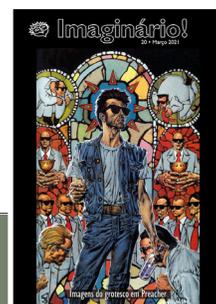
N. 17 - dezembro 2019



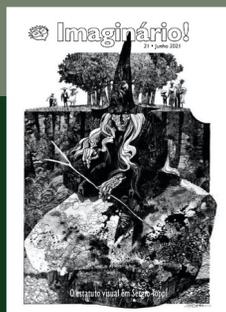
N. 18 - junho 2020



N. 19 - dezembro 2020



N. 20 - março 2021



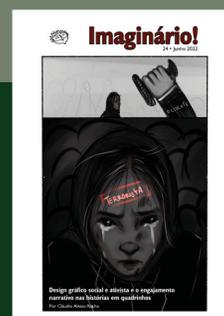
N. 21 - junho 2021



N. 22 - setembro 2021



N. 23 - dezembro 2021



N. 24 - junho 2022

<https://www.marcadefantasia.com/imaginario.html>