



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

ANDRÉIA GUIMARÃES MOURA

**FOTOGRAFIA E QUADRINHOS
imagem complexa, construção híbridas e jornalismo em O
Fotógrafo**

**CAMPINAS,
2015**

ANDRÉIA GUIMARÃES MOURA

FOTOGRAFIA E QUADRINHOS
imagem complexa, construção híbridas e jornalismo em O
Fotógrafo

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Andréia Guimarães Moura e orientada pelo Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein

CAMPINAS,
2015

Agência de fomento: Não se aplica
Nº processo: Não se aplica

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M865f Moura, Andréia Guimarães, 1983-
Fotografia e quadrinhos : imagem complexa, construções híbridas e jornalismo em O Fotógrafo / Andréia Guimarães Moura. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Celso Luiz Figueiredo Bodstein.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lefèvre, Didier, 1957-. O fotógrafo. 2. Guibert, Emmanuel, 1964-. O fotógrafo. 3. Fotojornalismo. 4. Hibridismo. 5. Histórias em quadrinhos. 6. Pós-modernismo. I. Bodstein, Celso Luiz Figueiredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Photography and comics : complex image, hybrid structure and the journalism in O Fotógrafo

Palavras-chave em inglês:

Lefèvre, Didier, 1957-. The photographer
Guibert, Emmanuel, 1964-. The photographer
Photo journalism
Hibridism
Comic strips
Post-modernism

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestra em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Celso Luiz Figueiredo Bodstein [Orientador]
Ruben Dargã Holdorf
Wagner José Geribello

Data de defesa: 31-08-2015

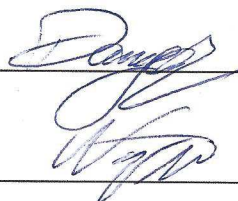
Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

BANCA EXAMINADORA:

Celso Luiz Figueiredo Bodstein



Ruben Dargã Holdorf



Wagner José Geribello



Armando Fávaro

Maria das Graças Conde Caldas

A Deus, origem de todas as oportunidades, fonte de toda resiliência.

A você mãe, por sempre me cobrar o potencial latente.

AGRADECIMENTOS

A Deus, razão de todas as coisas boas que já me aconteceram na vida, incluindo este mestrado.
À minha mami, pelo amor e presença constantes, por ser a pessoa a quem recorrer sempre,
por acreditar incondicionalmente na minha capacidade e exigir o melhor de mim. Pelas
orações, noites mal dormidas repletas de preocupações, pelo ombro e a cama sempre
pronta na sua casa.

A você papi, pelo apoio e amor constantes, pelas orações, por fazer sentir tua presença,
ainda que esteja tão distante. Por toda a preocupação e torcida de sempre.

Aos dois, por terem me proporcionado a melhor educação e todas as oportunidades que
eram possíveis nas fases de nossas vidas. Vocês e a Dani são tudo pra mim!

A você irmã, pela companhia, amor, preocupação, por quebrar os galhos, por compartilhar
livros, roupas, sapatos, músicas e risadas, e pelas orações em nome do meu sucesso.

À tia Iraídes, por todo o amor, orações, apoio emocional e financeiro que deu a este projeto.

Ao Celso Bodstein, por estes quase 3 anos em que compartilhou comigo conhecimentos e
orientações, pela mente aberta para aceitar minhas (nem sempre) boas ideias, e pela
paciência com minha vida complicada e corrida.

Ao professor, amigo, chefe e mentor Ruben Holdorf, por todos os ótimos conselhos, pelo
apoio e força, por acreditar no meu potencial e investir em mim como profissional.

Thiago Basílio: obrigada! Você foi o primeiro a acreditar neste mestrado. Acreditou quando
nem mesmo eu tinha fé nesta possibilidade. Obrigada por ser o irmão que a vida me deu.

Pelo humor, pelas broncas, pela presença física e "transcendental" na minha vida.

A vocês, lindas meninas do *Canal da Imprensa*. Daniela Fernandes e Thamires Mattos. Pelo
carinho (que eu jamais poderia agradecer completamente), pelo apoio, preocupação, pela
fortaleza (quando enfrentamos os piores momentos desta revista), por abraçarem o mundo
quando meus braços já não sabiam como continuar. Eu jamais, jamais, poderia ter
terminado este mestrado sem vocês. Vocês são profissionais. OBRIGADA!

Ao Felipe Carmo, pela amizade, excelente humor e pelos lindos desenhos que topou fazer
pra este trabalho, em cima da hora.

À Thais Alencar, pela presença renovadora na minha vida, por me ensinar sobre resiliência,
pelo carinho, orações, e por se dispor a fazer as traduções deste trabalho.

Alysson Huf e Lana Fiama: obrigada pela amizade constante e desinteressada com que me brindaram e que encontrei em poucas pessoas. Por compartilharem filmes, comida, confidências, preocupações e orações comigo. Por se lembrarem de mim nos momentos mais inesperados, me mandando mensagens ou perguntando se podiam passar aqui em casa. Coisas simples, mas de muito valor! Saibam disto!

A todos os amigos que compartilharam estes 3 últimos anos comigo, fazendo do meu dia-a-dia algo mais feliz, me dando apoio e força, compartilhando todas as risadas que tornaram esta jornada mais leve.

Ao Unasp, pelo apoio à esta empreitada acadêmica.

A todos do Labjor, pelas experiências e conhecimentos que me foram permitidos enquanto aluna deste programa.

RESUMO

Em 1986, o fotógrafo francês Didier Lefèvre viajou ao Paquistão para se unir a uma missão da ONG Médicos Sem Fronteiras, a MSF. O objetivo da viagem era fotografar (para registro e divulgação jornalística) a atuação da ONG no Afeganistão (país vizinho) junto a comunidades carentes. Quando voltou à França, com mais de 4 mil fotografias na mala, teve seu trabalho recusado pelos periódicos. Passados treze anos, por incentivo de um amigo, o cartunista Emmanuel Guibert, ele decide transformar o conteúdo recolhido em uma reportagem de fôlego. Surge, assim, a coleção de 3 volumes *O Fotógrafo*. O trabalho impressiona, principalmente pela forma como foi construído. Há uma ênfase na linguagem imagética e é proposto um diálogo entre fotografias e quadrinhos na composição da reportagem. Um hibridismo único. Esta linguagem alternativa, uma mescla de recursos, oferece novas nuances sensoriais, cria nova plataforma, em que a informação parece seduzir de forma peculiar ao leitor. O tema da sedução da audiência tem sido foco de diversos estudos nos últimos anos. A pós-modernidade modificou a maneira como as pessoas interagem com a informação, como gerenciam dados, como os recebem e aceitam. O que queremos ver, ler ou ouvir? E mais, realmente queremos apenas ver? O trabalho de Lefèvre leva a novos patamares de reflexão a respeito do papel da imagem na pós-modernidade. Longe de ser vista como elemento superficializador e alienante (posição de pesquisadores como Guy Debord), seria possível enxergá-la como gerenciadora de conhecimentos mais rica (até) que o texto. Linguagem que se reveste de complexidades e conduz a profundas abstrações. Uma imagem complexa, tal qual propõe Josep Català. *O Fotógrafo* responde às necessidades da audiência pós-moderna? Como se enquadra nos novos formatos jornalísticos? É jornalismo contemporâneo, no sentido de tocar a audiência? Este estudo, também permeado de impressões e sensações desta pesquisadora, se sustenta em conceitos amplamente explorados por outros pensadores (que trabalharam imagem e pós-modernidade) e na descoberta de atravessamentos possíveis nestes universos. Principalmente nestas descobertas.

Palavras-chave: Jornalismo; Hibridismo; Imagem Complexa; Quadrinhos; Fotografia; Pós-modernidade.

ABSTRACT

In 1986 the French photographer Didier Lefèvre travelled to Pakistan in order to join a mission of the Médicos sem fronteiras (MSF). The purpose of the trip was to photograph (for journalistic recording and disclosure) the work of the MSF in Afghanistan by the needy communities. When he returned to France, with more than four thousand photos in his suitcase, he had his pictures rejected by journals. Thirteen years later, encouraged by his friend, the cartoonist Emmanuel Guibert, he decides to transform the collected content in a great report. And so, there is the collection of three volumes *O Fotógrafo*. The work impresses by the way it was built. Emphasis is placed on imagetic language and a dialogue between photography and comics is proposed in the composition of the report. A single hybridism. This alternative language, a mix of resources, offers new sensorial nuances, creates a new platform where information seems to seduce the reader in a particular way. The seduction of the audience has been focus of several studies in the last few years. Post modernity has changed the way people interact with information, how they manage data; the way they receive and accept it. What do we want to see, read or hear? Plus, do we really want just to see? The work of Lefèvre leads to new levels of reflection about the role of image in post modernity. Far from been seen as an element that alienates and superficializes (position of researchers as Guy Debord), it could be seen as manager of (even) richer knowledge than text. Language covered with a complexity that leads to deeper abstractions. A complex image as Joseph Català proposes. Does *O Fotógrafo* meet the needs of postmodern society audience? How does it fit in the new journalist formats? Is it contemporary journalism in the sense of touching the audience? This study, also pervaded by impressions and sensations of this researcher, is based on concepts widely explored by other thinkers (who worked the relation between image and postmodernity) and on discovery of possible crossings in these universes. Mainly on these findings.

Key Words: Journalism; Hybridism; Comics; Photography; Postmodernity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	12
DO PROGRESSO E DAS REVOLUÇÕES	14
QUESTÕES SOBRE AUDIÊNCIA E PÓS-MODERNIDADE	16
Fim de um modelo?	21
SOBRE OS QUESTIONAMENTOS E MOTIVAÇÕES	31
PROCEDIMENTOS	32
Aplicação	35
BREVE SUMÁRIO COMENTADO	37
 Capítulo 1 - A LINGUAGEM, A IMAGEM, CAMINHOS E COMPLEXIDADES	39
RELAÇÕES DO HOMEM COM O VERBAL E O VISUAL	43
O TEXTO E A IMAGEM	46
"CULTURA VISUAL"	47
 Capítulo 2 - CONTRACULTURA, CONVERGÊNCIA, HIBRIDISMO - IMAGEM APLICADA	58
CONTRACULTURA, HIBRIDISMO E HISTÓRIA	59
SOBRE QUADRINHOS	63
Jornalismo em Quadrinhos (JHQ)	67
SOBRE FOTOGRAFIA	70
A "dor dos outros" - Fotografia e conflito	76
 Capítulo 3 - UM ESTUDO LEVEMENTE FENOMENOLÓGICO	80
A INTERFACE EM "O FOTÓGRAFO"	81
Sequência cinematográfica	82
Álbum	91
Contraste visual narrativo	95
O traço, os desenhos	95
Enquadramento e composição	102
Expressões faciais e closes	111
As cores	115

Outros recursos	123
O NARRADOR	123
ONDE ESTÁ O JORNALISMO?	137
Notícia e Reportagem	138
A técnica	132
TEMAS TRANSVERSAIS CONTEMPORÂNEOS	135
As pessoas, o país	135
No Paquistão	135
No Afeganistão	136
Alguns personagens	141
A religião	144
Costumes	145
A mulher	151
A guerra	152
Relação com os russos	154
O fim da infância	155
Assistencialismo	155
ABSTRAÇÕES, SINAPSES E LOUCURAS	157
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 160
 REFERÊNCIAS	 166
 ANEXOS	 171
ANEXO 1 - ENTREVISTAS	171
ANEXO 2 - EXPERIMENTOS DE LINGUAGEM	181
ANEXO 3 - O TRABALHO DE EISNER	183
ANEXO 4 - TRABALHOS DE JOE SACCO	184
ANEXO 5 - MAUS, DE SPIEGELMAN	185

INTRODUÇÃO E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Assim como o caos tumultuado de uma tempestade traz uma chuva nutritiva que permite à vida florir, assim também, nas coisas humanas, tempos de progresso são precedidos por tempos de desordem. O sucesso vem para aqueles que conseguem sobreviver à crise.

I Ching

Em 1986 o fotógrafo francês Didier Lefèvre viajou ao Paquistão para se unir a uma missão da ONG Médicos Sem Fronteiras, a MSF. A ONG realizava incursões clandestinas no Afeganistão pré-taliban (país vizinho), na época, invadido pela então URSS. O país em conflito, repleto de comunidades isoladas e de certa forma carentes, comunidades que se organizavam de forma rudimentar, necessitava fortemente das intervenções médicas do grupo. Lefèvre foi convidado a produzir uma reportagem fotográfica relatando o trabalho destas missões clandestinas.

O fotógrafo deveria acompanhar um destes grupos Afeganistão adentro, registrando com sua câmera todos os detalhes da viagem, as dificuldades, a rotina, a cultura, o conflito, a necessidade do povo, o trabalho dos participantes da missão. Durante os pouco mais de 3 meses em que esteve no Afeganistão, primeiramente na companhia da MSF e depois por um breve período só, teve a oportunidade de tirar mais de 4 mil fotos. Um material que registrou a importância do trabalho da ONG, a carência do povo, a cultura tão diferente e possibilitou olhar o conflito vivenciado pelo país por outros ângulos.

Infelizmente, ao voltar para a França, depois deste período no Afeganistão e Paquistão, apenas 6 de suas fotos foram publicadas pelo jornal francês *Libération*. Várias reportagens escritas por Lefèvre sobre o assunto foram rejeitadas pelos periódicos. As fotos ficaram, por certo tempo, esquecidas. Treze anos depois, o quadrista Emmanuel Guibert, amigo do fotógrafo, propõe que transformem o material colhido no Afeganistão em um livro. É então que Lefèvre tira do baú as fotografias e resgata da memória a história vivida para produzir *O Fotógrafo*.

Com desenhos e roteiro de Guibert, e diagramação e cores de Frédéric Lemerrier a primeira parte da obra foi publicada em 2003. O último volume foi publicado em 2006. Na essência, a obra relata as peripécias do grupo para alcançar as comunidades afegãs e as dificuldades de realizar o trabalho médico em condições tão precárias. Também relata o

malfadado retorno de Lefèvre ao Paquistão, depois que se separou dos membros da missão da MSF. Os entraves burocráticos, a corrupção do sistema, o medo humano e as reações provocadas por ele (o medo) em situações extremas (como quando ficou perdido e sozinho em meio a uma nevasca e em território hostil, ou quando foi feito prisioneiro - ilegalmente - por um agente alfandegário paquistanês) etc.

Mas tão importante quanto o conteúdo da obra em si, é a maneira como este conteúdo foi disposto, construído. O diálogo proposto entre fotografias e quadrinhos ressignifica códigos, infere em sentidos distendidos, oferece novas nuances sensoriais e gera uma nova proposta de linguagem para a narrativa, nova plataforma, na qual a informação é transmitida de forma a seduzir a atenção do leitor do começo ao fim da leitura. Há um óbvio hibridismo na construção da reportagem em *O Fotógrafo*. E é este hibridismo de linguagens, o surgimento desta plataforma alternativa e original, que incita questionamentos em minha mente a respeito de possibilidades para o jornalismo contemporâneo.

Há uma crise (nítida e substancial) na relação "emissor-receptor" no jornalismo. A maneira, a técnica, os costumes da escrita jornalística se chocam com as novas perspectivas de absorção apresentadas pelo público. Prova disto é que cada vez mais os grupos de comunicação enfrentam crises de ordem financeira. Tais crises se originam no desinteresse, cada dia mais frequente, dos receptores potenciais no material produzido por estes grupos e, conseqüentemente, desinteresse da indústria de anúncios em utilizar estes recursos de promoção. Este desinteresse se relaciona diretamente, como explica Fernandes (2014), com a dificuldade que os meios apresentam para adaptar linguagens, mecanismos de exposição do fato, aos interesses do público. Falta o exercício do "conhecer o leitor", "conhecer o público". Há problemas para conectar o conteúdo ao perfil dos receptores.

Nos últimos 5 anos alguns dos maiores jornais do mundo - e outros de importante representação nacional - encerraram suas versões impressas passando a publicar apenas *online*. A revista norte-americana *Newsweek* e o brasileiro *Jornal do Brasil* são exemplos do caso. Por outro lado, o jornalismo digital também engatinha neste sentido. Com a horizontalidade da produção noticiosa - já que os pretensos receptores também se tornam produtores em algum nível - é preciso repensar "o que" e "como" noticiar. Qual a linguagem e abordagem a utilizar. E o ambiente digital ainda experimenta nessas direções. Pouco se lê (mesmo em plataformas digitais), pouco se aprofunda. Problema que só pode ser combatido por meio de novas reflexões e experimentos que busquem sistematizar/sugerir propostas

alternativas ao modelo jornalístico. As formas tradicionais estão definhando.

Na Europa tenho visto experimentos interessantes. Jogos, dentro do jornalismo, por exemplo. E acho que é isto que precisamos para renovação. Não precisamos mais receber informação passivamente. Hoje novas coisas vão surgindo para suprir estes interesses e nossas necessidades. Somos criaturas diferentes do passado, somos criaturas multimídias. (PAIM, 2015)

Este material (*O Fotógrafo*) é a matéria-prima para minhas teorizações sobre as necessidades/expectativas da audiência contemporânea e sobre plataformas alternativas que (de um modo ou outro) tem respondido a estas tendências. Mais tangencialmente, ele me leva a reflexões sobre caminhos que a prática jornalística deve transitar em sua busca por adaptação, readequação.

DO PROGRESSO E DAS REVOLUÇÕES

Não consigo enxergar outro modo de começar estas reflexões que não falando a respeito de progresso. O tema tem permeado constantemente minhas pesquisas, aprofundando cada vez mais suas relações com minhas motivações e meu objeto de estudo. Ouso dizer que o próprio resultado deste trabalho representa progresso, no sentido de que ele visa a, primeiramente, produzir reflexões sobre aspectos sociais e jornalísticos que apontam a possíveis mudanças em ambos os organismos.

Uso da licença poética para dizer que “progredir é preciso, viver talvez”. (Utilizo aqui o termo "preciso" mais no sentido de necessidade do que no de precisão - visto que, apesar de o movimento evolutivo/progressivo ser preciso em seu constante insurgir, não pode ser considerado tão preciso a respeito dos caminhos a que conduz). E com viver não pretendo questionar a existência em si, mas a sobrevivência de processos, de sistemas, de conceitos, tal qual se solidificaram através dos tempos. Permanência é algo real? Tais "processos" devem manter-se estáticos? É sua solidez que produz sua eficiência?

Ao voltar-me à epistemologia deste "todo" - e sua solidez - penso estar referindo-me à ideia de que sólido é tudo aquilo que se fortalece pela repetição. Procedimentos, sistemas, conceitos que pela repetição incessante se tornam axiomas. Que, devido a sua nítida eficiência em responder/solucionar/organizar as questões do mundo, acabam tornando-se verdades incontestáveis, métodos de ação padronizados, teorias que presumem resolver de

forma competente a vida.

Destas considerações nasce novo questionamento: nesta pesquisa específica de que tipo de processos, conceitos, sistemas estaríamos tratando exatamente? Antes de nos aprofundarmos em tais questões que, obviamente, embasarão e definirão os contornos deste estudo, importa lembrar (talvez determinar) que na contemporaneidade “mudança” é *“modus vivendi”*. Existir neste ambiente é estar em movimento, permanente transformação. Sem nos submetermos a este movimento revolucionário¹, submissão esta que deve ser voluntária, estamos destinados a um sepultamento.

A proatividade com que encaramos esta realidade, com que nos encaixamos nela, nossa capacidade de aceitar fins e propor recomeços é o que nos permitirá emergir do caos cada vez maior desta sociedade flutuante (que legitima e impugna processos com a mesma velocidade da luz) para produzir mecanismos, redefinir conceitos, reconfigurar práticas que garantam a sobrevivência de nossas instituições. E com instituições me refiro aos elementos/pilares que nos mantêm organizados socialmente. Família, Estado, religião, sistema judiciário, mídia, etc. Kuhn (1998) já afirmava que reconhecer a crise é o prelúdio certo para o surgimento de novas teorias.

Aproprio-me das palavras de Bernard Shaw quando afirma que o progresso é impossível sem mudança. E que aqueles que são incapazes de mudar suas mentes não conseguem mudar nada. A audiência muda, o jornalismo também. E minha pesquisa pretende analisar um produto híbrido para entender como esta tendência (o imbricamento de linguagens) responde às expectativas de um público flutuante/mutante e como seu formato figura entre as várias alternativas a que o jornalismo contemporâneo se volta a fim de manter-se estável como categoria. Propostas e insinuações advindas deste estudo são (ainda e absolutamente) experimentais. Projeções, imaginações, expectativas. Ainda que pareça pretensiosa em me aventurar neste tipo de estudo (mais fenomenológico) ou no questionar de conceitos estabelecidos, apoio-me na postura de pensadores como John Dewey, que disse: “Todo grande progresso da ciência resultou de uma nova audácia da imaginação”. Além do que, mais que imaginar possibilidades, questionar paradigmas jornalísticos (neste caso) representaria também reconhecer tendências, necessidades

¹ Nos conceitos defendidos por Kuhn (1998), a revolução científica (o progresso da ciência) se caracteriza por uma completa quebra de paradigmas, de padrões, de sistemas, para a insurgência de novos pressupostos mais abrangentes e adequados ao contexto.

sociais.

Importa primeiro, antes de imergirmos nas questões estritamente relacionadas aos objeto e corpus deste trabalho, produzir uma contextualização. Ainda nesta introdução, pretendo abordar aspectos da realidade em que se insere meu objeto de estudo, falar sobre as possibilidades que surgem deste contexto, mais especificamente sobre o corpus da pesquisa, os questionamentos e as motivações inspiradas por ele, sobre os processos teórico-metodológicos que serão utilizados durante o estudo e, por último, fazer um breve sumário comentado do conteúdo dos capítulos seguintes.

QUESTÕES SOBRE AUDIÊNCIA E PÓS-MODERNIDADE

Entre a infinidade de coisas escritas por Marshall McLuhan está uma constatação que resume, muito propriamente, a realidade tida pós-moderna do atual organismo social. “Nós moldamos nossas ferramentas e, em seguida, as nossas ferramentas nos moldam.” A frase de McLuhan faz referência, talvez, a esta realidade onde tudo se move, e se move em todas as direções. Uma realidade em que, aparentemente, se acaba a verticalidade e todas as relações passam a se desenvolver de forma horizontal.

Bauman (2001) classificou este momento histórico como *modernidade líquida*. Segundo ele, a sociedade moderna, tal qual os líquidos, singulariza-se pela incapacidade de manter as formas.

Os líquidos se movem facilmente. Eles fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam, são filtrados, destilados; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. (BAUMAN, 2001, p.8)

Esta *modernidade líquida*, em que nada se prende a tempo ou espaço produziu fortes mudanças na condição humana. Mudanças que obrigam a uma reflexão sobre conceitos solidificados através dos séculos, os velhos conceitos². O “sistema” se liquefaz de tal forma que padrões, configurações, não estão mais “dados”, já não são “autoevidentes”, chocam-

² A título de exemplificação poderia citar coisas básicas como "conceito de família", "conceito de moralidade", "conceito de profissionalismo", "conceito de qualidade de vida", "conceito de comunicação" "conceito de beleza", o próprio "conceito de cultura" etc.

se, contradizem-se tão fortemente que perdem boa parte de seus poderes. Bauman (2001) reflete que, dadas estas circunstâncias, a estrutura sistêmica do mundo se tornou remota e inalcançável. E isto é reflexo não apenas de processos que passam a flutuar, mas dos sujeitos destes processos que também se rendem aos fluxos. Santaella (2007), em referência a reflexões feitas por Maffesoli (*Du nomadisme: vagabondages iniciatiques*, 1997), Deleuze e Guatarri (*Mil Platôs*, 1995-1997), enfatiza que o mundo se vê habitado por territórios flutuantes. Mais que rever as mudanças provocadas e sofridas nos métodos, técnicas, procedimentos sistematizados pelo homem para organizar-se socialmente, é preciso rever a postura do próprio homem. “Só pessoas fluidas, ambíguas, em estado de permanente devir, transformação e constante autotransgressão podem se adaptar a estes territórios” (SANTAELLA, 2007, p. 17).

Os padrões de dependência e interação estão tão fluidos que esta geração começa a experimentar coisas que, antes, sequer poderiam ser imaginadas. Bauman (2001) afirma, por exemplo, que estamos ininterruptamente em um exercício central: redefinindo identidades. Este novo universo que se apresenta tem forte relação, volto a afirmar, com o fim das limitações “sólidas” (antes impostas) sobre tempo e espaço. Feito este delineamento, retomo a ideia de revisar conceitos, axiomas sociais. Para Bauman (2001), tais comportamentos/visões são como zumbis, mortos-vivos. Neste caso, a questão a ser explorada, pensada, é saber se a ressurreição destes conceitos, ainda que em novo formato, uma espécie de reencarnação, é algo possível.

Como construir novas estruturas, como tornar algo inteligível neste contexto, como romper com o passado sem perder o sentido/função? Como produzir interação e conhecimento neste ambiente classificado por Bauman (2001) como "volátil"? Como sistematizar-se (isto será possível ainda?) nesta pós-modernidade que, em síntese, representa uma crítica à ideia de fundamentos sólidos para explicação das coisas, do mundo? Como nossas instituições devem se portar a fim de readequar-se?

Não há necessidade de explorar fatalismos. Pensemos alguns pressupostos: nesta realidade líquida há uma clara necessidade de progresso em relação a processos e sistemas milenares (progresso que acontecerá com assertividade); pós-modernidade pode ser vista como uma crítica à ideia de fundamentos sólidos para explicar o mundo; deste fato deriva-se uma óbvia quebra com tudo que é sólido, com os padrões pré-estabelecidos, todos os processos e relações se tornam fluidos; consequentemente, o homem precisa deixar-se fluir,

precisa aprender a flutuar; há uma pulverização dos conhecimentos e das ferramentas; tudo isto nos leva à constatação de que é preciso revisitar/repensar alguns processos. E não cabe a minhas reflexões classificar estas mudanças, tendências, estes caminhos, como bons ou ruins. Classifico-os, ou melhor, restrinjo-me apenas a identificá-los como necessários. Desta percepção diagnóstica é que me aventuro no estudo de iniciativas que se mostram alternativas. Aventuro-me na sugestão de possibilidades.

Identificar caminhos, propor respostas, entender processos são coisas que só se fazem possíveis a partir de diagnósticos. Talvez, nisto consista o valor do pensamento de Bauman. Embora crítico da pós-modernidade, Bauman diagnostica. Enquanto Lyotard afirma que pós-modernidade é fim (fim das metanarrativas); Baudrillard relaciona pós-modernidade a caos, à implosão do social; Jameson fala de ultrapassar os limites de tempo e espaço; Lipovetsky indica um vazio em que prosperam individualismo, hedonismo, uma imensa fragmentação; e Maffesoli fala de mais espetáculo; Bauman sistematiza e sintetiza cada uma destas nuances em uma palavra, um diagnóstico: fluidez.

Um diagnóstico que não se presta apenas aos fins da crítica, antes, em sua função primária (a de situamento), chama a uma reflexão que gera esperança. Pondé (2011), em uma análise sobre o pensamento de Bauman, afirma que, para o sociólogo, a pós-modernidade, apesar de ser um despertar maldito de um sonho colorido (que foi a modernidade), é também um momento de esperança. A falta de identidade fixa ou de marcos definitivos pode ser analisada como problema tanto quanto apresenta promissores caminhos a reinvenções de uma sociedade que (como concordam a maioria dos "pós-modernos") entrou em falência. Em Bauman, talvez seja possível amearhar muito do que outros (abordando a pós-modernidade) trataram separadamente. E "sua" fluidez parece auspiciosa.

Partindo destes pressupostos, faço novo recorte. É inevitável perceber que a fluidez/liquidez afeta, transforma também o universo da comunicação. Cada vez menos a comunicação se confina a lugares fixos. Todo tipo de relações gerenciadas por este universo (a comunicação), relações imobilizadas, são descartadas. A primeira e principal relação a ser transformada é a do "emissor-receptor". Um tanto quanto óbvio, já que a comunicação só se dá por meio da interlocução. E esta transformação acontece, nitidamente, a partir do momento em que os sujeitos têm acesso (fácil e ilimitado) às novas tecnologias, às redes, à internet. Mudam-se os meios de produção, novo modelo de trabalhadores se faz

necessário.

E o produto destas mudanças também é de outra natureza. O conhecimento se pulveriza, mudam-se os discursos e métodos persuasivos. É imperativo que pensemos comunicação de uma perspectiva que considere a multiplicidade de códigos e a consequente heterogeneidade de pensamentos e manifestações decorrentes disto (pensamento que, claramente, já é recorrente desde o estabelecimento das teorias da comunicação). A pós-modernidade faz real em todos os processos (inclusive na comunicação) algo importantíssimo de ser entendido para que haja gestação de novos parâmetros: é preciso promover uma sinergia, uma simbiose entre a tecnologia de ponta e o arcaico. Neste caso, o arcaico, segundo Silva (2009) é tudo que vem da ordem do sentimento, do emocional, do não-racional. Ou seja, aquilo que nos constitui. E a tecnologia de ponta seriam os recursos cada vez mais transcendentais, cada vez mais paramentados, mais abrangentes que utilizamos para nos fazer reais (como indivíduos, como sociedade, como produtores e como produtos).

Esta simbiose é nítida quando analisamos questões como a comunicação corporativa, por exemplo, que passa a focar-se na qualidade e não na quantidade, nas relações e não qualificações, e que ao partir destes novos pressupostos para gerenciar suas produções ganha uma óbvia evolução em seus resultados. A Publicidade, por outro lado, deixa de focar-se no produto final, na mercadoria, apenas. Grande parte das vezes já não parte da idéia de promover algo no sentido prosaico da coisa. Procura trabalhar, mais frequentemente, com outros conceitos, sensações, situações, imagens que podem ou não ter relações com o produto a ser vendido. Silva (2009) enfatiza que, partindo disto, é o receptor quem faz (de forma mais fluída e imprevisível) as devidas (e porque não anárquicas?) conexões, associando ideias, desejos, vontades, marcas.

No jornalismo, sobra-nos a questão da autoria. Nada mais é original. Tudo é copiado, absorvido, ampliado, distorcido, ressignificado. A ideia de autoria, segundo Foucault (2001), remonta à Idade Média e ao conceito de transgressão. Na antiguidade, os textos circulavam e eram valorizados sem que a questão da autoria fosse colocada em xeque. É a caça às bruxas, a inquisição, que transforma a fonte de determinado texto/discurso algo de vital importância. Quem diz/escreve algo passa a ser considerado em função de ser "exterminado" ou não. Em função de ser considerado bom ou mau. Antes, o anonimato não era problema, tampouco se questionava autenticidade. Foucault (2001) também enfatiza que

com o tempo e a consequente transformação da autoria em bem, faz-se necessário refletir/perceber que ela pouco tem a ver com um sujeito específico, mas se relaciona com o funcionamento de determinados discursos em contextos sociais específicos. Ou seja, um texto não é resultado apenas de quem o escreve, mas também do público que terá acesso a ele. Um texto não é pessoal, é construção coletiva. Barthes (1998) ajuda a elucidar este conceito quando questiona: quem é a voz que escreve? Para ele, a escrita destrói toda a voz porque um sujeito nunca fala de coisas que já não foram ditas, mesmo sem ter consciência disto e, portanto, não há quem possa atribuir identidade a um texto. Barthes (1998) também acrescenta que a diminuição do poder do autor é diretamente proporcional ao crescimento do poder do leitor. Este, se torna tão responsável pelo texto quanto quem o escreve, a partir das diferentes leituras que faz daquele produto. Quando transpomos a distância entre escrita e leitura equiparamos os sujeitos destas ações. Ambos são produtores, escritores e, assim, o "autor", a questão da autoria se torna irrelevante.

A título de esclarecimento, quando falo "morte do autor", não me refiro ao fim da voz que "narra" o fato, o acontecido, a história. Não é o narrador que morre. Morre a ideia de "origem intelectual". Os discursos do dito "narrador" não procedem dele, mas de toda uma memória discursiva (o interdiscurso, o discurso que repercute há séculos de diferentes vozes) e do contexto social em que vive.

É claro (devo reconhecer, portanto) que a construção coletiva, a apropriação e ressignificação de discursos não é um conceito recente. O que quero considerar quando afirmo que autoria está morta no jornalismo é que, na pós-modernidade, até mesmo este conceito de "morte do autor" agrega novos significados. A maneira como ressignificamos, nos apropriamos, distorcemos, ampliamos também se alterou. E esta alteração nos conduz a parâmetros remissivos às autorias indeterminadas do início da circulação literária, quando a voz/origem de determinado conteúdo tinha pouca importância. Fruto da forma horizontal em que a produção textual passa a acontecer. Principalmente a jornalística. Neste universo (do jornalismo) emissor e receptor já ocupam lugares similares, já se veem no mesmo patamar, misturam-se em suas funções.

"Ter uma identidade fixa é hoje, neste mundo fluido, uma decisão, de certo modo, suicida" (BAUMAN, 2001, p. 11). A afirmação de Bauman remete a uma realidade bastante discutida nos últimos tempos. O esgotamento do modelo atual de Jornalismo. Tanto o modelo empresarial quanto o modelo procedimental.

Fim de um modelo?

O jornalismo desempenhou claramente, nos últimos 200 anos, um papel central na sociedade. Agendou as pautas sociais; entronou e destronou poderes, vertentes sociais e políticas; imiscuiu-se na economia, tentou dirigir o entretenimento, as massas. Com o advento das tecnologias digitais e a ascensão de um público cada vez mais conectado, virtualizado, que desenvolve mais e mais novas formas para a apreensão de conteúdos, que relativiza/rompe com os axiomas temporais/espaciais e que está – de acordo com conceitos defendidos por Castells (2007) – cada vez mais condicionado a apreender através de hiperlinks, de redes, o modelo atual de jornalismo perdeu o rumo.

O esgotamento do modelo é uma ideia defendida por alguns jornalistas/pesquisadores. Ignacio Ramonet, Ciro Marcondes Filho, Ângela Felippi, Demétrio de Azeredo Soster, Fabiana Piccinin, José Carlos Fernandes, Lúcia Santaella (que embora não seja jornalista conduz pesquisas na área), são nomes que tem se dedicado a tratar da temática. Ramonet (2011) enfatiza bastante a horizontalidade do processo de produção da notícia como fator preponderante para que o jornalismo encare transformações no modelo. Esta horizontalidade, segundo ele, é alimentada pelo impacto da internet (que produz concorrência direta com o jornalismo tradicional e cria um "novo" padrão informativo) e pela "promiscuidade" crescente dos jornalistas (no sentido de que estão cada vez mais vendidos aos poderes políticos e econômicos) e isto gera intensa desconfiança nos consumidores da notícia.

Ramonet (2011) acredita que os grandes grupos midiáticos, estabelecidos nas décadas de 1980 e 1990, vão ser extintos, porque se tornaram ineficazes frente ao crescimento dos novos meios de difusão da informação. Em seu livro *A explosão do jornalismo*, o autor relaciona alguns sinais da necessidade de reformulação do jornalismo e das mudanças nítidas que a categoria vem protagonizando. Nos EUA, 120 jornais diários desapareceram, o que resultou na extinção de 25 mil empregos entre 2008 e 2010. A *News Corporation*, que pertence a Rupert Murdoch e é o terceiro maior grupo multimídia do mundo, admitiu perder, anualmente, mais de 2,5 milhões de dólares. Ramonet (2011), enfatiza que a circulação da imprensa escrita cai cerca de 10% ao ano e que órgãos da imprensa como o *Christian Science Monitor* passaram pela experiência de ver suas edições

impressas afundarem.

Felippi (2007) corrobora as ideias de Ramonet explorando o conceito da "nova mídia". Para ela, a internet construiu novos modos de "operar" e "ser" dentro do jornalismo, exigindo a premente gestação de uma "nova mídia". Há mutações notáveis na produção da notícia e na constituição das mídias. Principalmente, porque surge uma interação, até então nunca vista, entre a mídia e o cidadão. As pessoas produzem informação, corrigem informação, questionam a informação, imiscuindo-se fortemente na indústria da notícia.

Para outro pesquisador do tema, Franciscato (2007), a internet modificou as relações temporais na sociedade. O que afeta, consequentemente, o universo jornalístico. O processo de produção da notícia não obedece mais os antigos formatos de fechamento estabelecidos, por exemplo, por jornais impressos (fim da tarde, início da noite). Há uma fragmentação da informação que gera a efemeridade da notícia. Para ele, o leitor é que determina o tempo, já que é participante ativo na produção. Além do que, há a possibilidade noticiosa que ele chama de "publicação autoral". Cita como exemplo a utilização do Twitter em casos como o conflito na Faixa de Gaza ou a posse de Barack Obama. Ramonet (2011) acredita, no que diz respeito a esta mudança na temporalidade da produção noticiosa, que seria preciso repensar o processo jornalístico a fim de que ele se volte a "produtores-consumidores", a "espectadores-atores", que explore um processo de aprofundamento (jornalismo mais interpretativo) e se volte a possibilidades mais imagéticas. Também acredita que um dos mecanismos para a reconstrução do modelo seja a hibridização de formas. Entrelaçamento e reorganização.

E é importante ressaltar que nada disto significa, em absoluto, o fim de uma categoria. Apenas reconfiguração de um modelo. Não há retrocesso, perda, e sim, volto a Kuhn (1998), o verdadeiro avanço científico que advém da ruptura completa e súbita de um paradigma para gestação de um novo.

Vale voltar a Bauman (2001) para dizer que é hora de refletir sobre uma possível reinvenção da prática, sobre ser (ou não) consistente uma reencarnação do jornalismo como conceito, sobre a possibilidade da sobrevivência do modelo (ressurgido sob novos formatos). Já não se podem sustentar formas, técnicas, gêneros sólidos, fixos. Não é prudente apegar-se a uma espécie de tradição procedimental no "fazer jornalismo". A gestação de novos paradigmas é indispensável. Jorge (2008) afirma que sem reflexões sobre as práticas, os processos consolidados, o progresso científico não existiria. Para ela, sem a mudança de

paradigmas, sem a coragem de criar, questionar, repensar conceitos solidificados, não existiriam descobertas, invenções. Conduzir este exercício de reflexão é, portanto, abrir caminho para criação de novas metodologias, parâmetros, padrões.

O tema do esgotamento dos modelos jornalísticos, conduz a reflexões que acabam por revelar uma necessidade óbvia de repensar as linguagens e plataformas utilizadas na divulgação da notícia, na transmissão da informação. Lèvy (1993) reflete sobre ser este momento – aquele em que percebe-se a obsolescência de certos procedimentos usuais – não apenas um tempo de adequação a demandas, expectativas, mas um momento de reinvenção da própria sociedade e da maneira como ela se relaciona com as instituições formadoras deste organismo.

Uma coisa é certa: vivemos hoje em uma dessas épocas limítrofes na qual toda a antiga ordem das representações e dos saberes oscila para dar lugar a imaginários, modos de conhecimento e estilos de regulação social ainda pouco estabilizados. Vivemos um destes raros momentos, em que, a partir de uma nova configuração técnica, quer dizer, de uma nova relação com o cosmos, um novo estilo de humanidade é inventado (LEVY, 1993, p. 17).

Entre as vozes que debatem a questão de o jornalismo atual estar obsoleto, há quem defenda que nenhum modelo novo funcionará. Que este é o fim do jornalismo como modelo empresarial, como prática vertical em que alguém produz e alguém consome. Obviamente, há um segundo grupo que rejeita completamente este pensamento. Este último grupo (talvez mais sóbrio), acredita que os “tempos líquidos” representam apenas o fim de um jornalismo como o entendido até o momento. Carlin (2009) reafirma a ideia ao concluir que o futuro do jornalismo é, na verdade, um movimento muito mais simples do que se teoriza. Um movimento para a concepção de um modelo que seja viável na modernidade que se caracteriza pela fluidez. Um modelo que seja tão líquido quanto a sociedade para a qual será produzido. E mais, um modelo que não se limite a um número determinado de possibilidades, mas a infinitas alternativas e experiências.

Que tipo de tentativas encerram em si uma liquidez deste porte? Que tipo de linguagens podem ser utilizadas para atender à demanda desta sociedade que transita, se movimenta, migra todo tempo em todas as direções? Em que plataformas estas linguagens devem ser utilizadas a fim de que uma informação fluida alcance este leitor pós-moderno?

Faz-se necessário um pequeno aposto. Definamos "leitor pós-moderno". Com o termo, refiro-me a um grupo de pessoas fortemente ligado ao uso das tecnologias, ao consumo exacerbado, hedonista, que demonstra certa alienação quanto ao coletivo, acostumada a navegar por hiperlinks em busca de informação, acostumada ao exercício do "zapear", preso a uma rotina de velocidade, que se desprende cada vez mais de relações físicas e de materialidades, gerador de conhecimento e informação em níveis diversos, acostumado a relativizar conceitos. Ou seja, repetindo-me, um espectro de pessoas flutuantes em todos os sentidos. Ressalto que, tal perfil, pode ser encontrado em todas as esferas sociais e etárias e que, portanto, há representações deste grupo em um "todo" social. Somos pós-modernos? Neste sentido, no sentido de o termo ter tanta representatividade, por que não?

Iniciativas líquidas de comunicar, propostas flutuantes, não são tão recentes como se imagina. Interações entre comunicação e arte, por exemplo, datam de tempos remotos. E com o advento da pós-modernidade, ambas estão cada vez mais interligadas. Experimentos que tentaram liquefazer fronteiras entre linguagens podem ser encontrados nos trabalhos de Picasso, Degas, Brassai, Dalí, Man Ray (Vide anexo 2). Por outro lado, no último século, fotografia se aliou a jornalismo como instrumento testemunhal de veracidade dos fatos. Posteriormente, seu poder simbólico assume outras funções muito mais profundas no universo informativo. O cinema utiliza de sua temporalidade inerente para criar narrativas ficcionais (e documentais, outra categoria da ficção) que, até então eram propriedade exclusiva de outras artes (literatura e teatro, por exemplo).

O jornalismo, abandonando o engessamento da objetividade/imparcialidade cria ambientes liquefeitos de interação, de hibridização³. Exemplos do abandono do engessamento são o "New Journalism" (gênero informativo que assume características mais literárias) e o "Jornalismo Gonzo" (gênero informativo, derivado deste primeiro, que desconsidera qualquer responsabilidade com a objetividade, que aceita uma profunda mistura do autor à ação). O "New Journalism" surge na década de 1960, nos EUA, e tem como principal característica a mistura da narrativa jornalística à literária. É considerado

³ Com a premissa de apresentar a "verdade e nada mais que a verdade", o jornalismo acabou firmando seu discurso em pilares que pregavam o distanciamento completo de um repórter de suas fontes e do acontecido a fim de tratar a questão com profunda objetividade; e a necessidade de ouvir todos os lados sem manifestar predileção ou afinidades com os envolvidos. Os pilares da objetividade e imparcialidade acabam tornando a prática mecânica, engessada, impedida de trilhar caminhos mais subjetivos que produzam maior profundidade na transmissão da notícia.

literatura de não-ficção. As cenas são construídas uma a uma, os diálogos são descritos com riqueza de detalhes e uso de travessões, por exemplo. Um jornalismo que exige uma abordagem mais imaginativa e permite a intromissão do autor na narrativa. Sua prática também implica em outro tipo de apuração, mais aprofundada, extensa.

Os principais representantes do "New Journalism" foram Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. Alguns dos textos expressivos do gênero - e que são considerados marcos do estilo - são: "Frank Sinatra está resfriado", perfil do cantor norte-americano produzido por Talese; "O duque em seus domínios", perfil do ator Marlon Brando escrito por Truman Capote; e o clássico livro-reportagem "A sangue frio", também escrito por Capote e que conta a história de um assassino, as vítimas do crime e o destino do homicida. O estilo chegou ao Brasil em 1966, com o lançamento da revista *Realidade* e do *Jornal da Tarde*. Os periódicos trabalhavam reportagens que procuravam se aproximar da literatura.

É importante ressaltar, no entanto, que embora tratemos os autores já citados como o supra-sumo do gênero, não se pode desconsiderar que outros, anteriores a estes, já haviam realizado experiências similares. Tampouco deve-se desprezar nomes contemporâneos que também realizaram este tipo de jornalismo com absoluto sucesso. Entre estes estão o inglês Charles Dickens, o brasileiro Euclides da Cunha, o norte-americano Ernest Hemingway e - mais recentemente - o colombiano Gabriel García Márquez e o peruano Mario Vargas Llosa.

Já o "Jornalismo Gonzo" entra em cena na segunda metade da década de 1960. E surge como uma interpretação extrema do "New Journalism", aproveitando-se das liberdades editoriais advindas do novo gênero. O "Gonzo" tem como representante principal seu próprio criador, o jornalista Hunter Thompson. O *free-lancer* propunha uma transposição da barreira essencial que separa jornalismo e ficção: o compromisso com a verdade. A nova modalidade também ficou conhecida como "Jornalismo fora-da-lei" e "Cubismo literário". Thompson pregava a desobediência a qualquer padrão e o desrespeito a normas estabelecidas. A cobertura também se focava em temas como sexo, política, drogas e esportes.

Resultado de uma infância difícil, criado por pais alcoólatras e viciados, Thompson desenvolveu um comportamento de resistência e rebeldia desde cedo. Teve problemas na escola, envolveu-se com atividades ilegais e protagonizou episódios de violência. Mesmo

com seu comportamento polêmico, sempre esteve ligado aos esportes. Sua vontade era escrever ficção, mas pelas dificuldades para estabelecer-se no mercado literário acabou se voltando ao universo do jornalismo. O advento do "New Journalism" abriu uma porta para os ideais de Thompson. Ele utilizou bastante em seu trabalho técnicas que haviam sido desenvolvidas por Dickens, por exemplo. Isto se torna bastante claro quando o jornalista decide viver durante dezoito meses entre os membros da gangue de motociclistas "Hell's Angels" a fim de escrever um artigo para a revista "Nation". O objetivo desta convivência nunca foi redimir a gangue perante a sociedade por meio de um texto (o grupo era acusado de todo tipo de atitudes transgressoras. Estupros, tráfico, vandalismo etc.). Sua ideia era mostrar tudo cruamente, todos os lados da questão, a fim de vencer o sensacionalismo que sempre estava presente na cobertura da mídia sobre a temática.

Durante sua estada com a gangue, Thompson participou integralmente das atividades suspeitas. Desde episódios de vandalismo até o uso de entorpecentes. Seu trabalho resultou no livro "Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang". Para o jornalista, o objetivo, como ele mesmo declarou várias vezes, não era ser fiel à nenhuma verdade, mas relatar impressões, tal qual eram absorvidas, e deixar que o próprio leitor tirasse suas conclusões. Era escrever tudo sem qualquer filtro, sem qualquer edição.

Outro exemplo interessante é o possibilitado pelo mundo em redes. Este universo permite ao jornalismo trabalhar com inúmeras plataformas, linguagens, ao mesmo tempo, em um exercício de complementaridade, de aprofundamento. Áudio, vídeo, texto e imagem se interligam criando ambientes de profunda interação e mais híbridos do que nunca. Surge, nesse vácuo, o chamado "jornalismo 360°" ou transmídia. Experiência em que, num mesmo ambiente digital, é possível interagir com informações dispostas nas mais variadas linguagens. O giro é completo, satisfazendo cada um dos sentidos, propiciando um exercício de profunda percepção/absorção do fato (leio algo, ligo isto a imagens, que ganham mais amplitude por meio de vídeos, que se seguem a reflexões literárias, ensaísticas, etc.). O jornal *El País* (Colômbia) tem produzido materiais desta natureza com bastante sucesso. Entre os documentários "360°" do veículo estão produtos que trataram, por exemplo, sobre o exército colombiano ou sobre o cultivo e comercialização da folha de coca. Podem ser acessados pelo endereço: <http://www.elpais.com.co/reportaje360/web/home.html>. Outro exemplo de jornalismo transmídia é o documentário mexicano *Repensando o México*. O

produto apresenta narrativas pessoais com muitos infográficos oferecendo informações básicas a respeito de estatísticas sociais, econômicas e históricas do país. O documentário pode ser acessado pelo endereço: <http://reframingmexico.org/es/infographics/>. Os jornais europeus *El País* (Espanha) e *The Guardian* (Inglaterra), apesar de não manterem um espaço específico para materiais do gênero (como é o caso do jornal colombiano), já realizaram coberturas similares, mesclando diversos suportes a fim de abordar temáticas de grande repercussão. O mais conhecido dos temas tratados desta forma pelos periódicos foi o *Cablegate*. Nome dado ao polêmico caso de documentos diplomáticos secretos que foram expostos pelo *Wikileaks*.

Salta aos olhos, também, em uma análise dos últimos anos, iniciativas que (na tentativa de renovar o jornalismo impresso – principalmente) se voltam completamente ao hibridismo e ao imbricamento de linguagens. (Assunto a que me dedicarei com maior profundidade nos próximos capítulos). Trabalhos que brincam com a arte sequencial no contexto informativo, por exemplo. Utilizam as técnicas e discurso jornalístico, mas dispõem a informação apurada em plataformas artísticas como o quadrinho ou a fotografia (não documental, apenas). A título de contextualização, algumas experiências interessantes foram publicadas nos últimos 15 anos. Produções que procuram trabalhar o híbrido como alternativa jornalística. Parte destas publicações alcançou muito sucesso editorial. É o caso das obras escritas pelo jornalista maltês (radicado nos EUA) Joe Sacco. Ele, que também é quadrinista, produziu reportagens de folêgo em formato de novelas gráficas. Suas obras de maior expressão (*Palestina: uma nação ocupada*, *Palestina: na faixa de Gaza*, *Sarajevo*, *Área de Segurança Gorazde*, *Notas sobre Gaza*) tratam do conflito entre árabes e israelenses no Oriente Médio e sobre a guerra civil na antiga Iugoslávia.

O intrigante de seu trabalho é que ele usa uma plataforma absolutamente alternativa (o quadrinho), mas seu “argumento” é construído por meio de práticas jornalísticas. As entrevistas, a maneira de colocar a informação no texto, as técnicas de apuração, todas referenciam fundamentos jornalísticos. Sacco acabou cunhando o que vem sendo chamado de JHQ (Jornalismo em Quadrinhos) .

Corbari (2011) descreve o JHQ como uma perfeita junção entre a técnica jornalística de apuração e o estilo artístico do quadrinho. Ou seja, a notícia é investigada, apurada com a mesma criteriosidade exigida pela profissão, mas é contada de forma mais artística, de

forma mais subjetiva, e até mesmo mais ampla através da linguagem controvertida do quadrinho. Este misto de formas, aparentemente, propiciaria a construção de um material extremamente rico. Um produto que é jornalismo, mas que continua sendo arte, e que, portanto, promoveria espaços muito mais amplos no tratamento da notícia.

O objetivo de tais produções seria aproximar ainda mais o leitor da notícia. Representar os fatos mais próximos do real do que quando são exibidos por outras mídias. O estilo possibilita que o leitor tenha maior contato visual com as imagens que caracterizam as informações. Ele tem tempo para ver, analisar, formar juízo de valor a respeito daquilo que está sendo apresentado pelo autor. Há riqueza de detalhes. Nada é limitado pelo tempo de transmissão ou pelos espaços pré-determinados de uma página de jornal. A possibilidade de deter-se na informação por tempo ilimitado, a ideia de que tal fato tenha também espaço ilimitado para ser disposto é abrir inimagináveis campos de cognição. Enfim, permitir que ele absorva uma informação sem que isto esteja preso a variáveis arcaicas é elevar o poder da notícia.

Outro produto que segue esta linha de linguagens híbridas e imbricamentos, e que corresponde ao *corpus* utilizado para este trabalho, é o conjunto de livros "*O Fotógrafo*". A obra, formada por 3 tomos, é uma grande reportagem que narra a experiência do fotojornalista francês Didier Lefevre com a ONG *Médicos Sem Fronteiras* em uma missão clandestina no Afeganistão ocupado pela Rússia. O trabalho faz uma interessante junção de linguagens. Ele é uma reportagem que se utiliza dos quadrinhos – que por sinal já é híbrido em linguagens (texto/imagem), e de outro recurso em seu enunciado discursivo: a fotografia. A grande novidade da obra é exatamente isto, o diálogo que ela propõe entre os quadrinhos e as fotografias. Podemos afirmar, então, que esta manifestação jornalística/artística é um híbrido do híbrido. Ela procura trabalhar linguagens artísticas a fim de promover uma experiência marcante, transformadora, na apresentação dos fatos.

Observar e consumir um produto como *O Fotógrafo* reafirma ainda mais em minha mente a importância que a imagem adquire na sociedade pós-moderna. Estamos adentrando, como tratarei mais à frente, na era de uma "Cultura Visual" (conceito explorado pelo espanhol Josep Català, da Universidade Autônoma de Barcelona), em que tudo que existe é expresso por meio de imagens. O tipo de relação imagética atualmente desenvolvida pelo homem com qualquer elemento de sua existência transforma, natural e obviamente, as formas com que ele apreende conteúdos, como gerencia estes saberes,

como interage com o fluxo de conhecimentos recebido. Até mesmo a maneira como estes conteúdos se disseminam deve adequar-se a estas novas necessidades que se criam a partir de um domínio imagético.

Em primeira instância, esta relação imagética que o homem desenvolve consigo mesmo e com o mundo é o que pode ser classificada de “Cultura da Imagem”. É o que Guy Debord caracterizou como “sociedade do espetáculo”. Uma sociedade onde há uma saturação imagética. Rovida (2009) fala sobre isto ao mencionar que há, neste contexto social, um excesso de imagens que é objeto de duras críticas. Pensadores como Debord, ao tratar esta questão, demonizam este estágio da sociedade, pois focam suas críticas no fato de acreditarem que existe uma supremacia do texto em relação à imagem, na transmissão de conteúdos, informações. Portanto, em uma sociedade onde as relações e a transmissão de conhecimento se dá majoritariamente por meio da imagem, há um desvio social que poderia conduzir a uma espécie de anarquia. “Essa ideia de que a palavra é a melhor, ou até a única, forma de se transmitir conhecimento influencia, negativamente, a visão que se tem da imagem” (ROVIDA, 2009, p. 2). Na sociedade do espetáculo pregada por Debord, o que impera é esta “Cultura da Imagem”. Tudo que importa é a aparência, e o real é aquilo que é representado imageticamente. Analisando as coisas desta perspectiva a imagem acaba tornando-se um instrumento danoso de alienação.

O que produtos jornalísticos híbridos (trabalhados essencialmente em linguagens imagéticas) me dizem é que a humanidade caminha para um estágio em que todo conhecimento, toda a informação poderá ser intermediada através de imagens. Como trabalharei mais à frente, a imagem precede a palavra e as demais linguagens. A primeira leitura que aprendemos a fazer é a leitura de imagens. Pensadores como Vilém Flusser (1985), Susan Sontag (2003) e Lúcia Santaella (2005), enfatizam que nosso pensamento se organiza por imagens. Cada conceito é a desconstrução de uma imagem, cada pensamento é imagem e o exprimir pensamentos é decodificar imagens.

Logo, o jornalismo, reino oficial da palavra e escrita, tende a se transformar cada vez mais no império da imagem. Quando esta questão é abordada (ainda que superficialmente ou em tom humorado) em ambientes específicos dos profissionais de jornalismo (redações e afins) é possível notar certa rejeição/repulsa por parte da classe em relação a esta ideia. Há que reconhecer um medo que emana da categoria. Mas tal comportamento me incita ainda mais a estudar as reais possibilidades de um modelo informativo que seja essencialmente

imagético. A estudar o hibridismo de formas, linguagens, plataformas, como uma das alternativas, um dos experimentos, a que o jornalismo pode recorrer (em tempos de reconfiguração) a fim de driblar os nítidos entraves que a modernidade líquida impôs à prática. Para que alcance partes desta audiência liquefeita. Santaella (2005) afirma enfaticamente que hibridizar formas é uma tendência que se tornará cada vez mais absorvente, principalmente nas artes e na comunicação. Ela também acrescenta que híbrido é o adjetivo mais recorrente da cultura contemporânea.

Não consigo enxergar como o jornalismo não se renderia a esta realidade, a realidade da hibridização de formas que gera novas linguagens e plataformas. Também não consigo imaginar uma linguagem mais natural e próxima do que a imagética a ser utilizada pela escrita (domínio majoritário do jornalismo) na construção destes novos mecanismos. A própria Santaella (2007) fala a este respeito. Enfatiza que texto e imagem não são, nem deveriam ser (tampouco continuarão sendo de alguma forma), o que costumavam ser. Eles vivem uma movimentação interessante. Deslizando, sobrepondo-se, complementando-se, cruzando-se, vagando em busca de conexões possíveis.

Ademais, a imagem pode se transformar em uma estrutura tão rica em transmissão de conteúdos, quanto se pensa hoje da escrita. É claro que precisaríamos entendê-la, neste caso, de uma forma diferenciada. Na visão “demonizada” que muitas vezes se alimenta sobre ela, a imagem acaba encontrando resistência quando analisada como possibilidade. Tal visão é herança do já citado trabalho de pensadores como Guy Debord. Em *A Sociedade do Espetáculo*, Debord (1997) pensa a imagem como mecanismo superficializador do conhecimento, como elemento que conduz a transtorno social. Esta linha contrapõe-se ao que Català (2005) - em reflexões feitas posteriormente às de Debord - chama de “imagem complexa”.

Este conceito será trabalhado em profundidade nos capítulos seguintes, mas para um primeiro traçado, importa entender que a imagem, nesta visão, é analisada/considerada como um recipiente em que se podem agregar inúmeras mensagens, informações, idéias, conceitos, e que desta forma ela se torna uma maneira muito mais densa de emular saberes. Ela transcende ao estágio do simbolismo, não se deixando prender a suas características icônicas e indiciais. Não procura ser espelho da realidade, antes, se faz opaca, infinita em significados, produzindo abstrações diversas.

SOBRE OS QUESTIONAMENTOS E MOTIVAÇÕES

Todos estes aspectos produzem em mim alguns questionamentos. Principalmente quando relaciono as constatações percorridas até o momento ao estudo da obra já citada, *O Fotógrafo*. Um material produzido de forma a valorizar a imagem como representação do conhecimento (caso óbvio de *O Fotógrafo*) pode ser referenciado como jornalismo? Um conteúdo produzido nestes moldes é capaz de conectar-se ao indivíduo líquido da pós-modernidade? Usar a imagem desta forma (como imagem complexa) é possibilidade alternativa à prática jornalística?

Este estudo pretende partir de possibilidades generalizadas, de premissas estabelecidas, para um caso particular, a fim de validar neste caso específico (pela análise do material em questão) hipóteses, projeções. A pesquisa pretendida tem motivações bastante naturais. Primeiramente a constatação destas relações de dependência, cada vez maiores e nítidas, do homem com a imagem. A percepção de que a imagem pode encerrar em si qualidades mais poderosas do que se pensa normalmente. Um entendimento de que materiais alternativos, relacionados à arte, ganham força e espaço no universo, por vezes tão engessado do jornalismo⁴. Tudo isto, suscita em mim o desejo de entender como o jornalismo pode se adequar a estas demandas, como fazer um jornalismo factível na era das redes.

Por fim, por que importa pensar e pesquisar sobre tais temas? Está claro que o jornalismo vive um momento de reconfiguração, fato que o torna campo fértil para experimentalismos. Tal reconfiguração também depende da disposição e iniciativa para estudar as alternativas que se apresentam, os experimentos que surgem. Estudo que deve ser guiado por profissionais e pesquisadores vanguardistas (termo utilizado aqui no sentido de "estar à frente do próprio tempo"). Classes a que presumo pertencer simultaneamente. O estudo destas possibilidades, obviamente, abre espaço para gestação de processos inovadores que podem significar caminhos capazes de promover novas possibilidades jornalísticas. Possibilidades que ajudem a categoria a desvincular-se de conceitos arcaicos com os quais se firmou como atividade mercantilista ligada à circulação industrial - e linear -

⁴ É importante entender que o ato de noticiar requer técnica, certa ciência. Portanto, o "fazer jornalismo", por vezes, se trava, se fecha em recipientes, se engessa, na tentativa - e obrigação - de se encaixar nas referidas técnicas, nos formatos exigidos, estabelecidos.

da produção da notícia. Há que gerar material científico que embase, sustente, as mudanças que se apresentam no horizonte. Além do que, este trabalho, também produzirá um conteúdo complementar (mais tangencial) sobre a necessidade da revisão dos papéis e potencialidades da imagem nesta sociedade espetacularizada, tão criticada por Debord.

PROCEDIMENTOS

Está claro que o objeto de estudo desta pesquisa é algo embrionário dentro do jornalismo. Algo inédito que nos leva na busca por opções alternativas a fim de conduzir uma análise válida. Portanto, o mecanismo mais eficaz, talvez, para dirigir este estudo, seja optar por caminhos experimentais. Minha proposta é utilizar diferentes ferramentas metodológicas, conduzindo um processo de análise multifacetado.

Pensadores da semiótica peirciana e da linguagem acreditam que a análise e compreensão de materiais híbridos não pode ser feita como uma soma de partes. Ou seja, não se pode analisar separadamente cada uma das linguagens (texto, fotografia, quadrinho) presentes e então agrupar estas análises. Santaella (2007) afirma que as linguagens formadoras da manifestação híbrida se destituem de seus possíveis efeitos ou significados particulares e confluem para um sentido de unidade. É desta forma, criando um novo sistema de expressão, que a manifestação em questão ganha direção, profundidade, limites. Somente quando compreendida e analisada como algo totalmente distinto de seus elementos formadores é que ela cumpre seu papel enunciativo.

O objeto híbrido seria, então, aquele em que os elementos agrupados sofrem apagamentos ou superposição de suas qualidades tornando-se um “todo” novo, que não é um, nem outro, é um terceiro. Não se pode pensar em linguagens separadas, e a unidade de todas as linguagens em uma nova é que atribui valor à manifestação. Portanto, uma análise que se proponha a estudar uma manifestação híbrida, pressupõe um estudo sobre uma “malha”, uma linguagem que já não é verbal, visual ou gestual, é tudo isto.

Como fazer uma análise, que tipo de critérios utilizar, o que preterir, o que considerar em um corpus que não é quadrinho, tampouco fotografia, que é algo totalmente novo? Como identificar os efeitos que o conteúdo desta linguagem recém-nascida provoca em seus interlocutores? Como mensurar a validade e efetividade da imagem (complexa) na

disseminação dos conteúdos? Como identificar um aprofundamento de temas, ou uma real conexão com o indivíduo pós-moderno no material apresentado pela obra?

É preciso nos apropriarmos de um conceito trabalhado por Català (2005). O conceito da "Interface". Para o espanhol, na pós-modernidade, as produções imagéticas vão se agregando de tal forma que já não podem ser visualizadas separadamente. Elas se tornam constelações de imagens que (ainda que em "cardume") passam a ser percebidas como um "todo". Um conjunto que é um e mil, ao mesmo tempo. Nossa cognição acaba construindo representações únicas que, na verdade, são amontoados de pequenas e grandes imagens. A esta constelação "una" ele chamou de "Interface". Se este produto é sincrético, é um material que se constrói por diversas linguagens que se despem de suas singularidades para tornarem-se nova coisa e, sendo tais linguagens imagéticas (fotografia, desenho, texto - que nada mais é que sequência de signos pictográficos), este novo que se forma pode muito bem ser considerado "Interface". Uma constelação de imagens, agrupadas em uma visão "una" que gera novos significados. Uma nova linguagem, que também é imagem.

Portanto, pretendo gerenciar, essencialmente, um processo de Análise de Imagens que obterá suporte de outra ferramenta metodológica: a entrevista em profundidade. A Análise de Imagem exige três exercícios. Percepção, interpretação e significação. Coutinho (2011) afirma que a percepção é inata. Vincula-se íntima (e mecanicamente) ao aparelho visual humano. Aos olhos em sua função mais primária, a de captar representações. Já a interpretação e significação, atividades secundárias à esta primeira captação, exigiriam do espectador um resgate contextual, histórico. A compreensão da mensagem dentro do contexto em que se insere, separando a visão pessoal criada por meio destas condições, da visão coletiva que se forma do mesmo modo. Vicente (2000) corrobora esta ideia e vai mais longe. Esclarece que apesar de "interpretação" e "significação" confundirem-se, representam (ainda) coisas distintas. A interpretação seria um exercício de mediação entre a mensagem pura, as inúmeras possíveis conexões e o significado absorvido (a conexão que alcança o espectador). Significação seria o resultado das interações que acontecem durante o referido exercício de mediação. Ou seja, literalmente aquela conexão (entre as inúmeras possíveis) que o espectador apreende.

Ao analisar imagens nos é permitido navegar pelos entremeios, juntar pontas, conexões, descrevendo e produzindo sentidos. Ampliamos nossa capacidade de estabelecer

correspondências em níveis diversos desvendando o mecanismo de construção dos significados. Martín-Barbero e Rey (2004) enfatizam que, antes de tudo, um estudo da imagem deve ser o exercício do "ver". Fazendo uma sutil referência a uma prática que se aproprie de aspectos fenomenológicos, certa imersão do analista. Para os autores, isto não é apenas necessário, é inevitável. Imagens nos traspassam e, portanto, qualquer significação abstraída advém, também do "sentir" o registro imagético. Ele é meio de "expressão, comunicação e também adivinhação e iniciação, encantamento e cura" (MARTÍN-BARBERO E REY, 2004, p. 15).

O trabalho do analista também é filtrar os atravessamentos, a obviedade, os conceitos "acústicos"⁵ evocados pelas imagens e decifrar o implícito. Ou seja, produzir inferências que podem incidir sobre emissores, a própria mensagem ou a audiência da mensagem visual. O que é uma inferência? Fonseca Jr. (2011) ilumina este conceito ao dizer que considera-se inferência uma operação lógica⁶ destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada. Um trabalho similar ao dos arqueólogos e detetives que focam sua prática no exame de vestígios. Por meio das inferências o que se busca é evidenciar posições (conscientes ou não), opiniões, ideias do senso comum fortalecidas pela repetição, direcionamentos de conteúdo ou opinativos (explícitos ou implícitos) etc.

Ainda sobre o implícito, a junção das manifestações linguísticas e suas funções propiciam a produção do que Fiorin (2009) chama de "mensagem latente". Para entender a profundidade do que é dito não é possível considerar apenas o explícito. A união das diferentes linguagens gesta algo mais intenso que é o que não está aparente no "texto", mas "cuja presença precisamos invocar" (FIORIN, 2009, p. 28) a fim de tornar válida, agregadora, a mensagem que se quer expressar.

O processo de Análise de Imagens é dividido por Vicente (2000) em 3 estágios: indicial, icônico e simbólico. O primeiro é descritivo, foca-se na forma, na atmosfera, identifica elementos presentes, invoca o conceito acústico. O segundo se refere a entender as referências utilizadas, localizar a imagem no contexto social e histórico, ligá-la a seu referente. O terceiro se relaciona com o subliminar, com a abstração, com sinapses pessoais,

⁵ O conceito acústico é o conjunto de características que formam a coisa (anterior ao referente). Ex: objeto com encosto e base sobre quatro pernas utilizado para sentar (cadeira, neste caso, é o referente do conceito).

⁶ Neste caso, o termo "lógico" se refere ao exercício de localizar, examinar e argumentar elementos válidos e seus correlatos falaciosos.

como o interdiscurso⁷. Consideramos as condições de produção da imagem, identificamos as informações incorporadas à representação, também as intenções implícitas, atribuímos então significados que nascem da analogia, da bagagem, do conhecimento adquirido, e ligamos tudo isto aos questionamentos que a pesquisa se propõe.

Por fim, agrega-se a esta pesquisa mais uma ferramenta metodológica. A Entrevista em Profundidade. Sua presença neste estudo tem, como único fim, possibilitar o recolhimento de respostas a partir da experiência subjetiva de fontes selecionadas que, obviamente, podem deter informações específicas que desejo conhecer. Esta é a função de tal recurso metodológico, o ajuntar, com base em pressupostos definidos pelo pesquisador, respostas subjetivas a respeito do objeto de estudo (DUARTE, 2011, p.63).

O uso desta ferramenta (que se dará com profissionais que trabalham ou estudam as linguagens utilizadas na construção de *O Fotógrafo*, ou que estudam especificamente casos semelhantes de hibridismo), visa a angariar respostas que (em conjunto com as inferências que produzirei analisando a imagem) se constituirão a base para solucionar/validar parte dos questionamentos expressos por mim na formulação desta proposta de pesquisa. Duarte (2011) assegura que a utilização da Entrevista em Profundidade objetiva o fornecimento de elementos para a compreensão de uma situação ou estrutura de um problema, e que este é um recurso “extremamente útil para estudos que tratam de conceitos, percepções ou visões para ampliar conceitos sobre a situação analisada” (p. 64).

Como já tratado, “é inútil estudar separadamente o texto e a imagem, sob o pretexto de que elas representam códigos diferentes” (FLOCH, 1997, apud, DISCINI, 2009, p. 201). A ideia é estudar este produto como uma “malha”. Um material de “interfaces”. Os estudiosos dos signos utilizam o conceito de sincretismo para designar, inicialmente, a sobreposição de funções irradiadas a partir de um mesmo elemento. Portanto, sincrético é um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, submete-se, como texto, a uma linguagem única que propicia unidade à variação. As expressões sincréticas constituem um “todo de significação e, portanto, há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias de expressão” (FIORIN, 2009, p. 35).

Aplicação

⁷ O interdiscurso (ou memória discursiva) é o resgate da mensagem e seus efeitos em outras épocas, contextos, em outros grupos sociais.

O primeiro passo desta análise é proceder com uma leitura flutuante. Com fins perceptivos, indiciais. Este exercício consiste em estabelecer contato com os documentos selecionados para estudo, deixando-me invadir por impressões e orientações. Aos poucos a leitura vai se tornando mais precisa em função das hipóteses formuladas pelo pesquisador. Esta leitura imagética atenta me permitirá alguns passos:

- Primeiramente demonstrar como as linguagens imagéticas utilizadas em "O Fotógrafo" e a maneira como se imbricam produzem "Interfaces";

- Em um segundo momento, a identificação de técnicas jornalísticas que se apresentam dentro da narrativa imagética, validando o produto como reportagem;

- Depois, uma identificação de temáticas atuais/contemporâneas constantemente levantadas no debate público que estão invocadas na obra e que produzem atravessamentos interessantes na temática principal (atuação da MSF). Como estes atravessamentos tocam o leitor? O encontram, o abrem para o tema discutido?

- Por fim, o dedicar-me à produção de inferências. Revelando minhas sinapses, abstrações, ligando tais impressões e reflexões a outras feitas por meus entrevistados, reconhecendo o implícito e como isto potencializa a mensagem, desvendando a construção dos sentidos.

Obviamente serão considerados, neste caso, todos os elementos gráficos e as nítidas tensões criadas por eles no desenvolvimento da obra. A oscilação tensiva está relacionada diretamente à maneira como as pessoas enxergam o mundo, à inteligibilidade do mundo. As mensagens recebidas do mundo são organizadas, decodificadas, relacionadas por meio das emoções que evocam em nós. A linguagem sincrética não propõe uma relação apenas intelectual, mas essencialmente emocional. Tangencialmente, pretendo tecer observações a respeito das linguagens alternativas a que o jornalismo pode (e tem) recorrido com fins de ultrapassar os problemas relacionados ao esgotamento do modelo.

Para completar a análise, farei entrevistas semiabertas com 4 profissionais. Um fotógrafo (que tenha experiência documentarista e com fotojornalismo), um cartunista, um comunicador que pesquise JHQ e um designer gráfico. O objetivo destas entrevistas é amealhar material que permita reflexões sobre as possibilidades que tais práticas híbridas significam, sobre o alcance/conexão, o valor jornalístico, sobre a efetividade, sobre mecanismos utilizados para asseverar a mensagem, etc. As experiências subjetivas dos

entrevistados enriquecerão a análise sistemática feita no produto e as consequentes inferências resultantes disto.

Os capítulos que se seguem pretendem, primeiramente, trabalhar os mecanismos e características inerentes às linguagens utilizadas na construção do objeto sincrético que é *O Fotógrafo* e, na sequência, utilizando o conteúdo da obra, proceder com os passos sugeridos por esta proposta metodológica.

BREVE SUMÁRIO COMENTADO

A fim de realizar uma pesquisa nos moldes explanados, este trabalho pretende se organizar dentro do seguinte esqueleto:

Capítulo 1: Esta parte do estudo se focará em produzir um breve panorama sobre a linguagem. Origens, suas relações com a cultura, suas influências, poderes e potencialidade, papel social, etc. Na sequência serão abordadas possíveis (naturais ou não) relações entre textos e imagens. Relações de causa e efeito, de dependência, de exclusão, de complementaridade, fases de dominância no decorrer da história, entre outros detalhes. Estes pontos culminarão em uma reflexão a respeito de como a humanidade se relaciona com a imagem (desde tempos imemoriais) e nossa inevitável entrada no que vem sendo chamada de era da "Cultura Visual". A idéia é estabelecer que texto e imagem não são rivais, excludentes ou se sobrepõe em importância um ao outro. Mas que caminham para uma simbiose, uma espécie de cooperação sem a qual não poderão fazer sentido na pós-modernidade. Neste estágio me aprofundarei mais nos conceitos de Cultura Visual. Antecedentes, pensadores da linha, conceitos, perspectivas, opositores, importância teórica.

Capítulo 2: Nesta fase o trabalho tratará da questão do hibridismo no jornalismo. Suas raízes, experiências similares, riqueza, vantagens e desvantagens, necessidades que se apresentam neste tipo de prática. Partindo destas concepções falarei um pouco sobre a questão da contracultura e então, especificamente, do corpus deste trabalho, a sequência de livros "*O Fotógrafo*". Suas inovações, potencialidades, vanguardismo. O objetivo é estabelecer a importância da imagem assume na atualidade e como o jornalismo tem feito uso disto. Passo então a abordar em profundidade as linguagens utilizadas na construção da obra: os quadrinhos e a fotografia. Origens, potencialidades, utilização através da história e

dentro da comunicação, possibilidades de imbricamento e de utilização na modernidade líquida, etc. Com isto, objetiva-se entender a riqueza que a união de tais manifestações pode promover na transcrição da notícia e cogitar possibilidades de tal uso dentro do jornalismo.

Capítulo 3: Por fim, neste estágio falarei sobre a aplicação das ferramentas metodológicas e apresentarei os resultados da pesquisa. O que foi perceptível por meio do estudo dirigido? Minhas hipóteses se comprovam, são reais? Com base nos resultados pretendo falar sobre a importância de ressignificar a prática e de uma possível sistematização dos métodos utilizados no objeto de estudo como proposta factível à prática jornalística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Finalizarei esta pesquisa fazendo um breve resgate dos assuntos tratados nos capítulos anteriores e então propondo desdobramentos deste estudo, projeções e perspectivas para o tema em questão.

A LINGUAGEM, A IMAGEM, CAMINHOS E COMPLEXIDADES

“Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes – é um fato comprovado, desde algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir”

Regis Debray

Não há ciência ao afirmar que linguagem é a maneira que o homem encontrou para sistematizar o modo de expressar-se e de expressar o mundo que o rodeia da forma que ele entende ambas as coisas, e que é somente a partir dela (da linguagem) que o homem alcança a compreensão mútua. Pensadores como David Crystal (2010), Eugen Rosenstock-Huessy (2002), Lucia Santaella (2007), Rousseau (2008), Bruna Franchetto e Yonne Leite (2004) concordam (em tom até “axiomático”) que é na linguagem que o homem se faz homem. Que ela é aquilo que estabelece nossa humanidade e que, deste modo, nos coloca acima das demais espécies. É a capacidade de nossa espécie de sistematizar-se individualmente e como grupo por meio de signos (visuais e auditivos), nossa capacidade de utilizar o instinto primitivo para modificar, ressignificar e ampliar tais signos, nossa habilidade para dominar através destes signos que nos coloca no topo da “cadeia alimentar”.

A linguagem é inerente. Está em nós. Rosenstock-Huessy (2002) ilumina ainda mais esta ideia ao enfatizar que nosso instinto primitivo à linguagem é diferente de instintos similares observados em pássaros ou macacos, por exemplo. Pois, para além de “estar em nós”, este instinto nos impulsiona a criar um espaço do “outro”. Nossa linguagem pressupõe interlocução. Rousseau (2008) agrega valor a este pensamento quando afirma que a linguagem é nascida dos sentidos. E que é apenas por meio dos sentidos que um homem é capaz de agir sobre outro. Comunicar é exprimir sentidos/pensamentos por meio de sinais destinados a causar efeitos nos pares.

Se me aproprio deste conceito para embasar minhas considerações, parto do princípio, portanto, que qualquer referência feita à linguagem aqui está relacionada, especificamente, a uma comunicação sistematizada, que gere interação e consequente compreensão. A linguagem, nossa linguagem, constrói-se de interações do homem com seu nicho, com seu ambiente, interações determinadas pelo contexto. Falar de linguagem é, portanto, falar de cultura. Ambas, cultura e linguagem, estão intimamente ligadas. Em

simbiose. Construindo-se mutuamente de forma que, em hipótese alguma, poderiam se considerar excludentes. A linguagem preserva, dissemina, propicia meios de criação e memorização da cultura que, por sua vez, cria o ambiente onde a linguagem desenvolve-se, transforma-se, ressignifica-se, e assim por diante. Cultura e linguagem surgem na Terra simultaneamente. São conceitos suplementares que Perles (2010) enfatiza não se constituírem (nem um nem outro) fundamento, mas condição necessária para a compreensão e existência do indivíduo e da espécie (p. 2).

É no interior da linguagem, no interior de suas formas de expressão (texto, imagem, som, movimento corporal) que é possível apreender determinados elementos/fundamentos de uma sociedade. Tais formas são portadoras de intencionalidades, de contratos comportamentais, de mecanismos de dominação e persuasão, de elementos distrativos, de ideologias, de didática, etc. Portanto, o valor e potencial da linguagem estão, também (e fortemente), relacionados a seu poder de revelar o homem que a produz e, portanto, dela se fazer/impor/ser o “ambiente estéril” onde o homem se “cultiva”, a realidade.

Nossa humanidade está intrinsecamente ligada à linguagem e seus efeitos. Do homem sensível, de suas paixões, nasce todo signo, todo significado conotativo e denotativo, nasce todo símbolo destinado a produzir efeitos no outro, a configurar indivíduo e grupo. Rosenstock-Huessy (2002) me leva a caminhos ainda mais profundos na reflexão destes aspectos ao afirmar que “há entre nós uma mudez que espera transformar-se em linguagem” (p. 48). Como se vivêssemos em antecipação, em uma espécie de pré-clímax, onde tudo que pensamos, sentimos, percebemos, vemos, queremos, sonhamos, planejamos, esteja prestes a romper nossa película interior, a mudez da alma, para tornar-se “real” por meio de nossas interações linguísticas. Nossa vida só se faz real, só ultrapassa o universo do imaginado para sua consumação de fato quando se expressa através da linguagem. A saúde, sobrevivência, evolução da sociedade depende de sua capacidade de progredir/reinventar-se na linguagem.

Tais contatações me levam a Barthes (1997), que enfatizou um ponto importante: mudar a linguagem, movimentá-la, adaptá-la, construí-la e destruí-la equivale a mudar o mundo. Se a liquidez desta realidade pós-moderna exige que exploremos novas alternativas procedimentais no jornalismo, alternativas que alcancem partes desta audiência em mutação, parece-me correto nos voltarmos a experimentos que se prestem a movimentar a linguagem e suas formas de representação.

Rosenstock-Huessy (2002) é enfático: a linguagem existe, serve, para criar as “condições apropriadas”, para gerar o “ambiente estéril”, no qual pode se desenvolver a humanidade. Ele reflete que a origem de toda desordem, dos conflitos, está diretamente relacionada a problemas com a linguagem. Pensar a vida a partir de tal princípio nos direciona ao fato de que qualquer crise no mundo se enraíza em crises da linguagem. Toda e qualquer tensão procede de uma falta de efeitos reais da linguagem em seus sujeitos/usurpadores e de uma nítida dificuldade de apropriação de seus recursos pelos mesmos.

Se nossa linguagem entra/está em crise, se isto se reflete em uma espécie de necessidade reconfigurativa de conceitos e procedimentos, se faz-se necessário nova reflexão sobre métodos, técnicas, comportamentos; é importante entender a origem dos processos questionados. Jornalismo como linguagem, por exemplo, é um conceito muito antigo. Nasce de cada um dos aspectos já percorridos. Da necessidade natural de interlocução humana, da ânsia em promover compreensão e efeito nos pares, de tornar palpável o que borbulha na alma, da necessidade de perpetuar a existência (fazendo cultura) de, por meio dos signos, promover identificação, do evoluir, do ter qualidade de vida, do construir a paz. A ideia de uma linguagem que siga parâmetros hoje conhecidos por nós como "jornalísticos" remonta à origem dos conceitos da retórica e do sofisma.

Comunicar/escrever jornalisticamente é uma técnica⁸ pensada para a Ágora, para proceder com a retórica. Os filósofos greco-romanos acreditavam que o segredo de se educar e propagar ideias, promover o desenvolvimento, fomentar o debate e, consequentemente, produzir evolução social, estava intimamente ligado ao exercício público da dialética, de uma “narração” correta. Somente procedendo com uma narração que utilizasse técnicas especificamente estudadas para manter a atenção de um público é que seria possível, na concepção dos referidos mestres, produzir interação geradora de conhecimento.

Karam (2009) explica que tais técnicas (estas destinadas a gerar e manter interesse) foram sistematizadas pelos retores da Grécia e Roma Antiga durante suas práticas e sintetizados em três características básicas: clareza, brevidade e verossimilhança. O que é fazer jornalismo (nas concepções atuais), que não seguir estes passos? Os escritos da época

⁸ Com técnica me ligo à ideia de explanada por Karam (2009, p.110) de "um conjunto de regras práticas ou procedimentos adotados em um ofício de modo a se obter os resultados visados".

falam sobre narrar o acontecido ou o assunto a ser discutido, de forma sucinta respondendo a algumas questões. "O que", "quem", "como", "onde", "quando", "porque"... (o famoso *lead*). Só então, conseguida a atenção do público por meio deste procedimento, é que a discussão evoluía, tomava lugar, crescia e gerava ações/reações.

O que o autor citado enfatiza é que tais regras/técnicas assumidas pelos retores e sofistas, a fim de explanar raciocínios ou para discutir acontecimentos, era entendida como único caminho viável para produzir no público efeitos. E neste caso, o "efeito" se refere a diversos comportamentos. Aprendizado, contestação, reflexão, repetição, experimentação. O "jornalismo" da Ágora tinha a função do esclarecimento, ensino, da prestação de serviço, do fomentar ações diversas. (Funções que continuam tão atuais na pós-modernidade quanto na Grécia Clássica). Retomo conceito de Rousseau (2008) já discutido anteriormente, de que o poder da linguagem está no ato de conceder ao homem a capacidade de, sensivelmente, produzir efeitos em seus pares. Dito isto, pergunto: as funções da linguagem jornalística, embora atuais, ainda alcançam os resultados esperados na pós-modernidade? Cumprem a função de produzir "ação/reação"? Há uma crise de efeitos e sentidos?

Tais questões se conectam a reflexões e conceitos anteriormente apresentados aqui. Embasando-me nestes fundamentos digo que o esgotamento enfrentado pelo jornalismo (quanto à sua efetividade, inteligibilidade, comercialidade), fundamenta-se em uma crise de linguagem. Já não conseguimos dominar seus recursos disponíveis, já não sentimos seus efeitos em nós. E com *dominar*, neste caso, refiro-me a algo ainda mais profundo. Ao fato de que nossa dificuldade de apropriação está relacionada a uma inadequação e obsolescência de tais recursos.

Antes de prosseguir com estas reflexões, faz-se necessário um pequeno aparte explicativo. O jornalismo tem esbarrado, como já discorrido anteriormente, nas dificuldades relacionadas à emissão-recepção. O que é emitido se distancia cada vez mais daquilo que o receptor espera/deseja/precisa receber. O que provoca, obviamente, problemas comerciais e de representatividade. São questões diretamente proporcionais. E o fato de não mais conseguirmos sentir o efeito da linguagem em nós é resultado da dificuldade cada vez maior de compatibilidade apresentada por ela. Ou seja, seus recursos e ferramentas já não servem ao propósito da compreensão. Precisam ser repensados, adaptados. Quando método, formato, mensagem já não produzem identificação, é impossível causar efeitos, reações. Volto ao ponto explorado por Rosenstock-Huessy (2002). Nossa sobrevivência como

organismo social depende da constante insurgência da linguagem em nosso meio. Já estamos experimentando em novas direções.

Passo então a explorar a questão da imagética. É posse do senso comum que a relação do homem com a imagem trilha caminhos novos. Nossos relacionamentos passaram a ser quase que completamente intermediados por imagens. Há certa saturação visual. São os devires do homem se apresentando. Uma espécie de reconfiguração da linguagem, poderíamos dizer. E se o mundo passa a viver em função da imagem, a imagem se torna o “ambiente estéril” onde o homem se constrói, o espaço em que interage e impõe suas verdades.

RELAÇÕES DO HOMEM COM O VERBAL E O VISUAL

O atual formato dos processos, dos sistemas (de maneira mais ampla – nossa linguagem), nada mais é que reapropriação de técnicas do passado. São práticas reformuladas, repaginadas, relações históricas recontextualizadas. Quando falamos em reinventar linguagens, adaptá-las a nossas necessidades, quando falamos em imaginar possibilidades para um jornalismo do futuro, para uma sociedade líquida, também não é diferente. Há que retomar os conceitos, relações do passado e ressignificar neste contexto.

A informação visual é o mais antigo registro da história humana. Peltzer (1991) corrobora este conhecimento quando afirma que muito antes de qualquer tipo de escrita, aqueles que habitaram grutas, cavernas, expressaram-se, comunicaram, por meio da imagética. Rousseau (2008) ousa ainda mais ao afirmar que falar aos olhos é comunicar muito melhor do que o falar aos ouvidos. Para ele, os discursos mais eloquentes são aqueles em que “se introduz o maior número de imagens” (p.13). Pensadores como Flusser enfatizam isto, ao dizer que primeira leitura que aprendemos a fazer é a leitura de imagens. Aristóteles já dizia que o ato de pensar requeria imagens. Em seu livro *Lendo Imagens – Uma história de amor e ódio*, Alberto Manguel resume a humanidade em uma curta frase: “Somos, essencialmente, criaturas de imagens, de figuras” (2009, p. 21).

Flusser (1985) fala que a escrita é resultado de uma necessidade que se apresentou muito depois, quando o homem (até então dependente do registro imagético) se vê incapaz de compreender-se através das imagens. Só muito mais tarde é que houve a necessidade de

se criar um código para explicar tais imagens. Rasgar a circularidade inerente a elas em um processo linear que fosse passível de compreensão: a escrita. Um sistema que organizasse novamente a vida quando as imagens já não faziam sentido, quando o homem “ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (FLUSSER, 1985, p.7).

O autor também define a imagem como um mecanismo por onde fluem o homem e o mundo. O homem só é capaz de acessar ao mundo porque as imagens com as quais se relaciona criam esta possibilidade em sua mente. Elas, tecnicamente, deveriam ser mapas do mundo, mapas da realidade que instituem/significam, instrumentos para orientar o homem. Com o tempo esta relação de dependência é maculada de tal forma que a imagem (como linguagem) acaba distorcida e o homem já não consegue apreender seu significado, sua mensagem. Já não consegue encontrar lógica nos elementos visuais que vislumbra. Ele acaba alienado “em relação a seus próprios instrumentos” (idem, p. 8).

Tal qual hoje, naquele momento da antiguidade os formatos da linguagem perderam (pouco a pouco) a potencialidade de seus efeitos e isto refletiu-se em certo desequilíbrio social. Para restaurar a qualidade, a sanidade do organismo social, tal qual prega Rosenstock-Huessy (2002), fez-se necessária a insurgência de novas formas para a linguagem. Formas que disponibilizassem ferramentas adequadas, atendendo expectativas e necessidades deste homem que deixou de apropriar-se das antigas ferramentas (no caso a imagem), que já não sentia (corretamente) seus efeitos. Para que a realidade se tornasse novamente inteligível, nasce a necessidade da criação de um código que linearizasse os significados contidos na imagem. Surge então escrita, o texto.

A relação texto-imagem é, neste sentido, bastante clara. O propósito do texto é mediar a relação do homem com a imagem. E por consequência com o “real”.

“A escrita se funda sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões [...] Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam idéias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos” (FLUSSER, 1985, p. 8)

A escrita acabou por consolidar-se (unindo-se à linguagem verbal) como dominante. Mas a pós-modernidade muda esta ordem natural quando nos conduz a uma sociedade em

que se instauram novos problemas (da ordem de sentidos) na linguagem. Textos se tornam incompreensíveis, falham em produzir imagens mentais; descentralizam-se as fontes, sua veracidade e profundidade; há um excesso de informação e imagens. Este excesso, (tal como na antiguidade quando nasce o código da escrita), aliado aos ruídos comunicacionais já citados, incapacita-nos de compreender o mundo e nos comunicarmos corretamente. É nosso real (consumado através da linguagem) convulsionando. Vale voltar a Rosenstock-Huessy (2002). Há uma mudez (provocada por impotência de processos, funções, por uma saturação generalizada, por inadequação de ferramentas comunicacionais) que espera transformar-se em linguagem, novas formas de linguagem.

Nossa realidade carrega forte característica: um bombardeio constante de imagens. O excesso imagético, no entanto, não representa, necessariamente, um obstáculo à reconfiguração esperada. Ao contrário, ele apenas precisa ser corretamente entendido, corretamente produzido. Não é estranho pensarmos que (considerando este aumento crescente) a imagem se torne o caminho mais procurado a fim de reconfigurarmos os formatos da linguagem. Gomes (2009) brinca com esta ideia produzindo uma reflexão de interessante ângulo. Para ele, é como se finalmente a imagética iniciasse uma pequena vingança contra a linguagem verbal/escrita. Um exercício estratégico com fim único de terminar (ela, a imagem) reassumindo papel dominante na comunicação, na formação do real.

Quando pensamos nesta relação cada vez mais pungente do homem com a imagem na pós-modernidade, é possível perceber que isto não passa de rastro daquela relação imagética antiga e profunda. Briggs e Burke (2004, p. 14) reafirmam esta visão quando enfatizam a antiguidade dos processos comunicacionais. Para eles, a relação de comunicação que o homem estabelece por meio das imagens, por exemplo, data da origem do próprio homem. As linguagens vão se apropriando, adaptando, navegando entre os entremeios, transferindo características. São os devires se apresentando. Alguns teóricos da imagem, como o espanhol Josep Català, acreditam que a humanidade caminha para uma espécie de “Cultura Visual”. Muito diferente daquilo que se costuma tratar como “Cultura da Imagem”. Na “Cultura Visual”, o homem atingiria, estranha e finalmente, um estágio onde tudo que existe poderia ser expresso por meio de imagens complexas.

Antes de falar sobre estes conceitos e a influência disto na reinvenção do jornalismo, é importante discorrer brevemente sobre as relações que texto e imagem desenvolvem e

mantém desde tempos imemoriais. Dominação, complementaridade, exclusão. Transformações que, de acordo com Santaella (2007), são frutos do devir humano, ainda mais fortemente agora, na *modernidade líquida*. Assuntos que serão explorados a fim de introduzir a temática da "Cultura Visual".

O TEXTO E A IMAGEM

Santaella (2007) faz uma consideração importante em seu livro "Linguagens líquidas na era da mobilidade". Produzindo pensamento que fixou-se fortemente em mim e tem gerado reflexões mais profundas a respeito das relações entre texto e imagem e de que forma tais relações podem se aperfeiçoar e evoluir a fim de produzir contribuições significativas para reconfigurações e experimentos na prática jornalística. A autora afirma que texto e imagem perderam seus contornos próprios irrevogavelmente. Já não podem ser confinados por barreiras conceituais, pois realizam um movimento de deslizamento, sobreposição, complementaridade. Texto e imagem se unem e se separam sem "bairrismos". Imbricam-se, perambulam por territórios vizinhos. Recusam rótulos. Há imagens conceituais, há textos imaginativos.

Gosto destas concepções porque o ato de amalgamar-se, na minha visão das coisas, não gera submissão ou enfraquecimento de funções. Ao contrário, amplia papéis, aumenta possibilidades. Texto e imagem já não precisam, nem devem, proclamar autossuficiência. O que vejo, na pós-modernidade, nada mais é que isto: um hibridismo de formas resultante dos devires. O que é cinema, televisão ou quadrinho? Todos emprestam características alheias a ponto de não sabermos mais quem deve a quem. Tal exercício é imprescindível na formação de formas de linguagem que tenham sentido na pós-modernidade.

Barthes (1977), em seus estudos a respeito da imagem e do texto, categorizou as possibilidades relacionais entre as duas formas. Sua análise conduziu a três caminhos viáveis de interação entre elas. À primeira, Barthes chamou de "Ancoragem". Neste caso, o texto é utilizado como forma de apoio à imagem. O texto é apresentado em sua função de legenda. Seu papel, nesta situação, é direcionar a interpretação, a leitura. Tem um dever conotativo, dever de propor um viés. À segunda possibilidade, o autor chamou de "Ilustração". Nesta relação, a imagem é que serve de suporte ao texto. Sua função é explicativa, de

esclarecimento. Seu papel de apoio tem o objetivo de ampliar a informação verbal e o exercício interpretativo. Expandir o conhecimento proposto.

À terceira e última possibilidade, Barthes chamou de “Relay” (revezamento). Neste caso, texto e imagem desenvolvem uma relação de complementaridade. Integram-se, imbricam-se, convergem a um único fim: a produção de uma mensagem rica de intenções e significados. Este é o caminho para qual deve caminhar a reconfiguração de nossa linguagem. Há, nesta situação, que considerar o óbvio (e nitidamente maior) caráter remanescente da imagem, assim como não se pode depreciar o poder de “ordem”, de assertividade, imposto pelo texto. Elementos que unidos produzem um universo muito mais profundo de significações. Para esta terceira possibilidade proposta pelo autor é que deve caminhar o jornalismo a fim de vencer a crise que atravessa.

Quando afirmo que a saturação imagética da pós-modernidade não precisa ser demonizada, apenas entendida, me refiro a estas questões acima tratadas. A imagem concebida como recipiente possível a inúmeras mensagens se configura uma ferramenta muito mais completa para a transmissão de conhecimento, informação. Se produzida para estes fins, se reconfigurada nestes padrões, jamais poderá ser considerada instrumento de alienação. Há necessidade de um movimento experimental e educativo que se volte à produção de imagens complexas, que se imbriquem a textos. Um movimento que entenda a importância de nos encaixarmos no que vem sendo chamada de “Cultura Visual”.

"CULTURA VISUAL"

Antes de tratarmos estritamente do conceito de *Cultura Visual*, importa falar um pouco sobre *Cultura da Imagem* e até sobre *Cultura do Texto*. Ambos, estágios anteriores ao que vivemos atualmente e caminhos por onde a humanidade transitou em sua constante reconstrução linguística. Inclusive, no que diz respeito a *Cultura da Imagem* e *Cultura Visual*, tais conceitos já foram brevemente explorados na introdução deste estudo.

Desde a Renascença as relações do homem com a imagem vêm se modificando, de alguma maneira se desenvolvendo, assumindo posições antes consideradas exclusivas do texto. A este estágio da sociedade (anterior às mudanças relacionais com a imagem), onde o texto se faz supremo e intermedia todo conhecimento, reflexão, toda a racionalidade, podemos chamar de *Cultura do Texto*. Desde o surgimento da escrita como código para

decifrar imagens; desde que as imagens perderam a fluidez comunicativa se tornando, conforme as reflexões de Flusser (1985), biombos entre o homem e o mundo; desde que a natural/primária comunicação imagética se vê envolta pelo véu de uma alienação que afasta o homem dos verdadeiros significados e funções de seus instrumentos; o código criado a fim de desfazer estes obstáculos, o texto, assume uma posição de supremacia na gestão do conhecimento. Toda racionalidade, toda a ciência, todo pensamento que requeria certa elaboração passa a ser considerado válido (e expresso) unicamente em sua apresentação textual escrita.

Com o advento do Século das Luzes, as relações entre texto e imagem, (na transmissão do conhecimento), começam a exercer diferentes papéis. A esta mudança, a este novo estágio, chamaremos de *Cultura da Imagem*. Na *Cultura da Imagem*, o que sente-se é um movimento que procura fazer imergir a força de uma visualidade. A imagem se impõe a um espectador. Há uma sociedade que anseia tornar-se visível. Cria-se o que Debord (2003) denominou de "Sociedade do Espetáculo". Neste contexto, existe um abismo entre objeto (imagem) e espectador. Ambos são considerados de maneira individualizada. Há "um observador que olha, um elemento observado (o espetáculo) e uma distância entre ambos" (CATALÀ, 2005, p. 43).

Toda a comunicação, na *Cultura da Imagem*, é considerada sob a égide da tríade: emissor-código-receptor. Afora o fato de esta visão criar (como já citado) um espaço abismal entre os agentes desta relação, Català (2005), afirma que a imagem é, neste estágio, pensada apenas como informação, como mensagem. Ela (a imagem) é vista sob o prisma da metáfora da janela (o próprio conceito de Iluminismo remete a isto. Surgimento da luz, a compreensão advinda de uma iluminação, a abertura de uma janela para o mundo). A imagem é esta janela que se abre frente aos olhos do espectador e que, com isto, promove iluminação, compreensão, uma percepção (que se completa e esgota) a respeito de conceitos/ideias/reflexões já expressas em textos.

Català (2005) reflete que esta visão considera a imagem como emblema, ícone.

Pensar a imagem era pensar na estrutura pictórica como emblema, era pensar em um objeto interposto entre autor e seu espectador (ambos considerados promordialmente de maneira individualizada), era referir-se, tanto no âmbito do emissor como no do receptor, a racionalidade do texto para compreender os processos cognitivos e estéticos que estavam em funcionamento, para compreender o trabalho da imagem em si" (2005, p.

43).

Na *Cultura da Imagem* o espectador apenas observa de uma posição confortável, não tem qualquer função interativa em relação à imagem, e, conseqüentemente, em relação ao conhecimento que se transmite, que se propõe por tal meio. Ele é passivo. E a crítica de Debord (1997) quanto a esta relação que se institui entre sociedade e imagem, se refere ao fato de que, tal passividade frente a um crescente excesso imagético, frente a uma saturação, produz alienação e caos. É como voltar àquela primeira crise da imagem, quando foi necessária a criação do código da escrita, a reinvenção de nova linguagem, para que a sociedade superasse um entorpecimento de sentidos que instaurou uma crise de comunicação e, mais profundamente, de existência.

A sociedade do espetáculo, que apresenta sua plenitude na *Cultura da Imagem*, incomoda pela contínua diminuição da textualidade e a ascensão exacerbada da imagem. Um incômodo resultante de uma compreensão (equivocada) de que há uma supremacia do texto em relação à imagem, que é reduzida ao papel de ilustração somente. Neste contexto de crítica ao excesso imagético, o real se confina apenas àquilo que é apresentado imageticamente e tal visão seria danosa à sociedade. Baudrillard (1993) prega, ao seguir esta linha de ataque ao uso exagerado da imagem, que a saturação cria uma espécie de massificação. Tal massificação provoca desarticulação social, enquanto (enganosamente) dissemina, pelos meios de comunicação, a sensação de "união do todo social" (Rovida, 2009, p. 4). Essa desarticulação cria um ambiente doentio que, apesar de absorver tudo, não produz qualquer sentido. Como um buraco negro. A ausência de verdadeiros sentidos acabaria, portanto, levando o mundo a uma espécie de implosão social, à autodestruição.

Novas reflexões sobre o poder e função da imagem, felizmente, apontam para uma luz no fim do túnel. Català (2005) nos conduz, em seus estudos, ao surgimento de um novo estágio, nossa passagem à *Cultura Visual*. Este conceito, ainda embrionário, às vezes confunde. Confusão que advém da velocidade com que tal mudança ocorre no mundo. "O trânsito da *Cultura do Texto* para a *Cultura da Imagem* foi muito mais lento do que o trânsito da *Cultura da Imagem* para a *Cultura Visual*" (CATALÀ, 2005, p. 42).

A passagem é tão rápida e sutil que tende-se a pensar que estamos vivendo o mesmo estágio com leves adaptações. Isto não se confirma porque esta nova fase carrega em si uma característica: a tendência de expressar em imagens tudo o que existe, sem qualquer

dependência real de fazer delas (das imagens) ilustrações. Català (2005) considera este momento de transição algo simbólico. Algo como conseguir, finalmente, converter todo o mundo em uma imagem. Findam-se as barreiras conceituais, limitantes, que insistem em classificar texto e imagem como dois universos completamente diferentes. "Não há nada mais errôneo que o habitual preconceito de nossa tradição que separa os conceitos de palavra e imagem" (CATALÀ, 2005, p. 43).

A todo tempo, antigos preconceitos advindos de motivações históricas imergem com a pretensão de prover argumentos que fundamentem o discurso apocalíptico sobre o futuro da razão e do pensamento científico em um mundo que parece dar, cada vez mais, as costas ao texto para se focar no "espelho da imagem". Català (2005) observa que a preponderância da imagem na atualidade (seja para bem ou mal) é irreversível. Esta constatação, segundo ele, não exige qualquer reflexão. Mas é importante o entendimento de que ela (a imagem) não chega com pretensão de desautorizar o texto, de substituí-lo, mas para "colocar-se sobre ele como uma capa de complexidade" (CATALÀ, 2007, p. 1)

Se pensarmos no tipo de uso que se faz da representação pictográfica na *Cultura da Imagem* e a compreensão que se tem desta imagem clássica, não é estranho cultivar a ideia de que sua utilização pressupõe um distanciamento do racional, do objetivo. Ainda assim, não podemos desconsiderar, em nenhum contexto, o poder didático que a imagem encerra em si. Esta qualidade/característica não pode ser negada nem mesmo quando nossa reflexão sobre tal questão é feita dentro do universo da pedagogia tradicional e sob o filtro de diversos preconceitos que necessitam ser revistos.

"A imagem pode cumprir uma função epistemológica e didática sem abandonar as características de gestão da subjetividade e das emoções que caracterizam sua vertente estética e que tanto podem contribuir para o aprofundamento do método científico" (CATALÀ, 2007, p. 1).

Català (2005) é enfático ao afirmar que a imagem do futuro, a que dominará este século, necessita ser didática. É evidente que o texto produz esclarecimento, conduz raciocínios de forma muito mais poderosa, mais incisiva que as imagens. Não podemos negar seu poder de assertividade. Mas a imagem, em contrapartida, concede ao espectador, permite uma percepção/visualização mais imediata de complexidades que os textos contêm, e faz isto de uma forma tão profunda que a linearidade da escrita jamais poderia

proporcionar.

Para vencer o preconceito e a crise que se institui baseada na visão crítica ao excesso imagético atual, é preciso considerar a imagem como um recipiente capaz de agregar inúmeras mensagens. Neste caso, ela seria uma representação muito mais eficiente do conhecimento. Abandonando a metáfora da janela (metáfora que considera uma transparência da imagem e, conseqüentemente, a possibilidade de um esgotamento de seu significado por meio da observação), para torná-la (a imagem) opaca, um local de estacionamento, onde as sinapses seriam infinitas.

A esta imagem abissal, praticamente infinita, Català (2005) chamou de *Imagem Complexa*. Tal qual Bakhtin (1997) quando afirma que "toda compreensão é prenhe de resposta", posso dizer que "toda imagem está prenhe de complexidade" (BUITONI, 2010, p. 15). No sentido de que este contexto social, unido às novas tecnologias digitais, às redes, consegue gerar uma aproximação cada vez mais indissociável entre imagens técnicas (fotografia), imagens artísticas (pinturas) e da própria "escritura". E estas aproximações, estes imbricamentos, cobrem as imagens resultantes deste processo de tamanha complexidade que os significados advindos de tal representação se tornam incontáveis.

Na *Cultura da Imagem* as representações pictóricas pretendem ser: transparentes, miméticas, ilustrativas e espetacularizadas. Na *Cultura Visual* a imagem assume outras características. Ela ambiciona ser: opaca, expositiva, reflexiva e interativa. Me deterei com maior profundidade em cada uma destas características a fim de que haja entendimento a respeito do tipo de imagem que será (e já está sendo) produzida neste momento da humanidade e de como as potencialidades da *Imagem Complexa* podem se tornar opções e caminhos viáveis (até desejáveis e necessários) para a superação da crise de linguagem que vivemos como organismo social.

Falar de uma imagem que apregoa transparência é falar do mito que fundamenta o conhecimento ilustrado. Quando se diz *transparente*, a imagem assume sua roupagem mais tradicional, aquela em que se limita a reproduzir a superfície do mundo, tal qual ciência e literatura que pretendem descrever as coisas como são vistas. Sua função é abrir aquela já referida "janela" e, como "espelho da realidade", transmitir verdades (em quantidades determinadas) relacionadas ao que foi representado. Verdades mensuráveis, verdades pretendidas, um conhecimento pré-determinado. Català (2005) afirma que a transparência, principalmente quando há tentativa de usá-la dentro do jornalismo, promove uma junção

entre texto e imagem que é sofisticada. Um exemplo disto são fotos de conflitos, fotos de guerra. Na maioria dos casos a imagem utilizada para "ilustrar" o fato, para abrir a "janela" não tem qualquer correspondência real com o que está sendo dito. Pensemos a imagem de um homem ensanguentado e em desespero, por exemplo, acompanhada da legenda: "Albanês é atacado por polícia Sérvia".

Com todo grau de documentarismo que a foto carrega, nada há nela que permita identificar a nacionalidade do agredido, nem estabelecer um nexo entre seu estado físico e a atuação da polícia Sérvia [...] A prova do que afirmava o texto pretendia encontrar-se na fotografia, mas ninguém se preocupou em indicar que o valor fático da fotografia não repousa em outra parte que naquilo que está manifesto no texto (CATALÀ, 2005, p. 70).

O que este exemplo nos aponta é que a transparência de uma imagem é algo inverídico e, na verdade, impossível de estabelecer. Em contrapartida, uma *Imagem Complexa* nos apresenta a opacidade. Ser opaca, definitivamente, não é ser uma janela para o mundo, "um lugar de trânsito até uma determinada realidade" (CATALÀ, 2005, p. 70). Segundo o autor, é exatamente o contrário. A imagem, neste caso, se faz uma estação de término onde o espectador se detém a fim de iniciar um exercício exploratório que o leva a uma profunda compreensão do real. Ali, estacionado na representação pictográfica, ele será capaz de estabelecer milhões de sinapses e transcender a níveis desconhecidos do saber.

Representações imagéticas características da *Cultura da Imagem*, também procuram ser miméticas. Com mimese o objetivo é fazer referência à função que a imagem assume de cópia, imitação do que se vê, de uma realidade que se apresenta. Segundo Català (2005) tal característica tem intenção (também) de produzir no espectador a sensação de compreensão do mundo, de ordem, até segurança. "Pessoas educadas, se são sinceras, se rendem ante a perfeição de um quadro realista, mas sucumbem facilmente frente ao mais mínimo experimento abstrato ou conceitual" (CATALÀ, 2007, p. 3).

O que o autor quer dizer é que o "mito da mimese", o mito de que cada representação pictográfica tem um referente a que se liga, é cópia do existente, é verdade que olho já viu e por isto pode identificar e classificar, não é verdadeira e precisa ser superada. Català (2005) cita os conceitos de Baudrillard, a respeito do simulacro, para dizer que algumas imagens são cópias sem referentes, simulações de realidade, que nos levam à crença de que há referente quando, por trás, nada é. Prova de que a percepção imagética

deve nascer de outros sentidos que não os da identificação, apenas. E que se conseguimos transcender a este bloqueio da imagem mimética conseguiremos entender seu poder expositivo e de interação na produção de novos conhecimentos.

Nossa visão construída culturalmente recorre uma e outra vez ao recurso da mimese para compreendermos as imagens, e quando estas deixam claramente de ser cópias da superfície da realidade recorremos ao símbolo como último recurso que nos permita estabelecer uma ponte entre o real e o representado (CATALÀ, 2007, p. 3)

O contrário da imagem mimética é a imagem expositiva. Característica que integra os elementos formadores da *Imagem Complexa*. A imagem expositiva não procura espelhar uma realidade, um referente, mas exige um exercício de hermenêutica. A função expositiva da representação pictográfica se deriva de sua opacidade. Mas incorre em um perigo: a dificuldade de sustentar esta opacidade sem que ela se dilua em uma diversidade de componentes visualmente insubstanciais. Ou seja, a interpretação que desperta não deve conduzir a uma dispersão de conteúdo, a uma observação segmentada de elementos diversos que não conduzam a nenhum raciocínio válido. Quiçá até confundam o observador.

Para transpor este obstáculo, Català propõe que (considerando a validade didática da imagem) “devemos sustentar uma construção visual que sugira pontos de referência com a realidade, sem recorrer, necessariamente, a um fantasmagórico realismo que não pode fazer outra coisa que apagar nossa capacidade de ver” (2005, p. 75). Para ele, nossa visão/compreensão de uma imagem, nestas circunstâncias, se apaga porque relega nossa percepção à inconsciência. Não devemos fugir de forma absoluta aos referentes, tampouco devemos nos aferrar intensamente a eles. A imagem expositiva utiliza marcadores de realidade, mas brinca com elementos gráficos a fim de propor outras abstrações, profundas abstrações.

A proposta das imagens miméticas é que nosso olhar passe pela superfície da imagem para se deter sobre determinada realidade. Imagens opacas nos obrigam a um desvinculamento de tais mapas visuais/conceituais imediatos que formam a representação pictográfica, para nos forçar a desencavar os múltiplos níveis de significação que ela encerra em si. É uma imagem que, mais que trabalhar com a ideia da mimese, da repetição, do espelho, da fidedignidade quanto a realidade, trabalha conceitos, elementos diversos que (unidos) promovem interpretação rica em variáveis, aprofundamento de raciocínios,

sinapses inimaginadas.

Na *Cultura da Imagem*, como já dito, a imagem é utilizada (basicamente) em sua função de ilustração. Català (2005) enfatiza que uma das incongruências disto está no fato de que jamais se comprem livros de ilustração por sua capacidade didática, mas apenas por seu valor estético. Ao adquirir um volume que contenha trabalhos de artistas não o faço pela necessidade de apreender significados, ideias, raciocínios, conhecimento no que foi construído ali. Contento-me em ter, ao alcance das mãos, bonitas imagens. Ou o faço, ainda, por um *status* (mal entendido) que me permitiria dizer: conheço (ainda que superficialmente) a obra do determinado artista.

A relação da imagem com texto, o instrumento até então incontestável de controle do conhecimento, foi confinada, desde a invenção da imprensa, ao terreno da ilustração. O referido autor exemplifica esta questão ao lembrar que quando uma imagem que pertence ao universo da arte, uma pintura por exemplo, entra em um ambiente de texto; quando ela é utilizada nas páginas de um livro, imediatamente deixa de ser uma “pintura”. Isto ocorre não apenas por uma mudança de ambiente, mas porque, automaticamente, se converte em uma ilustração com fim único de apoiar o texto ali apresentado.

Em contrapartida, a *Cultura Visual* nos propõe o uso e percepção de uma imagem reflexiva. Função na qual a imagem ainda é pouco utilizada. Català (2005) afirma que este exercício é um projeto para o futuro. Pois se configuraria em uma junção da imagem tradicional e as novas tecnologias. Ele explica que tais imagens não buscam (por intermédio da mimese, da representação visível) revelar ideologias. Isto se faz real, se faz perceptível em um processo didático via estética. Ou seja, qualquer ideologia que a imagem procure transmitir será repassada por um poder didático presente em sua apresentação estética. Seria didático, portanto, tal processo, porque mostraria capacidade de provocar a reflexão, a sinapse, por meio de percepções visuais. “É concebível que o funcionamento da imagem, em lugar de pretender converter-se, de forma idealista, em um catalizador de um projeto ilustrado, se transforme em verdadeira ferramenta racional” (CATALÀ, 2005, p. 79)

Por fim, a imagem espetacularizada, própria da *Cultura da Imagem*, chega ao fim. E com isto viria o fim também da tríade que a concebe: emissor-código-receptor. Já não haveria um abismo entre objeto imagético e espectador, tampouco uma separação conceitual tão grande entre eles. Este espectador já não seria passivo e sujeito a um entorpecimento alienante. O uso de uma *Imagem Complexa*, muda tais concepções. Nos

obriga a entrar em um processo comunicativo que horizontaliza (tal como se pede no contexto de liquidez do mundo) todo o sentido de produção de significados.

A realidade virtual, por exemplo, não é outra coisa que a culminação das tendências realistas deste projeto. Posto que promove a imagem total, ao tempo que rompe o eixo que a fundamentava, anula a paradigmática separação entre espectador e espetáculo, dando espaço a formas distintas de relação entre espectador (agora convertido em agente) e a imagem (CATALÀ, 2005, p.80)

Chega a nós, então, a imagem interativa. Um elemento formador da *Imagem Complexa* ainda pouco utilizado. Tal elemento é o responsável pelo estabelecimento do que Català (2005) chama de *Interface*. A *Interface* seria uma espécie de imagem metafórica capaz de relacionar o usuário (termo que o autor afirma ser “forçosamente” provisório para definir e agregar valor às definições do antigo “espectador”) com um conglomerado de elementos informativos. Esta metáfora (que se expressa na estética do objeto) além de fundamentar cada elemento gráfico que forma a estrutura da imagem, também organiza a informação disponibilizada por estes elementos e permite ao “usuário” compreender tal organização e as maneiras possíveis de atuar sobre ela, de abstrair, por que caminho conduzir as próprias sinapses.

Uma imagem concebida neste formato tem a virtude de tornar impossível o esgotamento de significados em um simples olhar, mas sua estrutura visual propicia conexões com outros elementos (a saber o som, o texto, o movimento corporal). “Este tipo de imagem supera o conceito tradicional da imagem transparente, mimética, ilustrativa e espetacular, para converter-se em sua alternativa: imagem opaca, expositiva, reflexiva e interativa” (CATALÀ, 2005, p. 82).

Català explica que a complexidade visual (aquele estágio onde a transmissão do conhecimento e a comunicação se dá essencialmente por meio do visual) é resultado não apenas da utilização de *Imagens Complexas* mas é uma arquitetura que combina tais imagens (ricas em significações) com as demais representações linguísticas do homem. O autor explica que não se trata de pensar imagens, mas pensar com imagens também. Buitoni (2010) esclarece os conceitos do espanhol ao dizer que a imagem complexa não é mimética, tampouco ilustrativa, é interativa e interroga a dualidade presente entre arte e ciência com o fim de enriquecer a compreensão que temos do “real”. Ela se converte em co-gestora do

conhecimento, compartilhando da supremacia até então atribuída ao texto.

O vínculo mimético que ela mantinha com a realidade é substituído por uma relação hermenêutica. “A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai a sua procura” (CATALÀ, 2005, p. 642). Longe de afastar-se da racionalidade (medo dos críticos do espetáculo), ela se converte em uma nova espécie de racionalidade que teria a capacidade de solucionar problemas que as ferramentas textuais já não conseguem controlar e, por vezes, sequer vislumbrar. A *Imagem Complexa* oferece a possibilidade de gerenciamento dos conhecimentos objetivos/racionais e ainda assim mantém e trabalha subjetividade e emoção. Territórios que, até então, não eram acessíveis (sequer considerados) como ambientes da ciência, ficando confinados à arte.

A *Imagem Complexa* se configura como possibilidade para a superação da crise de linguagem que se instaura na “modernidade líquida” porque é ferramenta capaz de gerenciar, conjuntamente com o texto, o conhecimento. Esta simbiose propicia meios para que os efeitos da linguagem no homem se tornem novamente reais. Na *Cultura Visual*, momento que não mais se avizinha, já é presente, (e que se constitui e se significa por meio do uso da *Imagem Complexa*), as imagens jamais são tratadas distintamente aos textos, ou valorizadas de forma a anulá-los, superá-los, apagá-los. Os conceitos imbricam-se, redefinem-se, potencializam-se, apenas.

A ideia metafórica de Català (2005) de que o mundo deve se transformar (inteiro) em uma imagem se faz real porque tudo que nos cerca passa a construir um quadro maior e, cada representação imagética que nasce, já não é visualizada isoladamente [conceitos que conversam com ideias anteriormente pregadas por Jacques Aumont - principalmente contidas no livro *A imagem* (2002)]. As imagens contemporâneas não são mais percebidas isoladamente. Até porque, muitas vezes se apresentam em grupos. Ter uma “visão”, fazer uso da “visualidade” é olhar para uma constelação de imagens. Já não existem imagens isoladas, nem mesmo aquelas que, em um passado, foram pensadas isoladamente, para serem notadas isoladamente. Cada representação imagética de nosso contexto está aberta mas, de acordo com Català (2005), estas representações “não permanecem abertas à espera de uma interpretação ou vínculo. Esta é uma abertura que as leva à hibridização, o que permite um constante imbricamento” (p. 47).

Estas imagens capazes de conter em si significações imensuráveis, capazes de misturar-se, hibridizarem-se com intuito de gerenciar melhor a transmissão do

conhecimento e produzir, conseqüentemente, sinapses mais complexas; imagens abertas, não são inertes. Ou seja, não referenciam ao conceito pensado por Umberto Eco, quando disse que a obra aberta tende ao vazio (uma vez que produz dispersão de sentidos, significações). Este tipo de imagem, a *Imagem Complexa*, a abertura inerente a este tipo de representação imagética, leva, na verdade, a uma plenitude.

CONTRACULTURA, CONVERGÊNCIA, HIBRIDISMO - IMAGEM APLICADA

Hoje, todas as culturas são culturas de fronteiras

Néstor Canclini

A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural

Edward Said

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação.

Roland Barthes⁹

Até agora este estudo tratou de 3 questões: “modernidade líquida”; esgotamento de modelos jornalísticos e *Cultura Visual*. A questão do esgotamento se origina em uma perda de sentido da linguagem que, por sua vez, é provocada pela liquidez cada vez mais crescente de nossa organização social. A *Cultura Visual*, mais especificamente o uso da *Imagem Complexa*, representa uma possibilidade para que o jornalismo encontre novos caminhos.

Fazer uso da *Imagem Complexa* é mais que tentar utilizar tendências na reconstrução de processos. É entender a necessidade de experimentações e hibridismos na pós-modernidade, a necessidade de uma convergência que promoverá comunicação efetiva. Stuart Hall (2006), em suas proposições sobre Estudos Culturais, prega que o que importa (na pós-modernidade) são as quebras significativas de pensamento e o reagrupamento de velhos elementos ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Tudo interage, tudo se torna parte, tudo está em constante devir, resignificação, apropriação.

Na introdução deste trabalho discorri brevemente a respeito de alguns experimentos (dentro do jornalismo) que tem se dedicado ao uso do hibridismo, ao imbricamento de linguagens, para produzir materiais inovadores que atendam melhor a necessidade da nova audiência. Modelos que utilizando mecanismos tradicionais, que referenciam às técnicas jornalísticas, produzem um reagrupamento destas “velhas” coisas ao redor de novas premissas. Citei as experiências de Joe Sacco ao introduzir dentro do jornalismo novo

⁹ (BARTHES, 1977, p. 19-20)

gênero: o Jornalismo em Quadrinhos (JHQ). JHQ é fruto deste tempo em que as fronteiras das linguagens se entrelaçam, criam intersecções que geram novos espaços, novos territórios. Se agrupam de novas formas, partem de outras premissas. JHQ é um monstro comunicacional. Monstro pelas possibilidades que encerra em si. Seu maior sucesso está em conseguir aquilo que Català (2005) prega: transformar a representação pictográfica em *Imagem Complexa*. Nos trabalhos de JHQ a imagem nunca se confina a função de ilustração, nem fica presa ao mito da mimese. Sua relação com o texto, o trabalho de significações que constrói, propicia o ambiente necessário para fazê-la tão gestora do conhecimento quanto o texto.

O corpus desta pesquisa, o trio de livros *O Fotógrafo*, idealizado por outro trio francês (Lefèvre, Guibert e Lemercier) entra no *hall* de obras produzidas em JHQ e, portanto, é parte deste material que realiza experimentações no âmbito da *Imagem Complexa*. O caso de *O Fotógrafo*, no entanto, é ainda mais interessante e revolucionário que os trabalhos realizados por Joe Sacco. Seu pioneirismo está em produzir imbricamentos entre 2 elementos pictográficos. A fotografia e o quadrinho. Duas linguagens imagéticas, utilizadas sob a camada da complexidade proposta por Català e dialogando entre si. O resultado fala de uma profundidade inquestionável. Imagens já repletas de significações que se misturam com outras e que formam páginas/imagem ainda mais emblemáticas onde a complexidade apresentada abre espaço para sinapses e abstrações infinitas.

Gosto de classificar *O Fotógrafo*, como já mencionei, de "híbrido do híbrido". Ele se apropria de uma iniciativa/gênero já experimental, híbrida, fundada em uma visualidade complexa, e sobe alguns degraus no campo do experimentalismo. Brinca ainda mais com o conceito de *Imagem Complexa*, ao mesclar objetos imagéticos de natureza distinta a fim de enriquecer as significações possíveis. Abrindo um novo universo de possibilidades ao jornalismo e sua necessidade de reinvenção.

Obviamente, esta pesquisa não tem qualquer pretensão de definir o JHQ como o Messias do jornalismo. Ele é apenas um grão de areia no mar de reinvenções possíveis, uma opção a ser explorada. Não podemos negar que o progresso das ideias “nasce quase sempre da descoberta de relações impensadas, de relações inauditas ou mesmo de redes nunca antes imaginadas” (CALABRESE, apud, GOMES, 2010, p. 54).

CONTRACULTURA, HIBRIDISMO E HISTÓRIA

Falar de "hibridismo", de "hibridização", invoca em mim uma série de outros pensamentos. Questões sobre contracultura, por exemplo. Concepções que se ligam de forma mais profunda do que se imagina às definições de "hibridizar". Contracultura, para Goffman e Joy (2007) é dos fenômenos mais antigos do mundo. Sua constante insurgência nas periferias é o que garante nossa renovação como organismo social. Contracultura é ruptura, por definição. Mas para os autores, ao mesmo tempo, é uma espécie de tradição. A tradição de romper com a "tradição" atravessando este conjunto de convenções do presente a fim de abrir (dentro do homem) uma janela que conduziria a profundidade onde se estabelece o "novo".

Sua marca não se relaciona a uma forma ou estrutura particular de acontecimentos/fenômenos. Mas se caracteriza pela fluidez de formas e estruturas, "a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma e desaparece" (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 9). E o desaparecer, neste caso, não se configura extinção, mas como um processo de incorporação às estruturas vigentes e dominantes. Logo, contracultura é esta "tradição de atacar e dar início a todas as outras tradições" (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 13)

Movimentos que buscam liberdade criativa e rejeitam os ditames das convenções que, aos olhos da contracultura, parecem obsoletos. Goffman e Joy (2007) afirmam que a contracultura é um fenômeno histórico perene que pressupõe quebra e inovação radicais (em determinados campos que se pretende contestar), absorção e resignificação de novos elementos (as vezes marginais), diversidade de formas e ideias, produção de comunicação verdadeira, aberta, que permita profundo contato interpessoal.

Tudo isto me remete à construção conceitual feita por Peter Burke (2010) quando trata de hibridismo. Para ele, exercícios de hibridização também são tão antigos quanto o mundo. Acontecendo todo o tempo de choques inesperados, de fora pra dentro. Nossas tradições são fruto disto. O que me leva a fazer ligação entre as concepções de contracultura e hibridização. Toda hibridização, por definição, seria um movimento de contracultura. Insurgindo contra o estabelecido ao propor outras possibilidades. Possibilidades que se criam a partir de apropriação, absorção, atravessamento de coisas que, até então, eram (por motivos diversos) colocadas fora da equação. "As tradições são como áreas de construção, sempre sendo contruídas e reconstruídas, quer os indivíduos e grupos que fazem parte

destas tradições se deem ou não conta disto" (BURKE, 2010, p. 102).

A preocupação com um mundo cada vez mais hibridizado, segundo Burke (2010), é natural neste período em que vivemos. Visto que o contexto globalizado e tecnológico também se marca por encontros culturais cada vez mais frequentes e intensos. Mudando as pessoas e suas formas de percepção, quase exigindo esforço máximo dos movimentos de hibridização na tentativa de atingi-las. O autor ainda afirma que toda inovação, toda mudança, toda necessidade apresentada, são adaptações que estes encontros culturais diversos, choques de formas e ideias, encorajaram.

A maioria das revoluções (progressões) culturais/sociais que o mundo conheceu nasceram de iniciativas de hibridização. Um atento olhar para a história nos mostra que não podemos falar de "superação" de processos, mas sim de apropriação e resignificação. A cultura grega, por exemplo, não se impôs à cultura romana, ao contrário do que se pensa. O que se criou foi nova cultura onde aconteceu um processo de imbricamento, adaptação. O mesmo se dá quando falamos de arte renascentista. Ela não representa exatamente uma quebra completa com modos de ação anteriores. São claras as presenças de contribuições da arte bizantina, judaica ou islâmica. Renascença, neste sentido, é um movimento contracultural (híbrido) em que se recortou contribuições diversas de seus contextos para colocá-las em novos contextos, uma espécie de bricolage.

Burke (2010) enfatiza que historiadores da religião, por exemplo, concordam que os "convertidos" não abandonam suas religiões. Na verdade promovem sincretismo. Ao migrarem para novas crenças levam consigo concepções anteriores (internalizadas) que fazem de suas experiências religiosas novas coisas muito singulares (nem uma, nem outra). O mesmo poderia dizer-se da música, onde é possível ver com muita nitidez imbricamentos, apropriação, referência. O que é o jazz, o reggae, nossa Bossa Nova? Alguns exemplos significativos de imbricamentos.

Outro exemplo é o romance latino-americano ou mesmo o romance africano. Burke (2010) faz questão de salientar que não devemos considerá-los cópias dos romances europeus, cópias do "estilo ocidental". São, na verdade, híbridos. Agregaram e recriaram. Enfim, a lista se estende por muitos lugares, muitas situações, muitos processos. Além de que, o ato de hibridizar não corresponde apenas ao exercício de assimilar contribuições, mas se relaciona também com o ato de ampliar visões. Conhecer diferentes perspectivas para determinado processo não implica, necessariamente, que devemos aceitar, imitar ou

absorver. Mas este conhecimento nos ensina que existem outras possibilidades, o que nos liberta das convenções nos permitindo fazer as próprias invenções e inovações.

Podemos tratar o hibridismo de diversos ângulos. Ele é fusão, pode ser empréstimo, troca, transferência, espécie de mestiçagem, interpenetração, apropriação. Para Buke (2010), é um termo "escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo" (p. 55). Movimento de descontextualização e recontextualização. Que retira um item de seu local original, modificando-o para que se encaixe em novo ambiente. Cada coisa que surge deste processo é resultado de uma bricolage que reutiliza materiais de criações anteriores. A originalidade deste novo objeto dependerá, exclusivamente, de como ele reage ou responde às explorações dos resíduos que acolhe.

Falemos de jornalismo. Dentro do jornalismo este processo acontece de formas interessantes e inesperadas, até. Volto meus olhos ao início da profissão como categoria. Os primeiros jornais surgem em meados do século XVI, na Inglaterra. Antes, a produção de notícias e sua divulgação era feita por viajantes, através de cartas e diários ou narrativas orais, em praças e tabernas. Mercado (2014) esclarece que jornalismo, neste momento, hibridizava-se com diversos elementos. Podemos falar de xilografias noticiosas e de peças informativas. A dramaturgia foi um recurso muito utilizado pelo jornalismo nos séculos XVI e XVII. Ben Jonson, segundo dramaturgo mais importante da Era Elizabetana, dedicou-se ao assunto produzindo trabalhos que pretendiam ser noticiosos ou que procuravam discutir o processo da produção noticiosa, por exemplo. O teatro como jornalismo pode se mostrar ferramenta muito eficaz. "Quando a ficção é plausível na imitação da verdade ela é mais eficaz" (CARTA, 2013 apud, MERCADO, 2014, 4 min. 43 seg.)

Mais tarde, unem-se às impressões "jornalísticas", trabalhos de ilustração, fascículos literários, entretenimento. No início do século passado, fotografia se agrega ao jornalismo como prova documental. Tempos depois a profissão se apropria do estilo literário a fim de produzir textos mais humanizados, até mais aprofundados. Surge o que passamos a chamar de *New Journalism*, ou Jornalismo Literário. "Qual é a essência do chamado Novo Jornalismo? É você usar técnicas de ficção para descrever fatos jornalísticos" (MORAES NETO, 2013 apud, MERCADO, 2014, 4 min. 52 seg.)

Poderia falar de um outro tanto de processos em que o jornalismo se "apropriou" de territórios vizinhos. No Telojornalismo, por exemplo, há uma interessante mescla de recursos. Audiovisual, fotografia, música, texto, etc. Alguns telejornais flertam com o estilo

cinematográfico, por exemplo. Cinema e jornalismo andam juntos há algum tempo. A arte sequencial também é elemento de mistura na profissão, sendo esta mescla, inclusive, o objeto de estudo deste trabalho. Documentar, revelar, ensinar sempre foram ações centrais ao jornalismo que, em sua busca por cumprir estes papéis, nunca se esquivou de recorrer ao apoio de outros universos. A questão é produzir, por diversos meios, efeitos em seus públicos. "Esta é uma profissão muito antiga e muito nobre, porque nós proporcionamos às pessoas a compreensão da sociedade e do mundo onde elas vivem" (FORTES, 2013 apud, MERCADO, 2014, 6 min. 7 seg.)

Com o advento das tecnologias modernas, da internet e das redes, este imbricamento se torna cada vez maior e muitas vezes passa despercebido por nossos olhos. Tamanha é a mistura que, sequer, identificamos os empréstimos feitos aqui e acolá. "Estamos passando por uma revolução equivalente àquela que Gutemberg propiciou, que é a da multiplicação da informação" (TOLEDO, 2013 apud, MERCADO, 2014, 6 min. 24 seg.). A multiplicação da informação e de suas plataformas de disponibilização se constituem progresso, certamente, mas também produzem impactos negativos. No sentido de que os efeitos pretendidos pelo jornalismo em seu público vão se cauterizando e há necessidade de investimento (como já explorado intensamente nesta pesquisa) em possibilidades diferenciadas de ação.

SOBRE QUADRINHOS

A arte sequencial sofreu, no decorrer da História (e ainda sofre), uma espécie de preconceito, até indiferença, por parte das camadas intelectuais da sociedade. Ainda assim, nas palavras de Vergueiro (2009), representam uma longa tradição de manifestações iconográficas. Remontam às primeiras pinturas rupestres, referenciam aos escritos egípcios, a criações artesanais como a Tapeçaria de Bayeux ou aos trabalhos de pintura de William Hogarth. Até mesmo os frisos do Parthenon grego seriam uma espécie de manifestação artística sequencial. Apesar da riqueza de efeitos e impactos que sua linguagem híbrida (mescla de escrita e desenho) encerram, o rechaço ao estilo advém, principalmente, de sua característica popular. Por ser uma linguagem, supostamente, direcionada às massas.

Afinal, nesta visão, combinar palavra e imagem é, na pior das hipóteses, mastigar conteúdos, simplificar raciocínios. Coisa que o universo das Belas Artes considera

inadmissível. Vergueiro (2009) enfatiza esta postura do campo artístico quando afirma que pouquíssimos museus no mundo promoveram (ou promovem) exposições dedicadas à 9ª arte. O autor também acredita que sua característica híbrida e o fascínio que exerce em um grupo de leitores bem jovens é um dos motivos fortes para rejeição das elites intelectuais ao quadrinho como arte e até mesmo como objeto de estudo acadêmico, independentemente do impacto que é capaz de causar. Segundo Vergueiro (2009), o interesse acadêmico pelo assunto acontece paralelamente a emergência de produções que procuraram se independender do comércio massificado, do quadrinho *mainstream*. Este movimento de desvinculamento da Indústria Cultural, que ficou conhecido como "underground", foi protagonizado por nomes como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Rick Griffin, entre outros.

Sobre a rejeição da elite intelectual ao gênero, McCloud (2005) afirma que isto advém, também, de uma maioria de pessoas que vê o quadrinho como manifestação infanto-juvenil. E que para um completo entendimento do poder e significado desta linguagem (sua riqueza, seus poderes ocultos) é necessário romper com os estereótipos construídos. "Se as pessoas não compreendiam quadrinhos era porque tinham uma definição estrita demais sobre eles. Encontrando uma definição adequada se invalidam os estereótipos" (McCLOUD, 2005, p. 3). O quadrinho se configura uma sequência de imagens justapostas que se tornam movimento. Imagens dispostas em ordem deliberada a fim de transmitir informação e produzir respostas no espectador. Estes são conceitos amplamente explorados por Eisner (2010) e McCloud (2005).

Ao contrário do cinema, no quadrinho as imagens são dispostas lado a lado, e não no mesmo espaço (a tela). E o "vazio" que se cria de um quadro a outro é um dos diferenciais mais impactantes desta arte, porque tais vazios se tornam infinitos no imaginário do leitor. São locais onde a mensagem se assenta e as sinapses se tornam incontáveis. Cirne (2001) classificou o "vazio" ou "corte" como a especificidade do quadrinho, enfatizando que a narrativa do quadrinho só se efetiva quando articulada com estes cortes. Marcondes (2015) fala que a importância e validade de um verdadeiro "acontecimento comunicacional" (esfera em que elementos/indivíduos se chocam promovendo a verdadeira comunicação - efeitos transformadores uns nos outros) dentro de um objeto estético é a presença (absolutamente necessária) de vazios. O quadrinista Diego Gerlach (2013) define o quadrinho de interessante perspectiva: "Quadrinhos não são, necessariamente, interação entre 'texto e imagem', mas sim uma relação de ritmo que se estabelece entre um conjunto de imagens (o texto é

opcional) a fim de criar arte sequencial. Ritmo é a palavra-chave".

McCloud (2005), ao referir-se ao preconceito que se criou em torno dos quadrinhos como arte e como comunicação, afirma que nos últimos tempos as figuras em sequência até estão sendo reconhecidas como uma excelente ferramenta comunicacional, mas a nomenclatura "quadrinhos" não soa bem em meios mais intelectualizados. Prefere-se falar de "novela gráfica"¹⁰ e os artistas do gênero insistem em se considerar "ilustradores". A quebra com estereótipos negativos deveria advir de uma compreensão sobre o universo abissal que esta arte comunicacional representa. Nada é proibido. Nenhuma forma, nenhuma ferramenta, nenhum material, nenhum signo, nenhuma cor, nada! Portanto, as possibilidades comunicacionais também seriam infinitas. "As histórias em quadrinhos constituem um gênero complexo, em que elementos narrativos de várias manifestações artísticas ou linguagem são explorados" (VERGUEIRO, 2009, p. 18).

Parte deste preconceito também vai se minando com a implementação da ideia de "Novela Gráfica". O pioneiro do estilo, o norte-americano Will Eisner, começou a tratar temas adultos com novas abordagens, cores e também sem nenhuma preocupação de construir a história quadro a quadro como era feito até então. Algumas de suas ilustrações tomavam a página inteira (vide anexo 3), modificando as sequências rotineiras e causando outro tipo de impacto. As Novelas Gráficas possibilitaram a quebra das barreiras entre quadrinho industrializado e quadrinho alternativo. O que gerou as condições necessárias a um mercado em que a qualidade artística, a profundidade psicológica, a ousadia gráfica e o uso de temas complexos se tornaram valores melhor equacionados.

Por mais que a expressão "novela gráfica" represente um termo com diferentes acepções, é possível dizer que ela veio a influir positivamente no ambiente dos quadrinhos no mundo inteiro, predispondo leitores e críticos não só a uma nova forma de publicação de histórias em quadrinhos, mas também, a uma nova formulação artística para o gênero (VERGUEIRO, 2009, p. 26)

Quadrinhos trabalham, essencialmente, com a linguagem dos ícones. Ícones invocam mundos de significação. Logo, uma mensagem neste formato também é infinita em suas abstrações, sinapses. Há ícones mais abstratos, outros mais realistas. A iconicidade das

¹⁰ A terminologia "Novelas Gráficas" (*Grafic Novel*) foi cunhada por Will Eisner, no fim da década de 1970. Mas este tipo de trabalho em que a história completa de um herói é encadernada como livro e a sequência narrativa é mais livre, já era realizada na Europa muito antes (caso de Tintin, Spirou e Pilote), e em edições mais esparsas nos EUA.

letras/palavras é mais fixa, já a iconicidade das figuras é mais fluida. E tais símbolos, segundo Eisner (2010) precisam ser reconhecíveis pelo público, caso contrário não há entendimento possível. Porque temos uma resposta tão envolvente a uma imagem quadrinizada? McCloud (2005) afirma que isto é resultado de ampliar o significado do essencial. Nos desenhos (diferente do extremo realismo das fotografias) o foco é nas características essenciais do objeto ou indivíduo. E focando-se nestas características essenciais também é possível estender, ampliar, potencializar os significados contidos no que está sendo retratado. "Quando um quadrinho é utilizado para contar uma história inteira, o mundo desta história parece pulsar com vida, porque através dele o desenhista é capaz de retratar o mundo interno" (McCloud, 2005, p. 41).

Voltando à questão dos vazios que se criam entre os quadrinhos, este é um recurso a que os quadrinistas também chamam de "sarjeta". A sarjeta é o que enriquece um trabalho, que lhe permite profundidade. É o local em que os sentidos atuam. E sem eles (os sentidos), nossa percepção não é válida. "Nós percebemos o mundo como um todo através da experiência dos nossos sentidos" (McCloud, 2005, p. 62). Nada é visto entre dois quadros, mas nossa sensação e experiência nos indica que deve haver alguma coisa ali. Disto brotam nossas abstrações, sinapses, conclusões. A conclusão nos permite conectar os fragmentos dos momentos retratados criando uma realidade contínua e muito mais profunda em significados. Em suma, quadrinhos são "conclusões, abstrações" e de uma profundidade que a linearidade do texto jamais poderia promover.

Outro ponto importante a ser tratado dentro do quadrinho como linguagem se refere a seu poder de invocar sinestesia. McCloud (2005) acredita que entender como imagens podem evocar respostas emocionais no espectador é vital para a construção dos quadrinhos. Tal qual movimentos artísticos (pintura, literatura e música) do início do século passado, protagonizados por Kandinsky, Munch, Van Gogh, Baudellaire, Richard Wagner, o quadrinho é arte poderosamente sinestésica. Os expressionistas acreditavam que, pela arte, era possível unir os sentidos. No quadrinho, este poder que se concentra, essencialmente, nos traços. "Todas as linhas carregam consigo um pontencial expressivo", (McCLOUD, 2005, p. 124).

Os traços de um quadrinhista revelam, profundamente, um contexto histórico/social/emocional que seu autor deseja transmitir. Traços são recursos especializados em transmitir o invisível. McCloud (2005) afirma que saber tracejar um

"fundo" ideal é conseguir potencializar a mensagem pretendida de forma impressionante. Pelo cenário de fundo a evocação emocional se faz mais presente e real. Ausência, excesso, cores, tudo que fica ao fundo muda o significado daquilo que foi desenhado em primeiro plano.

Assim como os traços, as cores no quadrinho também promovem sinestesia. Se pararmos pra pensar, toda a história da arte se volta para um interesse gigantesco por cores e seus efeitos. As cores exercem efeitos físicos e emocionais nas pessoas. McCloud (2005) explica que elas são capazes de mitificar indivíduos, objetos, transformando-os em ideologias, ao passo que também nos tornam mais conscientes de texturas e formas. "Cores expressam estados de espírito, cenas inteiras podem ser construídas por meio de cores. Cor como sensação, cor como ambiente" (McCLOUD, 2005, p. 191). Existem informações e sensações que só as cores podem transmitir.

Quando McCloud se questionou a respeito da importância do quadrinho dentro da sociedade pós-moderna, quando analisou a importância de entender e utilizar esta linguagem, concluiu que ela é reflexo do mundo em que existe. O autor reflete que vivemos em um estado de profundo isolamento. Resultado direto das condições pós-modernas (amplamente já exploradas nesta pesquisa). Ninguém é capaz de compreender ao outro interiormente. De fato, isto nunca foi completamente possível, mas no atual contexto histórico, esta dificuldade é ainda mais gritante. "Todas as mídias são um subproduto de nossa incapacidade de comunicação 'mente a mente'" (McCLOUD, 2005, p. 194). E a maioria de nossos problemas como sociedade surge desta incapacidade.

Como então conseguir produzir efeitos em nosso público, quando as velhas dificuldades se aliam aos novos obstáculos da pós-modernidade? Em que o quadrinho sai ganhando nisto? O quadrinho é uma arte dialógica, que se produz de uma sociedade entre produtor e espectador. Aliado a sua proposta de conversa está sua característica icônica que lhe permite atingir níveis ocultos da mente que o consome. Produzindo, desta forma, uma compreensão profunda do real. Ele subtrai, adiciona, mostra o visível e invoca o invisível. "Embutidas em todas as imagens do mundo visível estão as sementes do invisível", (McCLOUD, 2005, p. 209). Quadrinho é expressionismo e sinestesia e, dadas as condições de nosso mundo, caminho muitíssimo viável para a produção de efeitos e sentidos.

Jornalismo em Quadrinhos (JHQ)

Importa que tratemos de uma das mudanças que o advento das "Novelas Gráficas" e a quebra de certos tabus quanto a nona arte trouxeram, que foi o imbricamento da arte sequencial a outros gêneros (por vezes mais sérios e engessados). É o caso da utilização dos quadrinhos dentro do universo do New Journalism, o jornalismo literário. Na introdução deste trabalho tratei brevemente sobre iniciativas neste campo que procuraram misturar os procedimentos jornalísticos a formas mais artísticas de disposição da informação. Surge disto o que ficou cunhado como Jornalismo em Quadrinhos, ou JHQ. A terminologia chega com Joe Sacco, o jornalista maltês/norte-americano, que no início da década passada foi o primeiro a afirmar que seu tipo de trabalho era jornalismo sequencial, ou JHQ.

É claro que tentativas de utilizar o quadrinho com função documental/biográfica são mais antigas que os trabalhos de Sacco. "Trabalhar desenhos na imprensa já era algo feito desde o século XIX. O Sacco foi o primeiro a rotular a prática. Há estudos de experiências na Europa, no Brasil e em outros lugares que utilizaram este princípio" (PAIM, 2015). Esta relação entre jornalismo e quadrinhos se fortalece por trás de uma nomenclatura definida com o surgimento de um novo profissional, o HQ-repórter. O jornalista, ilustrador ou fotógrafo que se dedica a transpor seu trabalho de apuração da informação para a plataforma da arte sequencial.

O pioneirismo de Sacco também se reflete em sua especialidade de construir reportagens de folêgo a respeito de conflitos estereotipados. Explico: Sacco apurou informação em territórios de conflito como o Oriente Médio e a antiga Iugoslávia (hoje dividida em 6 países) de ângulos não explorados pela grande mídia e mostrando dados não considerados por ela (por questões comerciais). Processo que resultou na publicação de 5 volumes: *Palestina: uma nação ocupada*; *Palestina: na faixa de Gaza*; *Sarajevo*; *Área de Segurança Gorazde* e *Notas sobre Gaza* (vide anexo 4). O trabalho de Sacco não se constituiu apenas pioneiro e transformador, mas também, por suas características, militante. Paim (2015) enfatiza que jornalistas que pretendem trabalhar com formatos diferenciados fazendo disto um exercício sério (não apenas experimental) são pessoas que geralmente alimentam novas ideias de jornalismo como processo. "E ter ideias mais firmes sobre jornalismo envolve também engajamento. O jornalismo deveria ser uma ferramenta social, uma ferramenta pra provocar mudanças" (PAIM, 2015).

A obra de Sacco é herdeira de outro autor, o sueco Art Spiegelman. MAUS, obra-

prima do autor e considerada "mãe" de todas as produções experimentais em JHQ, é bastante emblemática. Spiegelman procurou narrar os acontecimentos vivenciados pelo próprio pai (um judeu) durante a Segunda Guerra Mundial. Mas este trabalho traz a força da iconicidade sob nova potência. Há uma busca por trabalhar consequências psicológicas causadas pelo confinamento nazista, e tudo isto é enriquecido pela utilização do mecanismo das fábulas. O sueco alegoriza seus personagens convertendo a etnia dos participantes do enredo em animais. Judeus como ratos, alemães como gatos, ingleses como cães, poloneses como porcos, franceses como sapos (vide anexo 5).

O trabalho rendeu a Spiegelman um Pulitzer e abriu caminho para iniciativas tão arrojadas e complexas em significados (voltando-se ao conceito da imagem revestida de complexidade de Català) quanto MAUS. Dentre os profissionais/artistas que experimentaram nestas direções posso mencionar também Marjane Satrapi, autora de *Persépolis*; Guy Delisle, autor de *Pyongyang - uma viagem à Coreia do Norte*; Keiji Nakazawa, autor de *Pés Descalços* e o trio francês Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frederic Lemercier. Autores da obra que representa o corpus deste estudo: *O Fotógrafo*.

Sobre o JHQ, Gomes (2010) enfatiza que o formato é monstruoso e exótico e que, exatamente por isto, chama a atenção. As discussões sobre a credibilidade deste tipo de produto se concentram, essencialmente, em velhos preconceitos. "HQs são associadas à ficção e o jornalismo é visto como retrato da realidade (supostamente). E é entre estas duas linguagens que o JHQ se erige, dita o seu ritmo e se territorializa" (GOMES, 2010, p. 21). O efeito é estético, mas não menos informativo. Paim (2015) reflete que, exatamente por ser este um objeto estético é que é capaz de produzir empatia. "A empatia e a emoção são essenciais para a boa prática do jornalismo [...] Cada vez mais o objetivo é este, provocar empatia e para isto é necessário produzir experiências estéticas" (PAIM, 2015).

JHQ é, em síntese, produto que se vale da arte sequencial aliada à técnicas e procedimentos jornalísticos na construção de um "texto" informativo. Segundo GOMES (2010), uma mescla de elementos de investigação, reconstituição história, apuração jornalística, reconstrução cenográfica, a serviço da potencialização de uma informação/mensagem e com fins de instaurar reflexão sobre o tema. "A grande discussão é o uso do desenho no jornalismo sem fins humorísticos, mas para construir credibilidade" (PAIM, 2015). O diferencial deste tipo de iniciativa híbrida é a promoção de uma pausa no fluxo de imagens (próprio da pós-modernidade e suas mídias eletrônicas) e um

direcionamento à contemplação. Atividade que permitiria decifrar a complexidade das imagens propostas. Traços, intenções fotográficas, entrelinhas. "É um retorno a um estágio primário de contemplação" (ZUKOWSKY, 2015).

O ponto é: produzir uma reportagem em quadrinhos não é algo que pode resumir-se a narração do fato puro e simples. Há a necessidade óbvia (ansiosamente latente no espectador), de um aprofundamento dentro da realidade explorada. O "ir" além da palavra, acessar recantos mentais que poucos textos tradicionais poderiam fazer. Exercício que se efetiva por meio da contemplação de complexidades contidas nas imagens.

SOBRE FOTOGRAFIA

Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar minha câmera
Lewis Hine

O surgimento/invenção da fotografia modificou de forma profunda a maneira como nos relacionamos com o universo dos signos e, conseqüentemente, com o real. O registro imagético, antes sujeito natural e fortemente à interpretação (em seu processo de produção), passa a ser considerado (resultado de aparelhos) um "suposto" espelho da realidade. Rouillé (2009) reflete que o advento da imagem técnica aboliu a "mão humana". E com isto, uma linha se transpõe. Enquanto imagem tecnológica a fotografia é diferente das imagens anteriores e mãe das manifestações similares que se seguem (cinema, video, televisão). Com o surgimento dos aparelhos técnicos, a produção das imagens obedece a novos protocolos. Antes, o desenhista/pintor depositava manualmente elementos inertes (os pigmentos) em uma tela ou papel, e as imagens se produziam durante seu próprio processo de fabricação. Com a fotografia é diferente. Ela é produzida de uma só vez e fruto de processos técnicos e químicos. O latente (invisível) torna-se visível, unicamente por estes processos.

Ao tratar destas questões Sontag (2010) afirma que a imagem técnica e sua suposta onisciência altera o mundo, em referência a Platão, altera as condições de nossa caverna. "O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça, como em uma antologia de imagem" (SONTAG, 2010, p. 13).

A visão de Sontag (2010) sobre a fotografia é bem pragmática. Ela pensa o registro

fotográfico mais como documento que como arte. Ao comparar uma fotografia com uma pintura, conclui que a primeira, ainda que impressa em livros, perde menos de sua essência do que quando a mesma realidade fotografada é capturada pelas mãos de um artista em uma pintura. Para ela, a fotografia incrimina, justifica, é "a prova incontestável de que determinada coisa aconteceu" (SONTAG, 2010, p. 16). Portanto, seria em última instância, um espelho da realidade. Uma fotografia pressupõe, neste caso, a existência de um referente. E com isto, acabamos nos voltando a conceitos explorados por Barthes em *A Câmera Clara*.

Barthes (2006), Sontag (2010), Dubois (2004), exploram a imagem fotográfica mais sob seu aspecto de vocação documental. Schaeffer (1996), depois, mesclou em sua análise a característica indicial da fotografia com suas possibilidades icônicas. Mas, na visão dos primeiros, a imagem técnica é realidade, o real em "sua infatigável expressão" (BARTHES, 2006, p. 12). Está presa, colada (de maneiras bastante subjetivas) a um referente. São duas faces que, nas palavras de Barthes (2006), não se podem separar sem destruir-se, pois o referente adere. De fato, sua função (da fotografia) seria designar um referente real. Em retorno ao já citado pensamento de Sontag (2010), estas teorizações centram-se na idéia de que uma imagem fotográfica (devido a seu aspecto mecânico, por valer-se de um dispositivo que aboliria a "mão humana"), caracteriza-se pela completa dependência da existência de um referente.

E quanto a isto, câmera e fotógrafo nada podem fazer, além de registrar o passivo, o transparente. Neste sentido, ela é realidade capturada. "Antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real como uma máscara mortuária" (SONTAG, 2010, p. 170). Enquanto a pintura, ainda que o mais realista possível, não passa de uma manifestação interpretativa, a fotografia jamais será menos que "registro de emanção" (luz que incide sobre o real).

Barthes (2006) afirma que a fotografia "repete mecanicamente aquilo que jamais poderá repertir-se existencialmente" (p. 12). Ao pensar sobre isto e sobre o caráter indicial da foto, fui levada a outras reflexões. Pensamentos que se ligaram a pontos discutidos por Sontag (2010). A ideia de que há uma maldade em querer perpetuar os instantes tais quais são. Afinal, fotografar, capturar o real no instante decisivo (em referência ao pensamento de Cartier-Bresson) é uma obsessão voyeurística. Um interesse (de certa maneira doentio) de

manter as coisas como são, o *status quo*. Eternizando fatos que muitas vezes, sequer, deveriam ter sido registrados.

A fotografia assume status de linguagem universal. Supera, neste sentido, todas as outras (à exceção da imagem "não-técnica", com quem compartilha tal universalidade). A obviedade referencial pressupõe transformá-la em documento, mas é imprescindível entendê-la, essencialmente, como signo de recepção (SCHAEFFER, 1996). Neste sentido, ela não é documental (apenas), mas sim instrumental, é expressão. Mecanismo revelador. É superfície portadora de informação, passível de interpretações diversas. "Entre o real e a imagem se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes" (ROUILLÉ, 2009, p. 7).

Os autores até aqui trabalhados (no universo da fotografia), defensores do caráter indicial da fotografia, consideram também, fortemente, a questão da recepção. Uma fotografia começa a movimentar-se e produzir sentidos quando entra no campo da percepção (visão, no caso) de seu espectador. Barthes (1996) fala de "animação". No fato de que ela "anima" o espectador (o enche de sentidos) e ao mesmo tempo ele a "anima" (lhe dá sentidos em determinado contexto). Sontag (2010) chama este processo de aquisição. Nos apropriamos (ao entrar em contato com a fotografia) de informações, conhecimentos "não empíricos", desejos, até mesmo de pessoas. Para a autora, o processo de aquisição, fruto da recepção, redefine nossas realidades.

Considerados estes pontos, importa refletirmos um pouco mais além. Nos efeitos/sentidos mais profundos da fotografia. Já há alguns anos é perceptível um declínio da visão "documental" atribuída à fotografia. Não se trata, neste caso, de negarmos o papel e valor da fotografia como documento. Ele existe, é real. A questão a ser analisada é um entendimento do caráter simbólico que a fotografia encerra (também). O fato de que o registro fotográfico é perpassado, inevitavelmente, por processos subjetivos de criação. E que portanto, devido a um caminho dúbio de intencionalidades, a fotografia transcende (como linguagem) ao campo das significações, faz-se inesgotável (referenciando a conceito de Català).

Rouillé (2009) fala de uma fotografia que (muito mais que documento) é "expressão". No conciliar o documental com o caráter de expressão não apenas transformamos o real, o atualizamos. A fotografia, neste sentido, documenta também o processo de fabricação/organização da imagem, criando uma assinatura. Fazendo daquela fotografia e de

seu autor, leitores da realidade. Não se trata de empobrecer o sentido de "documento" do registro fotográfico, mas sim de fortalecê-lo. Porque quando considero a intencionalidade e contextos de produção, eu coloco esta imagem para além da reprodução de aparências e lhe concedo possibilidade de exprimir impressões e sensações imateriais. Rouillé (2009) afirma que isto provoca o abandono de uma antiga concepção em que verdade/realidade seriam consideradas exclusivamente materiais. Na "fotografia-expressão", o fotógrafo impõe suas impressões mais íntimas como partes inseparáveis da realidade. Sobre esta incorporação, Rouillé (2009) afirmou ser um choque/encontro entre imaginário e fotografia.

O enriquecimento que esta visão traz ao processo de entender o registro fotográfico está relacionado ao fato de que fotografias-expressão (reais/imaginadas/intencionadas/resignificadas) transcendem à presença do referente. Àquela imagem estão agregadas memórias, valores, desejos, medos, crenças. E neste caso, é importante entender que isto não limita nossa percepção, como se o fotógrafo nos estivesse confinando ao que ele vê e como vê. Mas "sua" visão, o que ele fotografa e como fotografa, obriga-nos (de uma forma ou outra) a entrar em choque com nossas próprias visões transformando nossa percepção do real e do referente.

Se fotografias, analisadas assim, são (também) intencionadas por seus autores, vale a pena considerar outro aspecto discutido por Barthes (2006) quanto ao tema. Para o autor, considerar uma foto como fabricação intencional era um tipo de armadilha. Porque no fim das contas anularia o "punctum". O espectador não receberia, sentiria, o efeito pressuposto pela "coisa" fotografada, e sim ficaria preso ao efeito da intencionalidade, do pressuposto pela visão do fotógrafo. Preterindo um sem número de emoções que lhe seriam "usurpadas" (do espectador). Uma fotografia, na visão de Barthes (2006) deveria indicar a presença do fotógrafo (estive ali), mas excluir sua manifestação pessoal da imagem. Se contrastamos esta visão com o pensamento de Rouillé (2009), por exemplo, passamos a enxergar que não há usurpação de fato, não há perda. Uma fotografia teatraliza a vida, a verdade do mundo que, obviamente, não se alinha à verdade fotográfica. Cada produção fotográfica, (consideradas as intenções, recortes de tempo e espaço, bagagens culturais do receptor) cria outro real, novo real atualizado. O que destruiria o "isto é, isto foi, é assim" de Barthes.

Rouillé (2009) acredita que "o imaginário" nos aproxima do real e mais, expressa-o de modo indireto. "A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos

acontecimentos" (ROUILLE, 2009, p. 161). Esta visão não nos é estranha. É possível perceber que a atuação de profissionais da fotografia (principalmente dentro do jornalismo) já, há algum tempo, não se focam na correspondência rigorosa entre imagem e realidade. Invencionam diferentes mecanismos de representação. Poderíamos citar casos como Eustáquio Neves ou Sebastião Salgado. Profissionais que acreditam e trabalham conceitos de manipulação da imagem na construção da realidade.

E uma última reflexão quanto ao tema se faz necessária. Uma fotografia, no sentido discutido até aqui, constrói-se em dois planos. Superficialidade e interioridade. De modo que ser "espelho da realidade" se torna inviável como compreensão da imagem técnica. Pensando a coisa por este ângulo, o conceito se esvazia. Em sua superficialidade, a fotografia estabelece marcos espaciais e temporais (ligados ao índice), nos permitindo recriar/simular "determinados" mundos e imprimir-lhes intenção. Flusser (1985) afirma que as imagens técnicas são produtos indiretos de textos, que surgem com a intenção de decodificar tais textos, em contexto muito específico e que, de alguma maneira intencionam emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. Elas mastigam conceitos. Uma fotografia, no plano da superficialidade mastiga conceitos e nos liga a referentes.

Por outro lado, no plano da interioridade, começam a trabalhar outros aspectos (agora ligados a simbologia e iconicidade). Ali se encontra o subliminar, o latente, o invocante. É o nível da fotografia onde se manifestam a intencionalidade/expressão e onde contextos histórico/sociais, bagagem cultural adquirida, começam a trabalhar a fim de produzir amplos universos de sentidos, sinapses inimaginadas, a invocar abstrações e uma compreensão profunda do real. Espectador e fotógrafo são engolidos por estes planos que ultrapassam sentidos solitários. Sobre o assunto, Català (2005) afirmou que o processo fotográfico é uma fraca simulação do processo mental de captação. "A câmara escura é uma metáfora da mente" (CATALÀ, 2005, p. 538). Tal qual a entrada da imagem na câmara escura com fim de materializar-se em registro fotográfico, quando o espectador capta imagens, visualidades quaisquer, ele adentra em processo semelhante, em seu próprio cérebro, sendo capaz de contemplar o processo de recepção das imagens do mundo no próprio mundo.

No fotojornalismo, a questão indicial, da fotodocumento, torna-se cada vez mais ultrapassada. Como já discutido anteriormente, espelhar a realidade, capturar rigorosamente um referente (em toda sua extensão) é impossível. E é falacioso considerarmos que uma fotografia responderia a um retrato fiel de determinado

acontecimento. A transparência, ponto já trabalhado neste estudo em diversos momentos, é um mito. Principalmente quanto tentamos utilizá-la dentro do jornalismo. Quase sempre as imagens utilizadas com fim de "documento" estão fora de contexto. Seja por não determinarem "exatamente" um flagrante do que diz ou texto, seja por serem direcionadas por legendas, seja porque não há qualquer correspondência real do que está sendo dito no texto com o retratado fotograficamente.

A este respeito, sobre a necessidade de se pensar fotojornalismo de ângulos mais interpretativos, mais abstrativos, menos presos a referentes, e às possibilidades de fazer isto dentro do universo informativo com sucesso, Bodstein (2006) construiu argumentos que embasam ao que ele chamou de "imagem literária". O autor, acredita que é preciso esvaziar-se de ideais assimilados, pré-concebidos a respeito da fotografia dentro do jornalismo como categoria e mesmo de sua propriedade documental. Em seus estudos sobre fotojornalismo, percebeu que alguns profissionais da área conseguiam, com seus trabalhos, revelar "novas tramas", levando o debate social a níveis superiores ao dos propostos pela pauta jornalística em questão.

A fotografia se colocava como narrativa de sua ficcionalidade alongada a conteúdos não ligados a verossimilhanças. Apontava estados metalinguísticos para a produção de significados. Apontava estados metalinguísticos para a produção de significados. Seu anarquismo metodológico, compreendi logo, insuflava o risco de apontar timidamente para um novo, na justaposição de consciências do mundo, confundidas com as consciências dos que formulavam as imagens tradicionais da representação do mundo. À mostra, regras próprias de criação de alteridades e cenários (BODSTEIN, 2006, p. 14)

Neste tipo de imagem, as raízes dos processos jornalísticos (opinião, informação, interpretação) se uniriam com características inerentes à fotografia, características bastante subjetivas que (amparadas por tecnologias emergentes) potencializariam o surgimento de novas "ordens indiciais" no exercício de explicar/vitrinizar a notícia. Fotografia, dentro do jornalismo, pode e deve ser pensada como mecanismo reflexivo e não mais como mera ilustração, e há trabalhos, tal qual *O Fotógrafo*, em que a foto se despe (em parte) do premeditado para combinar estratégias artísticas, autorais a fim de tornar-se fotografia-documento-arte. Construindo imagens cobertas por complexidades pouco imaginadas dentro da fotografia-documento. "Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre,

ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação" (ROUILLÉ, 2009, p. 197).

A "dor dos outros" - Fotografia e conflito

A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta.
Susan Sontag¹¹

Como analisar a questão da foto icônica/simbólica em registros feitos em territórios de combate? Como se constroem os sentidos, como se identificam os referentes e supostas "verdades", como o impacto emocional afeta a abstração e assimilação da informação em fotografias de guerra? Sontag (2011), sobre o tema, produziu interessante material. Uma análise sobre como nos posicionamos frente à dor dos outros, sobre como encaramos a morte, a violência, o horror da guerra, enquanto somos bombardeados por estas imagens. Sobre o valor (e nisto sua reflexão importa mais) de uma informação de choque, a foto-choque, se é distribuída em escala cauterizante.

Para que fotografamos a guerra? Imagens produzidas nestes contexto são, em síntese, nada mais que retórica. Reiteram, simplificam, criam consenso. Consenso a respeito das desgraças do conflito armado. Elas nos levam à óbvia constatação de que "a guerra despoeva, despedaça, separa, arrasa o mundo construído" (SONTAG, 2011, p. 12). Em última instância então, qual o objetivo de registrar a guerra? Fotos seriam um meio de tornar real, de colocar em pauta, de despertar interesse social, para assuntos que as pessoas "privilegiadas", ou em situação de conforto e segurança, geralmente preferem ignorar.

A dificuldade de fazer do registro fotográfico de conflito um verdadeiro instrumento social, de conscientização e transformação, reside no fato de que imagens podem até ser chocantes, mas na maioria das vezes são fugazes. E pior, são manipuláveis. Fugidias porque os sentidos que evocam tendem a dispersar-se rapidamente por duas questões: esvaziamento de impacto (produzido pelo bombardeio de imagens do gênero) e apatia (causada por uma falta de percepção experiente ou pela impotência reativa). Manipuláveis porque são utilizadas, maniqueistamente, ao bel-prazer da ideologia que se quer disseminar ou manter.

¹¹ (SONTAG, 2003, p. 13)

Sontag (2011) acredita que nosso fracasso enquanto indivíduos expostos ao horror da guerra por meio da fotografia "é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente esta realidade" (p. 13). E esta falta de capacidade nasce dos dois motivos acima citados. A maioria das pessoas jamais teve contato real com a guerra. Sua experiência, neste sentido, é apenas conceitual e superficial. Por outro lado, ainda que sintamos o efeito do choque e da dor alheia, o desespero e indignação da inutilidade da guerra, continuamos impotentes. A guerra é um jogo entre homens para o qual não somos convidados a participar, opinar, reagir. Somos impotentes frente a dor dos outros, neste sentido. Nada podemos fazer (como indivíduos comuns) para que cesse o horror do conflito armado.

"A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens" (SONTAG, 2011, p. 22). A outra questão relacionada ao fracasso de uma verdadeira ação social das fotos de conflito, se refere a nossa indiscutível capacidade (irônica até) de nos adaptarmos. A guerra nos acostuma. E o excesso de imagens disponibilizadas sobre ela, na maior parte das vezes registrando horrores inimagináveis, nos torna insensíveis. Cauteriza nossa sensibilidade. Faz do horror cotidiano, da morte rotina, da mutilação normalidade.

Sontag (2011) argumenta que este tipo de choque, (este causado por imagens do horror da guerra), tem prazo de validade. Ou seja, o impacto causado por imagens desta natureza perde qualquer efeito quando confrontado com a repetição. A autora vai mais além. Afirma que tampouco pensamos em ser horrorizados, tal ideia é rechaçada rapidamente, se colocada à prova do choque. Reside em nós uma curiosidade mórbida, afeita a bizarrices. Estamos mais do que dispostos a nos acostumar com o horror, caso se apresente. Choca-nos por pouco tempo. O eco deste impacto tende, rapidamente, a tornar-se a mais terrível manifestação do comum. "A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos de uma mesma presença" (SONTAG, 2011, p. 24).

O homem tem certo apetite por cenas de degradação, dor e mutilação. Um apetite nascido de um obscuro prazer ao pensar: "Ainda bem que isto não está acontecendo comigo". E quando nos apresentam o horror retratado imageticamente, encaramos isto como provocação. Brota da imagem uma voz que nos pergunta: "Você é capaz de olhar para isto?" Sontag (2011) reflete que há satisfação em se ver capaz de olhar para a imagem chocante sem titubear. Em contrapartida, há também, o prazer de titubear frente à estas imagens. Além do choque, sentimos vergonha ao olhar para uma foto que enquadra (em

close, por exemplo) o horror. "Qualquer que seja nosso intuito, somos *voyeurs*" (SONTAG, 2011, p. 38). Invasores, curiosamente doentios.

Outro aspecto da imagem de guerra e a dificuldade que apresenta de ser instrumento social relaciona-se, como já mencionado, a sua característica manipulável. Estamos sempre predispostos a crer naquilo que corrobora uma opinião formada anteriormente. Em vilanagens que nos invadiram e dominaram por meio de outras representações, apresentadas por outras plataformas, ensinadas e fortalecidas pela repetição. Automaticamente, preferimos dispensar qualquer registro que tente nos tirar desta zona de conforto e balançar concepções arraigadas. Militamos, intencionalmente ou não, bandeiras muito específicas, ideológicas. E estamos dispostos, portanto, a aceitar imagens (e suas manipulações) se ratificam nossa opinião formada.

Em um retrato de conflito, que mostre corpos, pessoas feridas, pouco nos interessa a identidade da vítima de fato. Nos interessa, provavelmente, que a legenda explicativa daquela imagem relacione aquele horror a nosso viés sobre a guerra em questão. "Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por legendas." (SONTAG, 2011, p. 14). A consciência da dor alheia, do sofrimento é, portanto, construção. Construída pela seleção de imagens que nos apresentam e pelas explicações escolhidas para acompanhar tais imagens.

O poder destas imagens? Primeiramente são universais. Uma imagem é destinada, pontencialmente a todos. Muito diferente de um texto escrito. E mais, "narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem" (SONTAG, 2011, p. 23). Uma foto é como uma citação, uma máxima ou provérbio. Cada um de nós, leva estocado na mente, centenas de imagens que, frente a registros semelhantes, são recuperadas instantaneamente a fim de reforçar ou descartar ideias. Sontag (2011), acredita que, principalmente por isto, nos insensibilizamos rapidamente. A memória do já visto também ajuda a cauterizar a consciência e a emoção.

"As fotos objetificam: transformam um fato ou pessoa em algo que se pode possuir" (SONTAG, 2011, p. 69). E são alquímicas, misturam-se a uma série de outras emoções e imagens já vivenciadas obrigando-nos a uma apropriação incestuosa. A dor é alheia, mas a sensibilidade é minha. Eu a manipulo como quiser, eu a sinto se quiser, é sua, é minha, é nossa para fins que eu escolher. E por isto mesmo, uma foto de conflito, dificilmente se transforma em objeto social de transformação. "A compaixão é uma emoção instável. Ela

precisa ser traduzida em ação, do contrário definha. A questão é decidir o que fazer com estes sentimentos que vieram a tona" (SONTAG, 2011, p. 70). Na maior parte das vezes, nada fazemos que não arquivar estas imagens para fins de comparação, no futuro. Sontag (2011) reforça que uma foto tem sua força drenada pela maneira como é usada, guardada, entendida, comparada. Pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. As pessoas cansam!

Por mais que se tornem simbólicas e frias e não possam, de forma alguma, abarcar a realidade em sua completude, fotos de conflito exercem uma função essencial. As imagens dizem: isto é o que seres humanos são capazes de fazer, voluntariamente. O poder das imagens de conflito contidas em *O Fotógrafo*? Residem no fato de que, sabiamente, seu autor não pretende chocar. Este é o diferencial que potencializa a obra. Não há excesso de horror, não há espetacularização da atrocidade, não há a repetição cauterizante. Há sim, a surpresa repentina, a dor alheia que se apresenta como um raio e logo se aquieta, não há menção ao animalesco do homem (ao absurdo que pode fazer voluntariamente). Há sim, inúmeras menções ao "humano" do homem, a solidariedade, a uma espécie de altruísmo que é tão difícil de ser ver. Dispensados, diga-se de passagem, voluntariamente. Isto é chocante!

À obra, então...

UM ESTUDO LEVEMENTE FENOMENOLÓGICO

Um produto formatado em múltiplas linguagens, pioneiro em seu processo de gestação, misterioso campo de estudo, tanto quanto nas possibilidades e aspectos contraculturais. Em que medida tal objeto se demonstra resposta às necessidades da audiência pós-moderna? Em que serve ao jornalismo? Entender estes pontos, responder às questões propostas por este estudo, valendo-me dos critérios estabelecidos no princípio é um exercício que exige certa imersão. Um mergulho nos conceitos de interpretação e significação, que resultaria em desvendar os estágios da representação pictórica (índice, ícone e símbolo), e implicaria (também) submergir nos universos da impressão, da percepção.

Perceber é inato, fruto das reações do analista frente ao produto imagético. Interpretar e significar tem maior complexidade. Advém de compreender o trânsito de informações e sentidos do objeto visual em uma realidade determinada, em dado contexto. Para Vicente (2000), interpretação é um exercício de mediação entre a mensagem no seu estado mais puro, as inúmeras conexões possíveis e o significado absorvido pela audiência. Já a significação é resultado das interações que acontecem durante o processo de interpretação. Logo, analisar é interpretar e significar. A análise permite que naveguemos pelos entremeios, juntando pontas, conexões, descrevendo e produzindo sentido. É a capacidade de estabelecer correspondências em níveis diversos, de forma a desvendar o mecanismo de construção de significados presente na obra.

Quando falo em imersão, refiro-me ao fato de que, para proceder com esta viagem por entremeios, precisaríamos recorrer aos sentidos, nos voltarmos a práticas um tanto quanto fenomenológicas. Um dos caminhos defendidos por Coutinho (2011) para proceder com uma análise de produto imagético seria valer-se do olhar como ferramenta e por meio dele resgatar impressões, percepções e exercitar interpretação e significação. Basear-me no olhar individual que poderia unir-se ao olhar coletivo. Para a autora, este procedimento, resultaria (indispensavelmente) na produção de novas imagens, novo produto visual. Portanto, esta análise tem por pretensão, também, fazer do observado, do percebido e do interpretado novo objeto visual.



A INTERFACE EM “O FOTÓGRAFO”

A interface proposta por Català (2005), como já estudado anteriormente, remete a uma espécie de “constelação de imagens”. Um grupo de representações pictográficas (unidas em uma tela, foto, objeto visual ou em várias telas, fotos, objetos visuais dispostos juntos) que tem a capacidade de gerar ambiguidades interpretativas e propor “X” caminhos de significação. Uma segunda característica consistiria no fato de ser percebida (a constelação) como um todo, imagem úni-

ca, ainda que feita de milhares de outras. Dada a visualidade exacerbada característica da audiência moderna, a interface responde, em alguma medida, às necessidades deste público.

Ela teria a qualidade de suprimir o abismo gerado por práticas reducionistas entre o “olhar artístico” (aquele comandado pela emoção) e o “olhar científico” (aquele regido pela razão). Ou seja, seria uma constelação de imagens coberta por certa capa de complexidade (que



Mestre em Design Gráfico

“O quadrinho economiza nos traços, ao contrário da fotografia. Há este contraste, este balanço nas linguagens, na disposição da informação que gerou um trabalho harmonioso. A harmonia (lógica ou não) impacta e gera os mais variados sentidos” (ZUKOWSKI, 2015)

se revela tanto pela razão quanto pela emoção) geradora de um contínuo movimento conceitual. Imagem complexa. “Nos oferecendo distintas facetas de um mesmo fenômeno, distintas possibilidades, cada uma das quais modifica as relações dos elementos que a compõem” (CATALÀ, 2005, p. 540). Longe de deter-se em “supostas” superficialidades ou deixar a encargo do espectador imaginar/criar uma complexidade interpretativa, ela oferece tal possibilidade em sua construção.

Como isto se apresenta em “O Fotógrafo”? É possível notar que este conceito se faz real em 3 tipos de estruturas que compõem o

produto. Chamei-as de “Sequência cinematográfica”, “Álbum” e “Contraste visual narrativo”.



Fotógrafo, doutor em Comunicação e Semiótica

“A obra conta duas histórias. Uma representada pela imagem capturada e outra sobre como esta imagem foi capturada” (FÁVARO, 2015)

Sequência cinematográfica

Há uma movimentação, um ritmo cinematográfico em grande parte da obra. Fotos que emergem dos quadrinhos, quadrinhos que emergem das fotos, sequências fotográficas que inspiram ação, como se estivéssemos assistindo a um vídeo em *slow motion*. Fotografia e quadrinho são linguagens muito próximas a do cinema. Guibert, Lefèvre e Lemercier brincam com esta proximidade criando a sensação de se estar assistindo à ação no exato momento em que aconteceu.

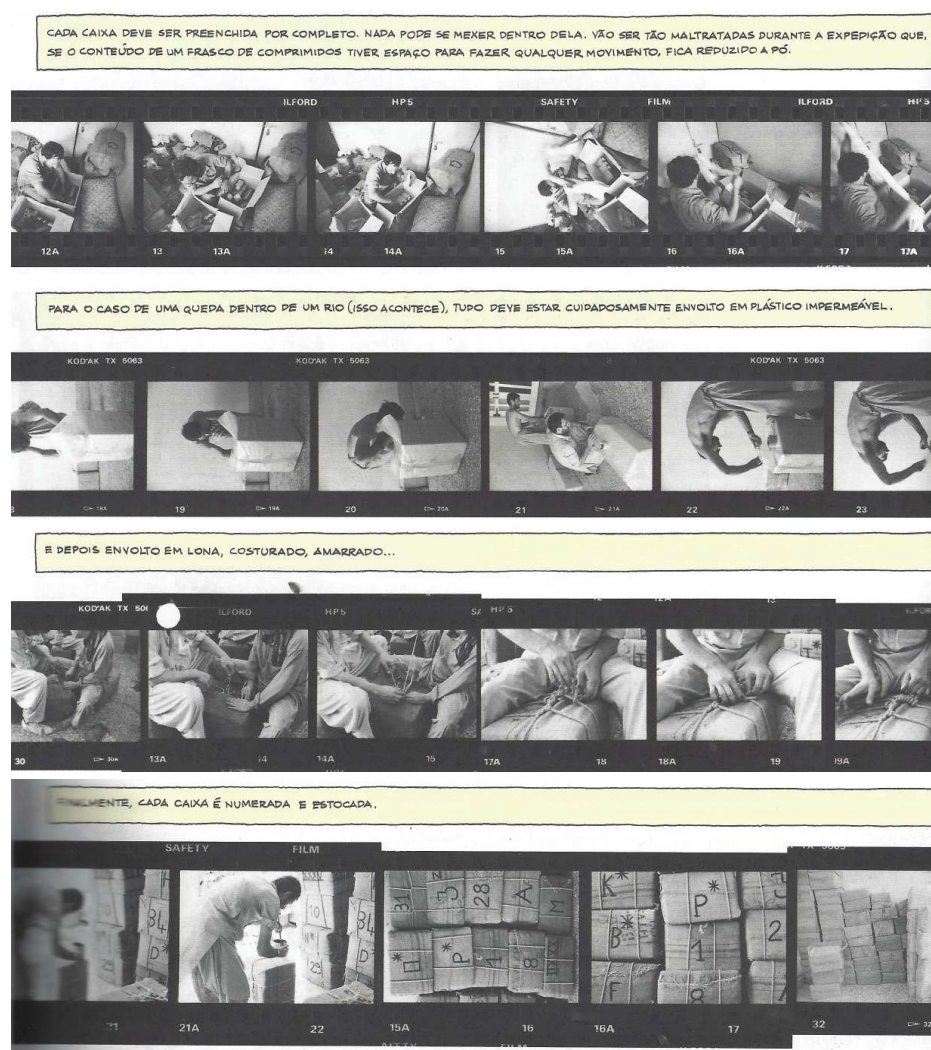


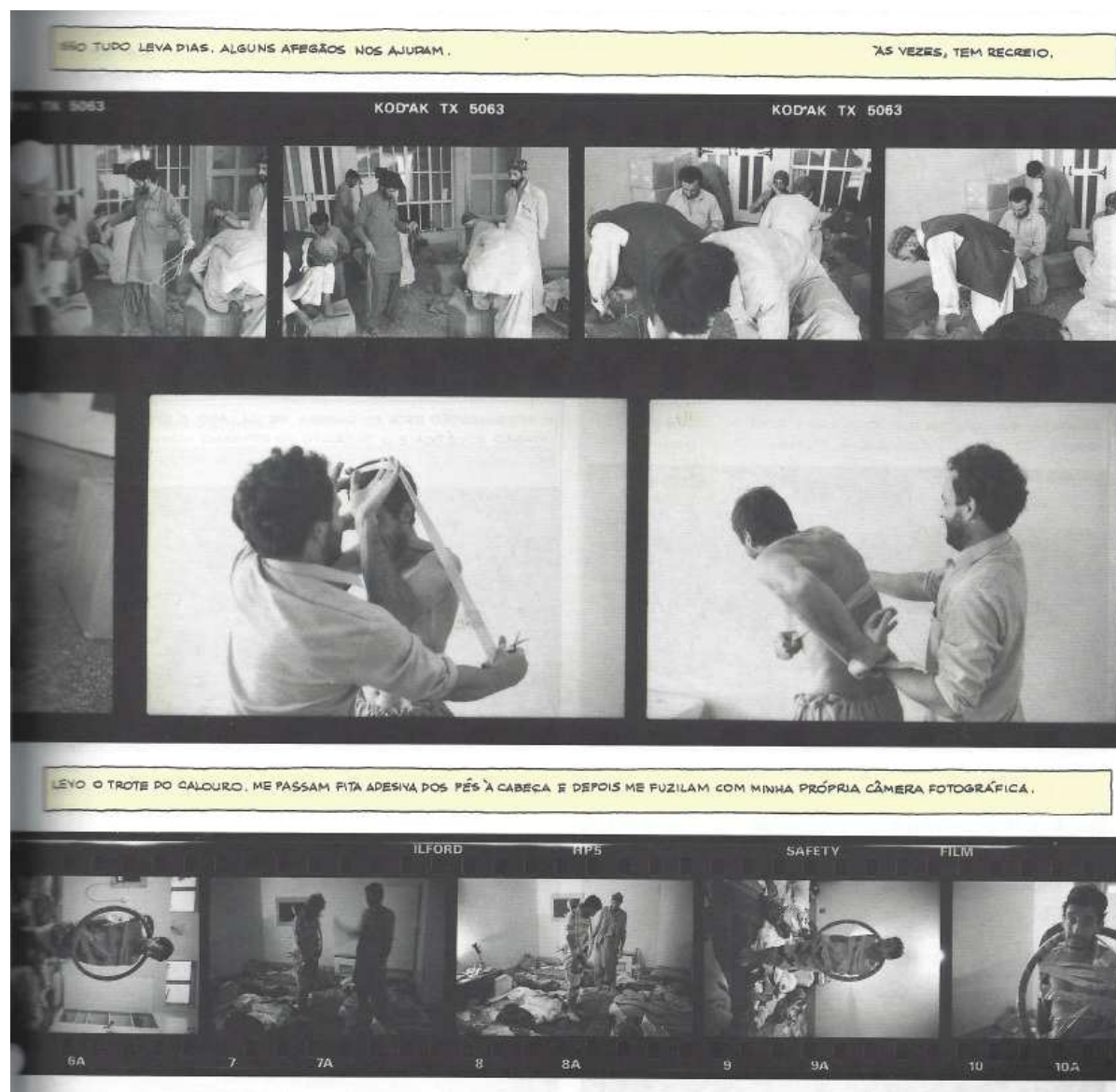
Cartunista, ilustrador e professor de HQ

O que os autores fazem é quase cinema. Esta conversa entre quadrinho e fotografia. É praticamente um filme. Desenho, fotografia e cinema, tudo junto ali no trabalho deles (FERREIRA, 2015)

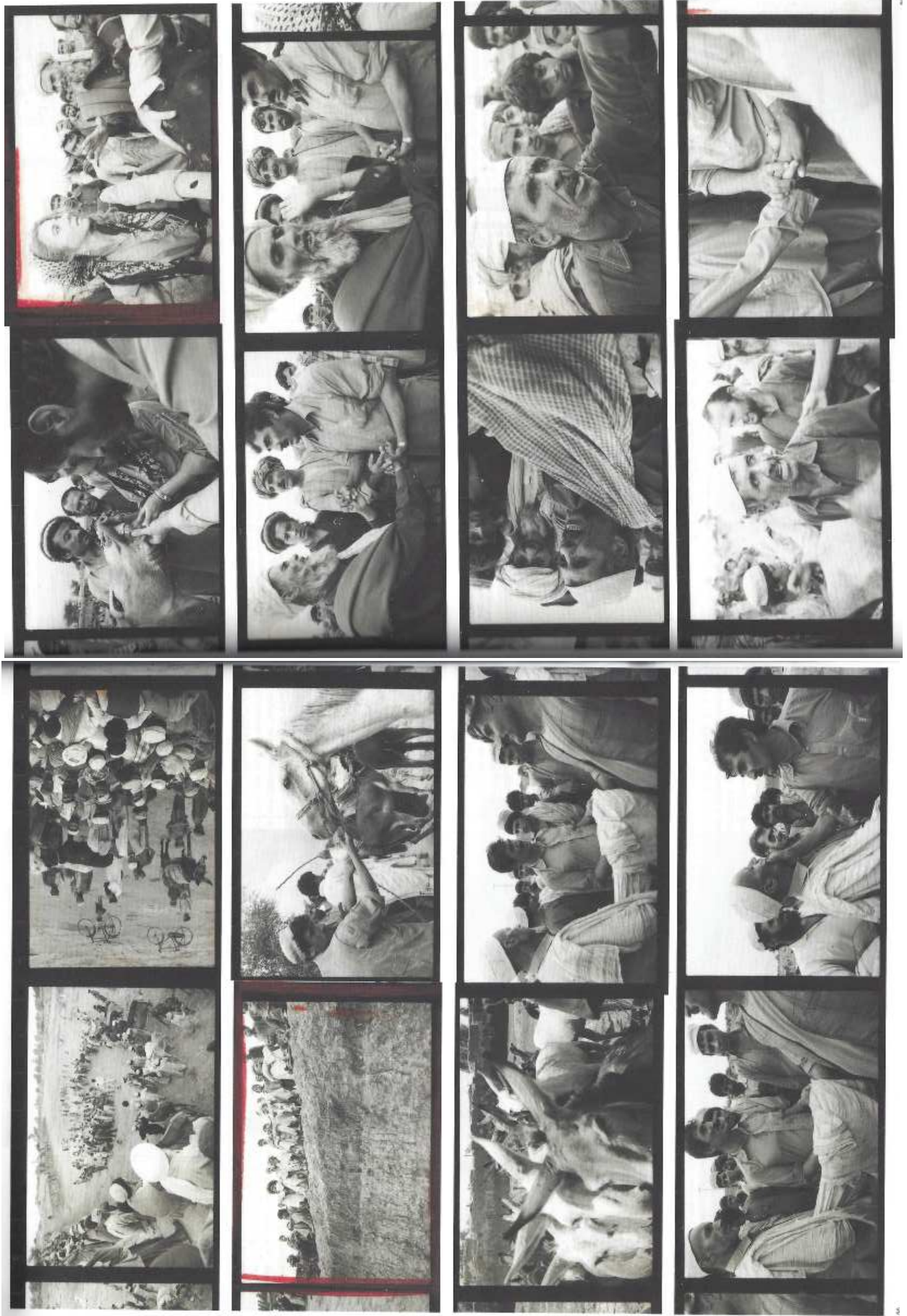
As fotos utilizadas em esquema de “copiã” (como em negativos), colaboram para criar tal sensação. E o quadrinho, por sua natureza sequencial, já produz este exercício automaticamente. A interface se faz real, nesta estrutura, porque nossa percepção tende a considerar o conjunto de imagens como uma única cena, tal qual fazemos ao assistir um filme. É claro que as imagens podem ser analisadas, percebidas separadamente, mas pela menção ao movimento presente na sequência imagética a percepção solitária se torna uma ação secundária. Nossa primeira reação é enxergar aquilo como uma única imagem.

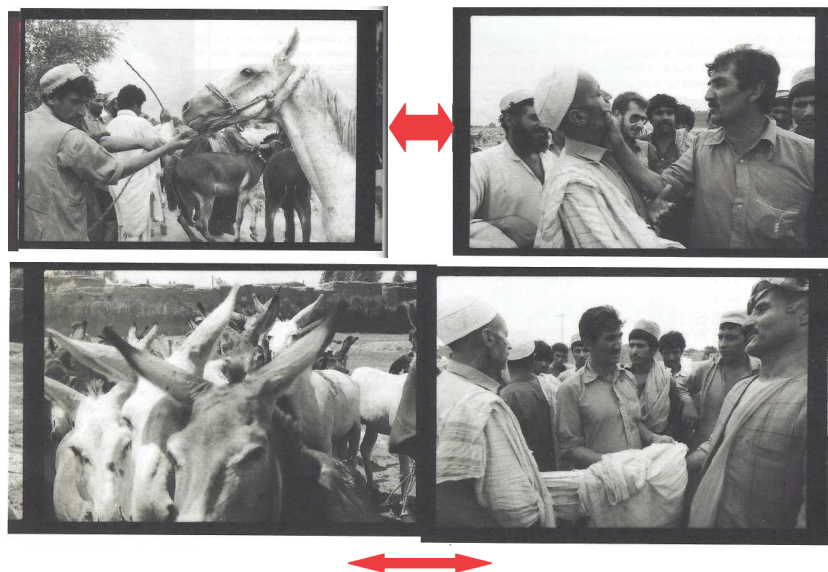
Isto pode ser notado em diversas passagens da obra. (Que, como seguirei destrinchando nesta análise, divide-se em duas estruturas: cinematográfica e álbum).





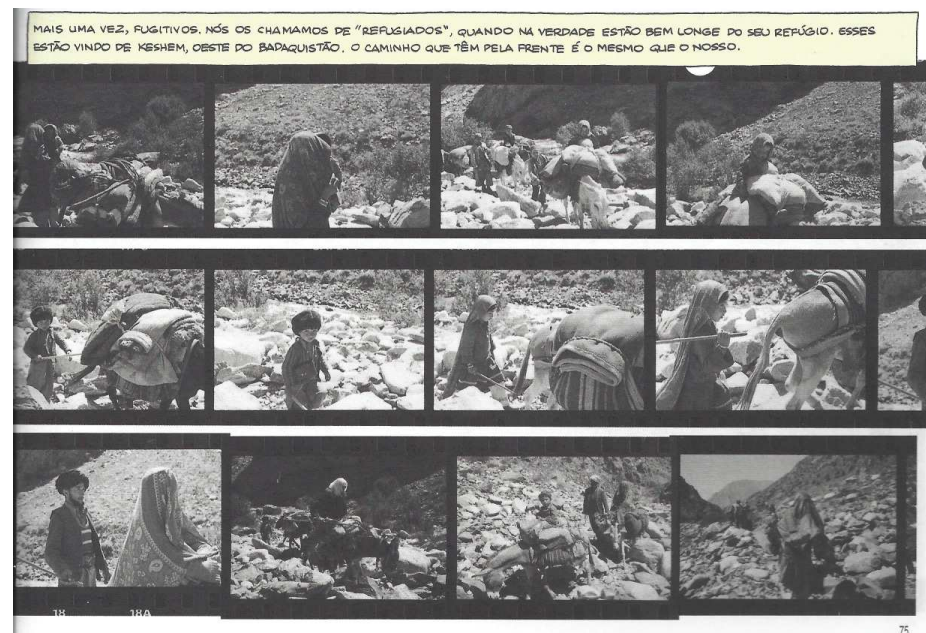
A sequência da página seguinte é bastante interessante e demonstra o que desenvolvi anteriormente. Podemos “assistir” a negociação dos animais que serão usados durante a jornada da *Médicos Sem Fronteiras*. A cena também inspira uma metáfora intrigante. A foto dos homens negociando é disposta ao lado de um bando de cavalos. Criando uma similaridade entre elas. Ambas retrando um grupo de garanhões. Leves mudanças podem gerar estresse. Os homens (que parecem estar negociando pacificamente) neste assunto são tão instáveis, rudes, selvagens quanto os animais que negociam. A cena demonstra a força do homem e do animal. O mesmo pode ser observado em outro trecho da sequência: o árbitro da negociação segura o queixo de um dos homens com certa violência, para subjugar-lo, tal qual na foto em que os homens fazem isto com um dos cavalos.





No trecho à direita, Lefèvre retrata encontros tidos durante a jornada. Refugiados buscando asilo no Paquistão. Crianças, idosos, mulheres e homens, todos encarando a difícil caminhada pelo inóspito território afegão. O movimento do conjunto é inquestionável.

“Em alguns trechos percebo fortemente a presença de referências cinematográficas. A arte sequencial já requer ritmo narrativo, mas ele cria por meio de sequências gráficas quase um vídeo em câmera lenta. Muito legal (ZUKOWSKI, 2015)!”

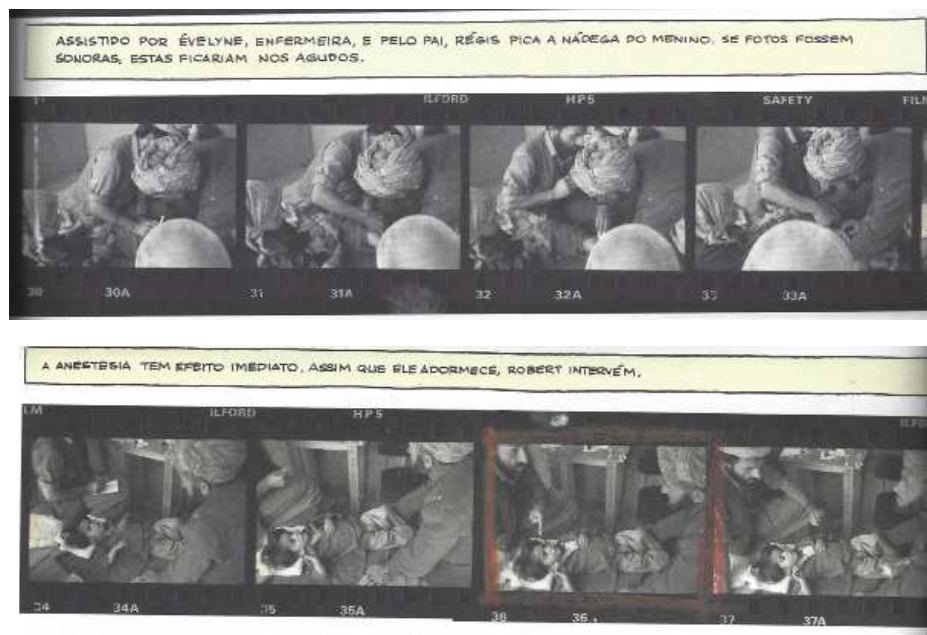


O segundo volume da obra parece iniciar uma fase de perfeita sincronia entre quadrinhos e fotografia. Como se os autores, finalmente, tivessem encontrado o ritmo correto. Por este motivo é a parte do trabalho que mais se assemelha a um filme. A narrativa remete ao vídeo com maior frequência do que a fragmentos fotográficos típicos de um álbum.

Esta característica está presente na maior parte dos relatos que referenciam o trabalho dos médicos da ONG junto aos afegãos. Todas as passagens que contam sobre casos clínicos são dispostas em for-

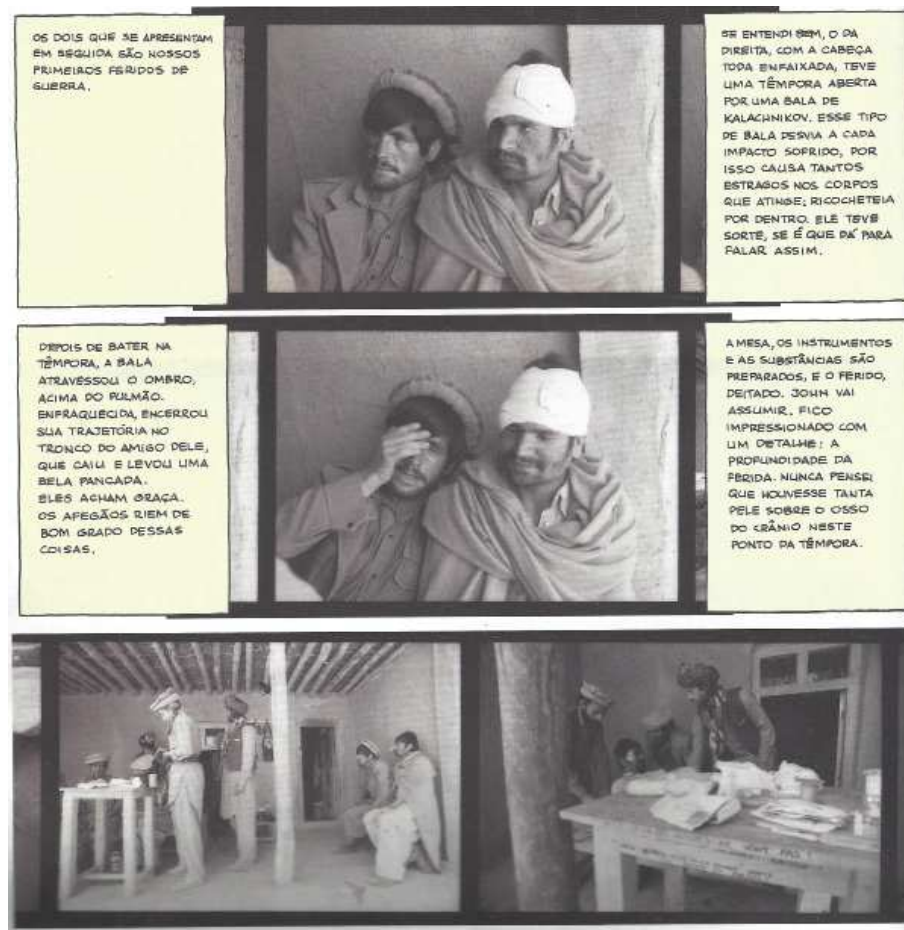
ma cinematográfica. Me parecem, todo tempo, sequências animadas. Algumas passagens produzem, até mesmo, efeito de sons.

Neste caso específico (abaixo), o “filme” proposto pela narrativa fala de dor, mostra o efeito da anestesia, o despertar do paciente, o alívio. Sinto (quase ouço) os gritos do menino (com pé queimado) no momento em que é anestesiado com uma picadinha no traseiro.



Na página seguinte, outro exemplo interessante de efeito cinematográfico. Dois feridos, pela mesma bala (que ricochiteou), são tratados. John, o cirurgião da MSF, opera a têmpora de um deles. A cena é tão clara que não há qualquer necessidade de legendas expli-

cativas. O filme mudo mostra certa diversão na face dos pacientes. Uma referência (explicada em texto posterior) a respeito do senso de fatalidade alimentado por todos os afegãos. Ser ferido não é ruim, é destino. Alá quis assim!



A amputação de um pé necrosado há um ano é outro exemplo de cena que remete a movimento e som.



Uma das sequências chama bastante à atenção por remeter fortemente ao cinema e ao humor. Traz-me à mente cenas de antigos “faroestes spaghetti”. Há muito movimento, há um elemento de humor, há rusticidade. O baleado chega, toma um trago, morde a madeira e tem a bala arrancada com a pinça. A cena proposta pelos autores é quase esta. O paciente faz caras e bocas. É uma das passagens bastante “sonoras” da obra. O som implícito é praticamente audível.





Outra destas cenas em que o som é uma presença real, se encontra na passagem ao lado. A menina com a mão queimada. As expressões da criança são muito fortes, reveladoras. Sinto dor apenas olhando.

Cada um dos exemplos citados reforça a ideia de que a obra dos franceses foi capaz de criar/gerenciar uma “interface”, aos moldes propostos por Català. A percepção de representações diversas como uma só coisa.





Álbum

As páginas criam conjuntos imagéticos que agradam visualmente. Há uma ordem, uma sincronia, é bonito de ver. (ZUKOWSKI, 2015)



À outra das estruturas utilizadas para formatar a obra chamei de “Álbum”. Obviamente, porque a disposição do conteúdo nestes trechos remete a antigos álbuns de família. Neste caso, a sequência fotográfica, e mesmo dos quadrinhos, não produz a sensação de movimento. Mas apresentam partes, fragmentos de uma história. Estes fragmentos são acompanhados de pequenas caixas textuais, que comparo a “post its” colados nas imagens com fins explicativos, direcionadores. Visam a suprir a lacuna entre os fragmentos, recurso que foi dispensado na maioria das “sequências cinematográficas”.

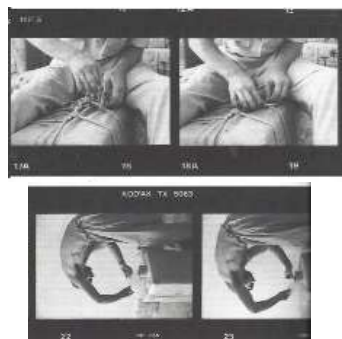
A construção da “interface”, nesta estrutura de formatação, apresenta-se no processo de diagramação. Caixas textuais, fotografias e desenhos estão dispostos em complementaridade, ocupando espaços de forma organizada, criando a sensação de um único quadro de “colagens”, um fragmento de determinado momento vivido que é expresso por diversos recortes.

Este tipo de formato, na obra, produz dois tipos de reação/sensação. Em relação aos desenhos, traz uma sensação de proximidade. Sinto-me próxima, amiga, participante.



Em relação à foto, gera uma estranha sensação de “voyeurismo”. Reforçado pelos ângulos utilizados pela câmera. As vezes enquadrando a cena de cima, às vezes de muito perto, mostrando pessoas pelas costas. A sensação é a de estar observando algo de forma escondida.





Nesta passagem, o choque...



Na virada de página deparo-me com uma sequência fotográfica estranhamente voyeurística. Disposta como Álbum e não como sequência cinematográfica. Um grupo de imagens de difícil compreensão, produzindo a sensação de um olhar invasivo.



No terceiro volume da obra encontro uma interface interessante. Uma foto disposta em página dupla. A “foto da morte”. Nesta passagem, a constelação de imagens é feita de uma única imagem. Imagem que resgata tantos elementos, produz tanta reflexão, leva a diversas sinapses. Lefèvre fez o registro em um momento a que não imaginava sobreviver. Pensava que aquele seria seu último registro fotográfico. A imagem é de uma beleza e violência fortíssimos. Seu impacto é desesperante. O espectador se sente transportado para o momento em questão e perce-



be (tal qual o fotógrafo) que aquele é o fim da estrada. A nebulosidade presente, a paisagem gelada e inóspita, a menção a uma trilha perigosa e infinita,

produzem angústia. Uma das grandes sacadas dos autores, na obra, é utilizar a “interface” como gatilho sensorial.



Estas experiências estéticas no jornalismo, tem o mesmo papel da experiência estética na arte: provocar empatia (PAIM, 2015).

Pesquisador em JHQ, mestre em Literatura

Contraste visual narrativo

Outro recurso utilizado pelos autores na construção da “interface”, é a exploração de contrastes visuais na narrativa. Isto se apresenta nos traços de Guibert, no uso de cores por Lemercier, no tipo de enquadramento e composição utilizados por Lefèvre, na ênfase dada às expressões, tanto das fotos quanto dos desenhos. Estes recursos importam na medida que produzem fluidez e coesão ao produto, movimento.

O Traço, os desenhos

Em um primeiro contato, os traços de Guibert parecem simplórios, básicos demais, até indistintos. Apenas um leve tracejar, como

se o autor tivesse feito o trabalho rapidamente e sem preocupações com a qualidade. Mas esta é uma impressão equivocada.

Eu não chamaria o traço dele de simples. Este tipo de traço que ele faz é o mais difícil, na verdade. Lembra o Hergé (Tintim). O traço leve tem a capacidade de invocar ícones (FERREIRA, 2015).



Há um calculado planejamento nesta simplicidade. Os traços soltos, mais livres, nos remetem ao universo do desconhecido. Os contornos da história estão indefinidos. Ainda não conhecemos os personagens, nem os cenários. O olhar apenas começa a identificá-los.





Traços mais elaborados



Joe Sacco



Robert Crumb

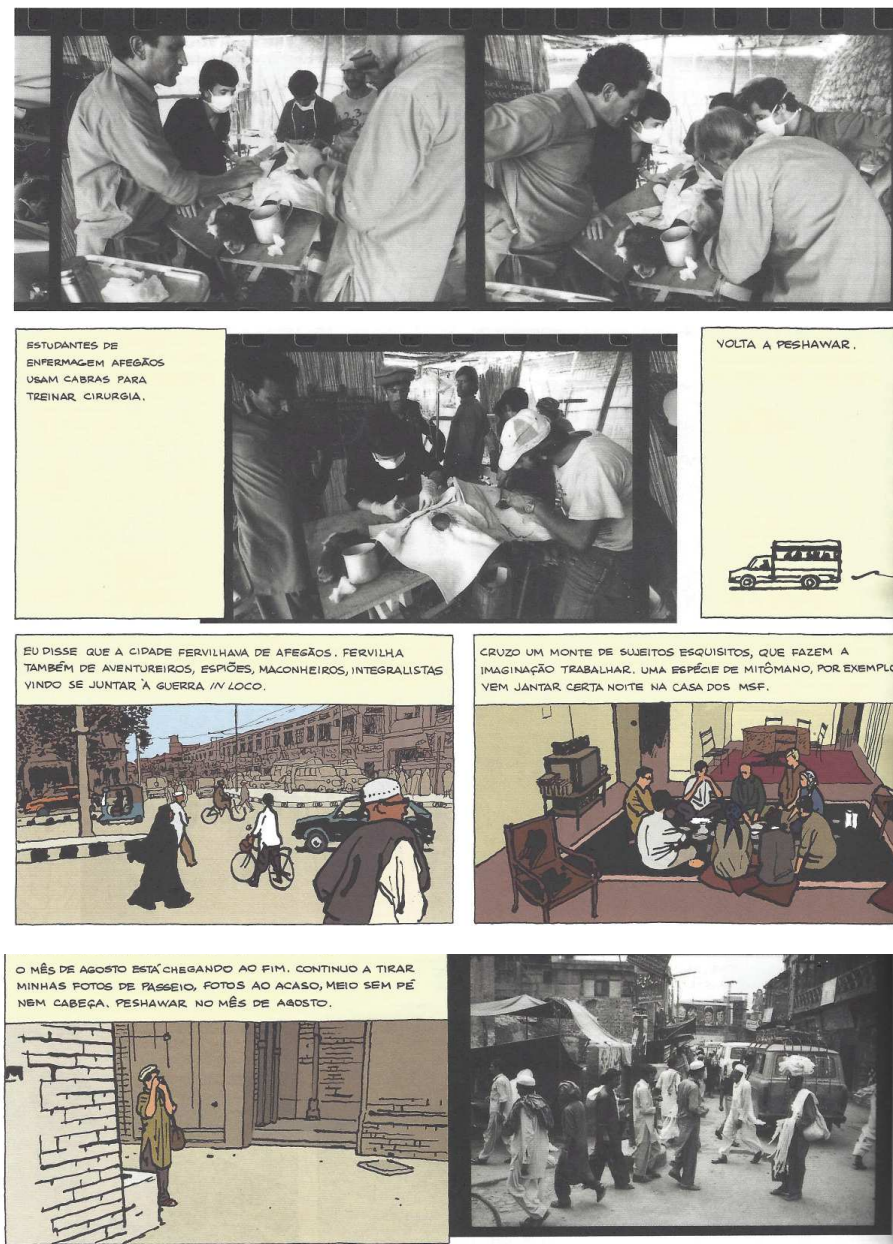


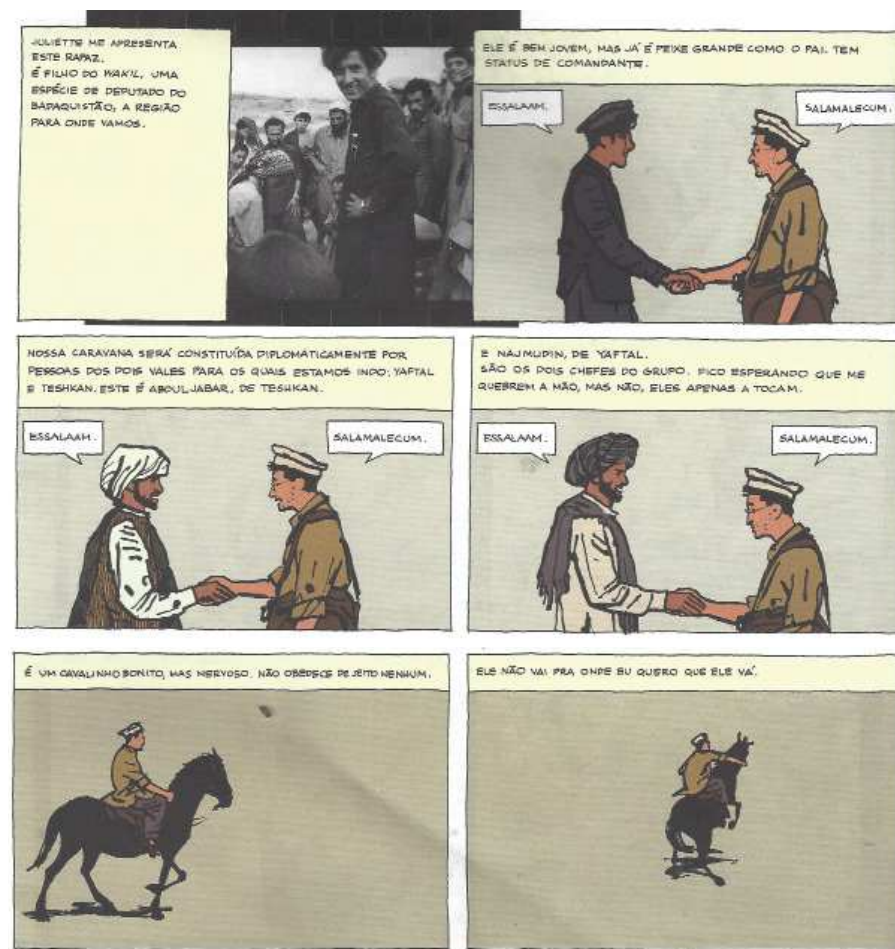
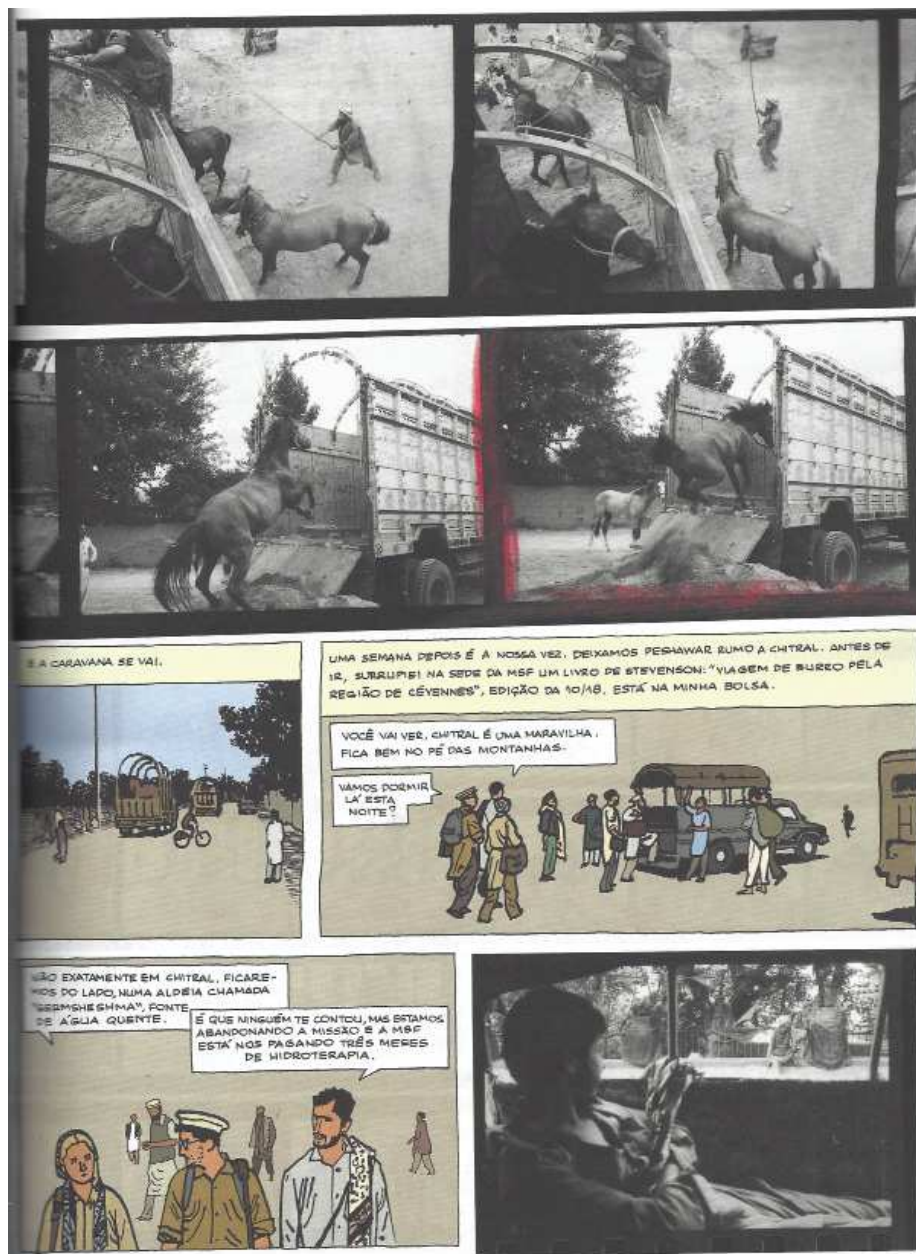


“O que me chama a atenção? Foi exatamente o contraste entre a foto detalhada e o quadrinho mais simples nos traços.”
(ZUKOWSKI, 2015)

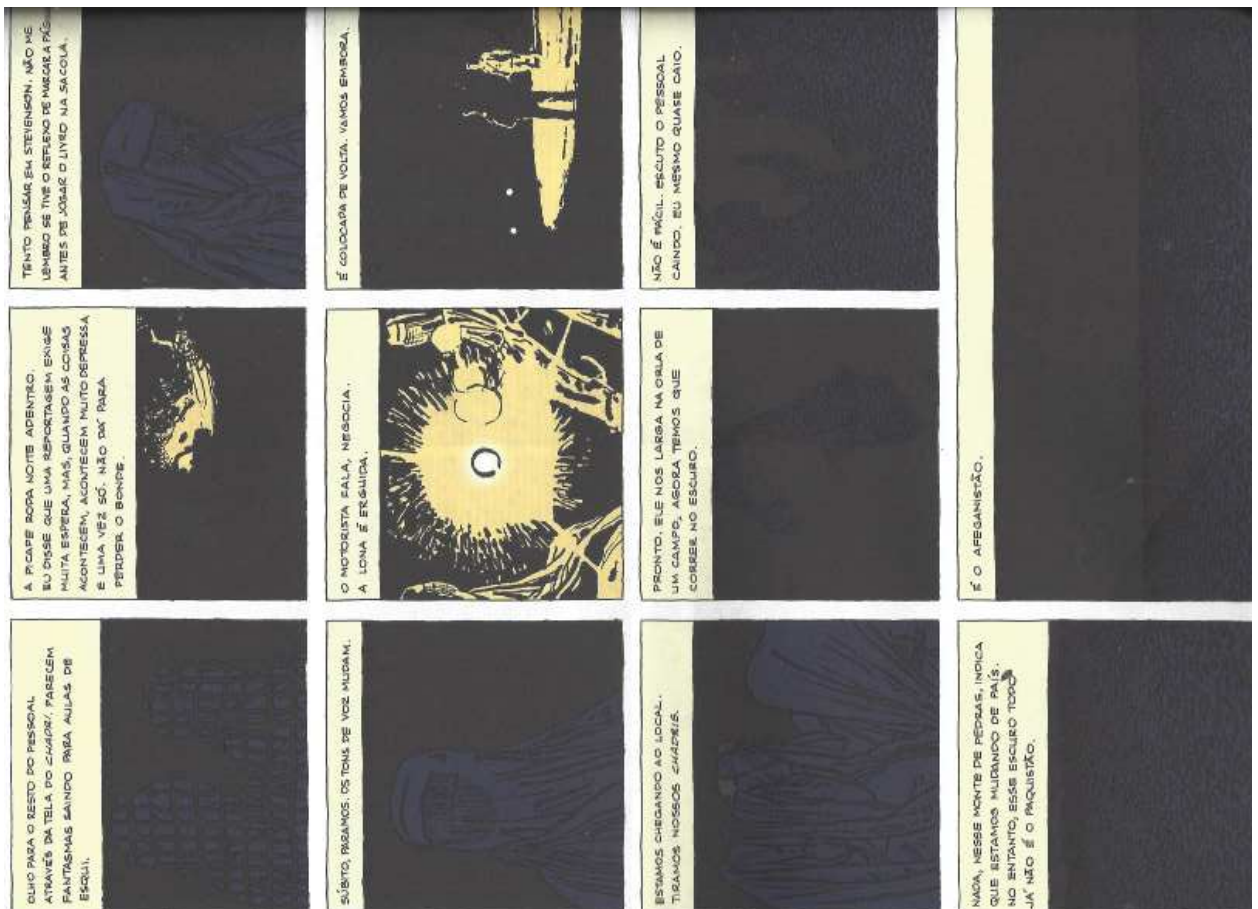
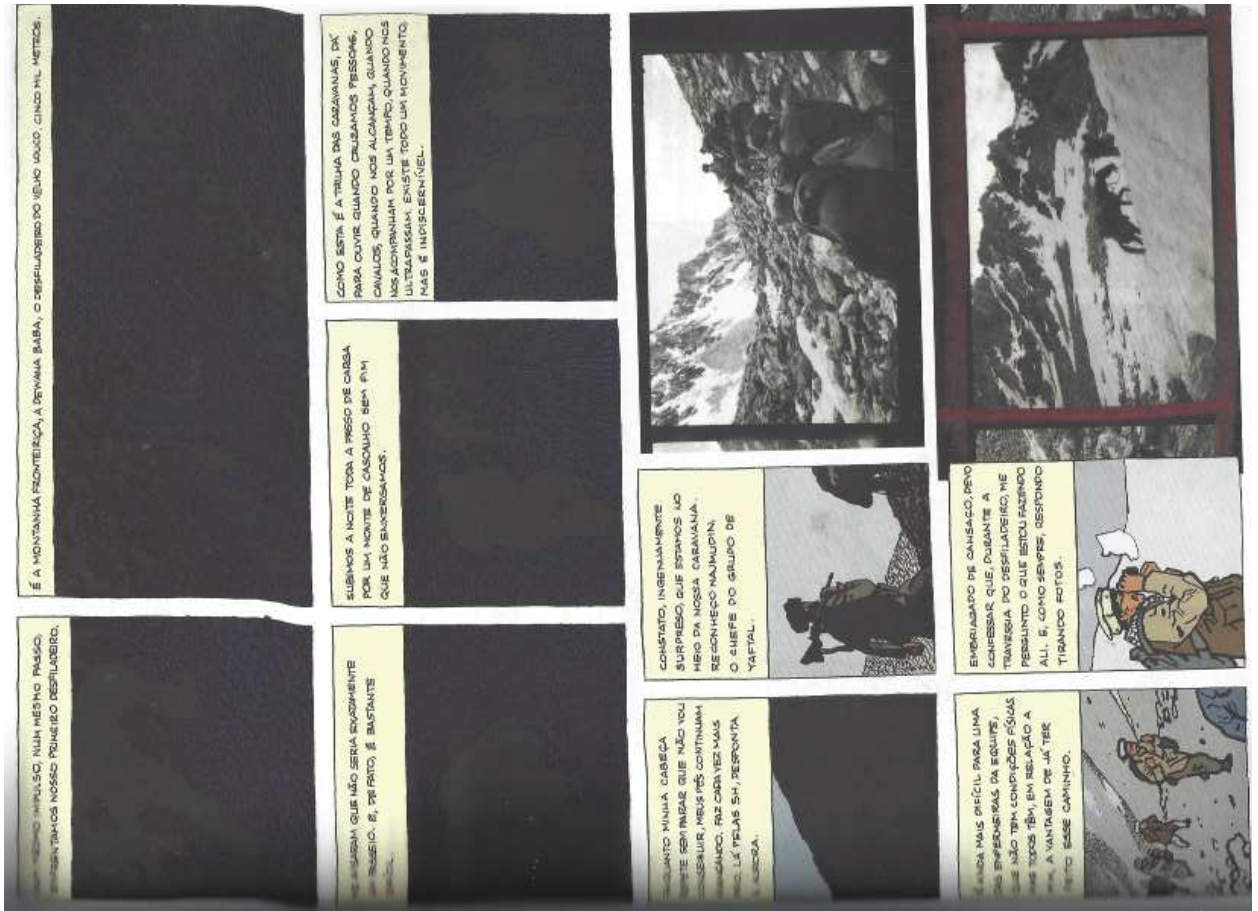
As fotos, ao contrário, parecem carregar mais informações, detalhes. O desenho gera, como já citado, a sensação de proximidade, participação, são um suave respiro (ao menos neste início) para as sequências fotográficas mais carregadas. É a simplicidade do traço que permite a fluidez do “conteúdo”. Guibert dispensa cenários, mas ainda assim há muita veracidade nas imagens

(Ele) está lá, em uma realidade totalmente distante da que conhece, e deixa isto claro todo o tempo. Vai mostrando passo a passo o aprendizado sobre aquela nova cultura
(PAIM, 2015)





Ao excluir cenários (aparentemente desnecessários), os desenhos do autor ligam o produto em questão à literatura, pois permitem o saudável exercício da imaginação. Por outro lado, suas imagens (como já citado) evocam sensações. Em alguns trechos é possível sentir a escuridão, medo, adrenalina e cansaço físico.



Outras vezes, o desenho evoca calma. Um “break” em meio à tensão do tema e dos registros fotográficos. Um oásis em meio à difícil jornada.



Com a passagem do tempo e a evolução da história, os traços de Guibert vão assumindo contornos mais definidos.



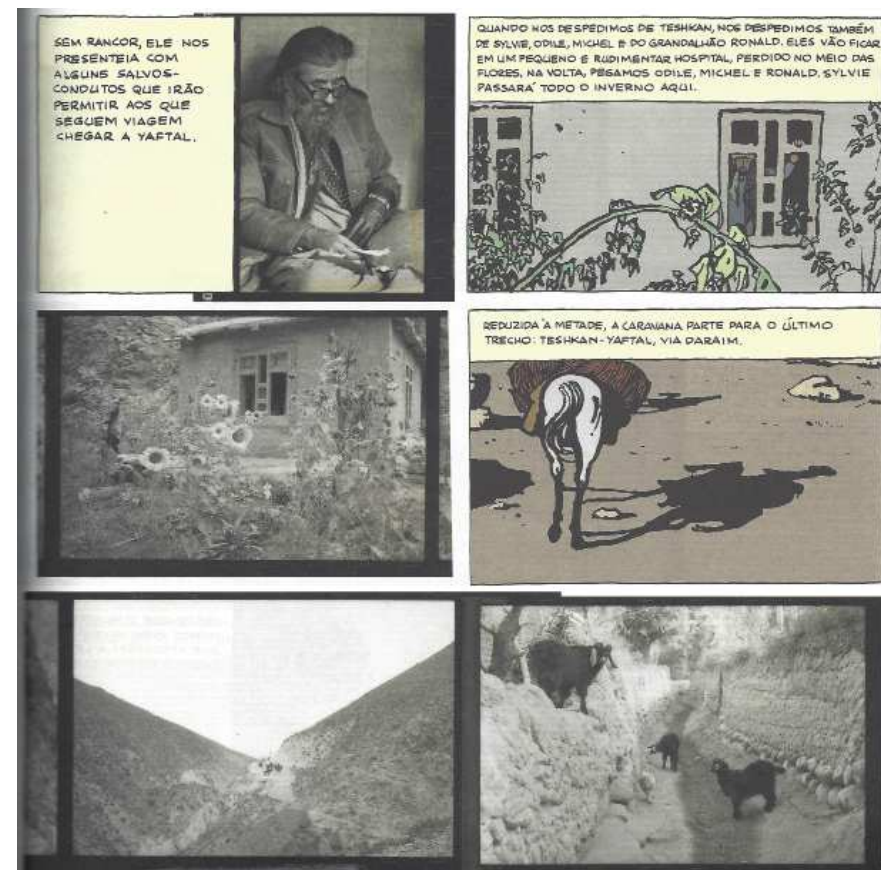
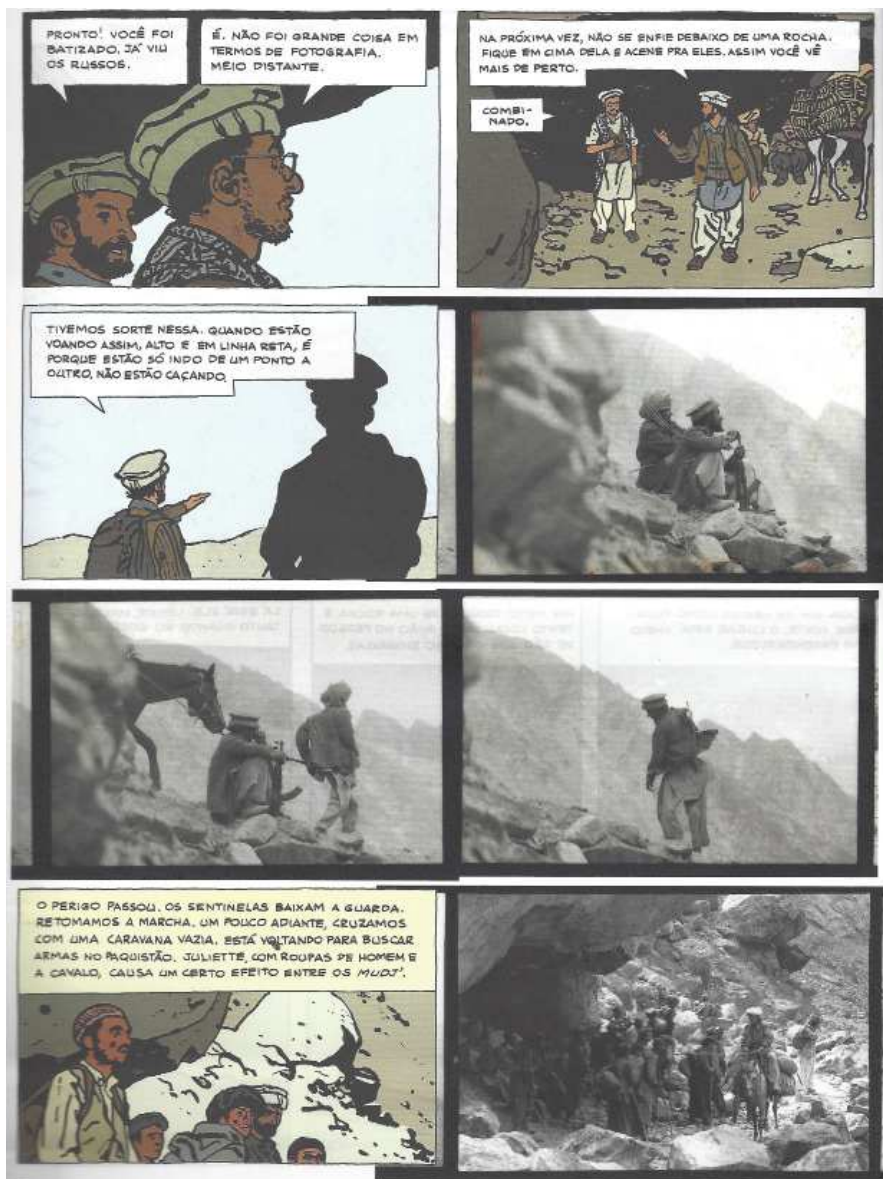
Guibert começa um trabalho ainda mais sutil. Tornar o traço parte da fotografia. Em muitos trechos sinto que o quadrinho é extensão da fotografia. Os olhos estão tão acostumados com o diálogo entre desenhos e imagem técnica que quase não se percebe a mudança de um para o outro. Nos adaptamos às imagens, a esta nova visualidade, a estas linguagens que criam um objeto único.



O início do segundo volume traz também uma mudança interessante. O traço vai se tornando mais determinado. Além disto há uma mudança nas cores. O monocromático, que é a constante do volume anterior, começa a receber novas nuances.



A imagem vai ficando mais rica em detalhes. É como se Guibert nos dissesse: “Agora já conhecemos território e personagens”. A sincronia entre fotos e quadrinhos é perfeita e bela. Quase esquecemos a rusticidade das casas e o caminho íngreme, dada a beleza do conjunto imagético.



Enquadramento e Composição

A primeira coisa perceptível sobre o trabalho fotográfico de Le Goff é a sensibilidade. A capacidade de tocar a audiência de formas simples, com temas simples, registros simples. A segunda coisa que



“Há que ter técnica, para na hora da foto poder usar o instinto. Você até consegue fazer uma boa fotografia com instinto apenas, mas via de regra, a boa foto é a junção das duas coisas. É claro que há momentos em que usar apenas o instinto, abandonando a técnica, pode gerar produtos interessantíssimos.” (ZUKOWSKI, 2015)

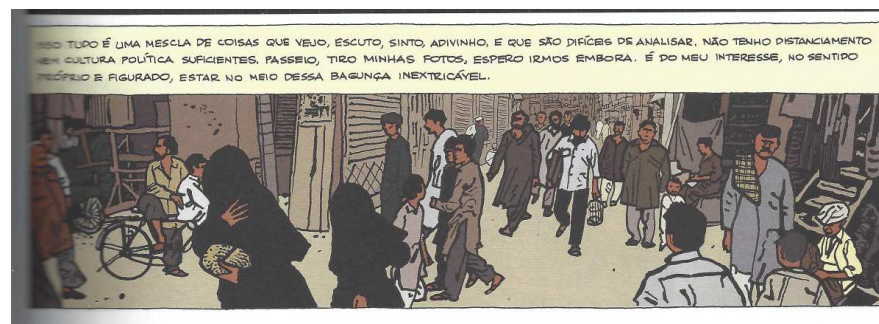
“O trabalho do Lefèvre, como fotógrafo, é excepcional. De uma qualidade inquestionável.” (FÁVARO, 2015)

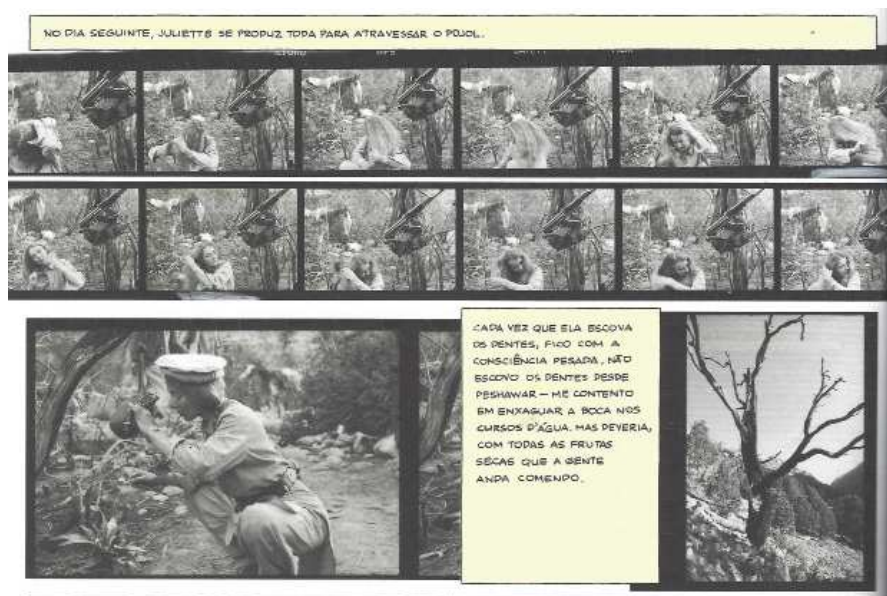


“Há técnica, claro, mas muito mais instinto.” (FERREIRA, 2015)

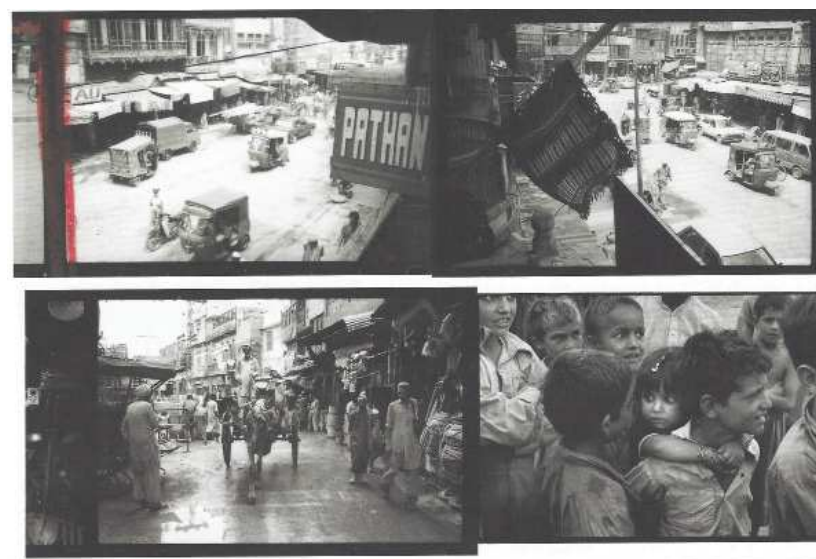


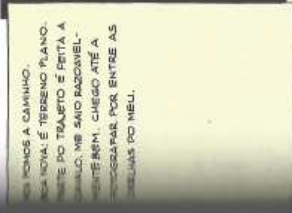
enxergo ao analisar o trabalho é que houve um meticuloso planejamento gráfico. As fotos de Lefèvre foram dispostas, com a ajuda de Lemercier, de forma a evitar o entediamento do leitor. Tanto com a temática tratada, quanto com o estilo. Seu trabalho é primoroso, do ponto de vista técnico/racional e do instintivo/emocional. Ele sente o ambiente, as pessoas, os objetos, a fim de retratá-los singularmente. Há momentos em que Lefèvre nos propicia uma experiência participativa. Nos tornamos *voyeurs*. Às vezes apenas curiosos, outras vezes invasores da dor, do sofrimento alheio. Em outras passagens nos tornamos personagens, vivendo as cenas por identificação, nos aproximando, nos apaixonando, fazendo amigos no retrato.





O descuido com que as fotos estão dispostas, em certos trechos, também é fruto de planejamento. Longe de afetar a cognição, remete à ideia de um álbum pessoal de registros. Fragmentos de uma história, da memória, que ficaram guardados ali e agora são partilhados com o espectador. Gera uma proximidade entre aquele receptor, os produtores do material, os personagens.





OS INDIANTAS TÊM UMA
CARACTERÍSTICA QUE A GENTE
LOCO PERCEBE: AS MULHERES
TRABALHAM E OS HOMENS
NÃO FAZEM COISA NENHUMA.
AS MULHERES ESTÃO NOS
CAMPOS, COM INVENÇÕES CESTOS
QUE PESAM DEZENAS DE QUILOS,
OS CARAS PICAM NA BEIRA DA
ESTRADA, QUANDO PASSA ELAS.



DESSA ALDEIA-ETAPA,
ESTE REÚNE OS
MULHERES RESPONSÁVEIS E
MULHERES A SITUAÇÃO: ATÉ
NÃO ANDAMOS ANTES DE
MULHERES? QUANDO TEMPO
MULHERES? QUEM VAI
MULHERES? QUANDO
MULHERES? QUEM VAI
MULHERES?



ISSO QUE JULIETTE FAZ,
NÃO É MUITO FÁCIL,
PARA UM APESSADO, UM CHEFE
É UMA PRESSÃO FORTE, UMA
MULHER NÃO PODE SER
CHEFE, NO ENTANTO,
TODOS COMPREENDERAM
QUE JULIETTE É QUEM
MANDA.

The comic strip consists of several panels showing a man's daily routine in a prison camp:

- Top Left Panel:** A man in a dark cloak stands in a doorway, looking out into a bright, open area.
- Middle Left Panel:** A man in a white uniform sits on the ground, reading a newspaper or book.
- Middle Right Panel:** A man in a white uniform lies on the ground, resting or sleeping.
- Bottom Left Panel:** A man in a white uniform sits on the ground, reading a newspaper or book.
- Bottom Right Panel:** A man in a white uniform lies on the ground, resting or sleeping.

Text Panels:

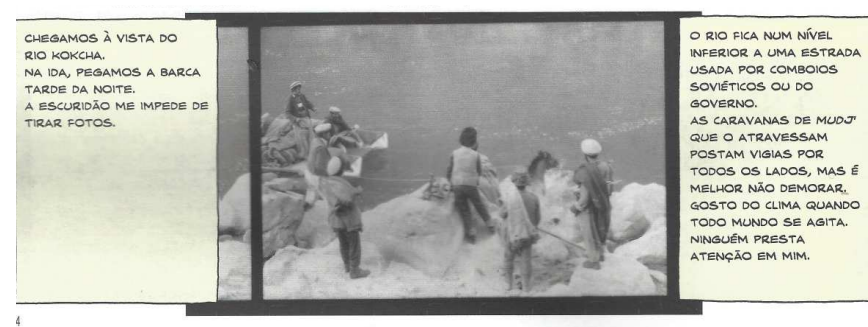
- Top Center:** COMEÇO A LER O STEVENSON. ELE TAMBÉM ESTÁ NOS PREPARATIVOS.
- Top Right:** PASSA-SE UMA NOITE. E DEPOIS UM DIA. JULIETTE ESCOVA OS CABELO. JOHN FAZ AS ANOTAÇÕES. CONVERSAMOS E DEPOIS DORMIMOS NA CASA, EM MEIO ÀS CONSTELAÇÕES DE GRÁPITES NAS PAREDES.
- Bottom Center:** UMA SEGUNDA NOITE CAI. REPORTAGEM É ISSO, MUITA ESPERA.





“Sempre penso: como é que não tive esta ideia antes? Uma foto já conta uma história. O trabalho do Lefèvre é contar a história da história. Qual é a história por trás da história desta foto? (FAVARO, 2015)

Algumas das fotos (em tons muito claros) são mais contemplativas. Compostas para gerar um momento reflexivo. Falam da grandiosidade do ambiente, dos perigos que o caminho reserva, a inconsistência do trajeto e imprevistos possíveis.



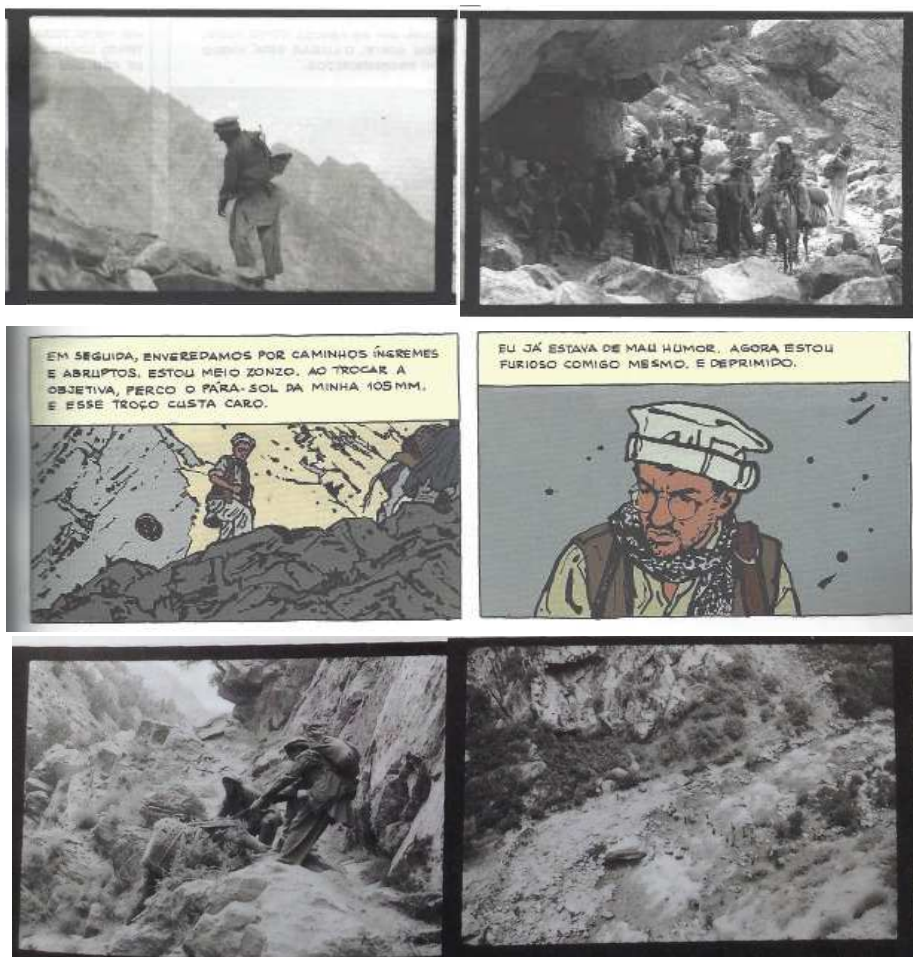
Outros trechos criam interfaces muito sensíveis. O todo evoca sensações. Emoções que são despertadas pelo enquadramento utilizado e a luz escolhida para fazer o registro fotográfico. Falam de exaustão. Enfatizam o inóspito. “Só os afegãos aguentam bem”.



Algumas das fotos são mais emblemáticas. Carregadas de significados. É possível observar por longo tempo sem exaurir a mensagem. Abaixo, uma foto tirada ao acaso, um flagrante impensado. Mas a força ideológica representada é inquestionável. A criança, no centro da foto, fala de infâncias perdidas, de um povo dominado por uma guerra que rouba o sentido de humanidade. Ela olha para os adultos presumindo a pergunta: este é o futuro? Presente e futuro se encaram. O registro fala de rusticidade e brutalidade impostas. Condições com as quais não se pode guerrear?



Outras imagens falam do perigo de contar esta história. São, de alguma maneira, respostas à pergunta feita pelo fotógrafo no início do trabalho. “Será que vou conseguir?” Ao passo que também agregam novos questionamentos ao primeiro. Isto é o pior a se esperar?



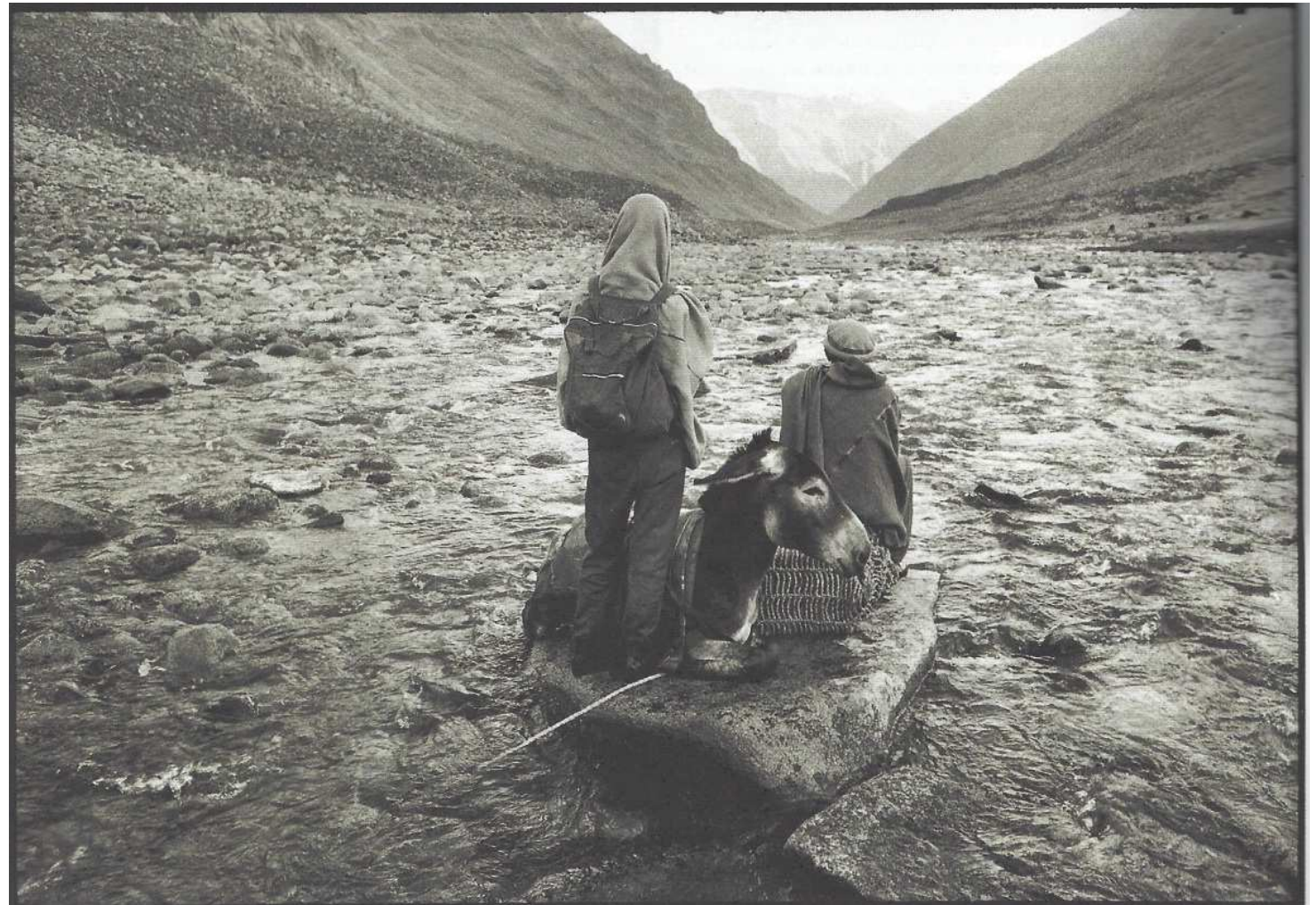
Um dos trechos finais do primeiro volume me causa intensa identificação. É uma sequência de tentativas. Uma página de anticlímax. O copião muito pequeno exhibe uma sequência de fotos que representam uma busca. Pela imagem perfeita. Me sinto Lefèvre neste momento, na tentativa (comum a todos) de com uma série infinita de cliques alcançar a imagem única.



Na virada da página, a surpresa. A foto mais linda do volume em questão. Perfeição técnica, evocação emocional, composição equi-

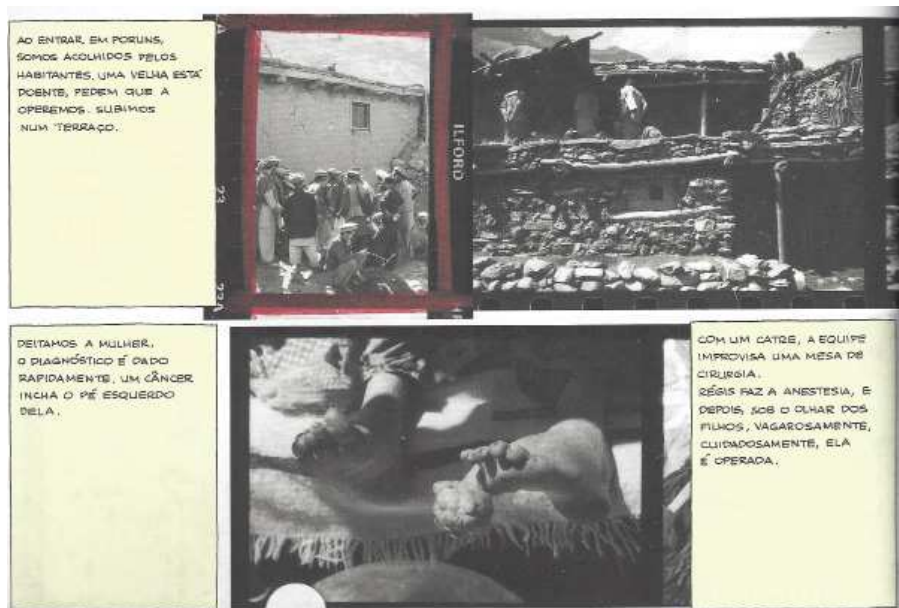
librada, tons adequados, significados emblemáticos. O homem, a natureza, o animal, a beleza do inóspito, a grandiosidade da terra, nossa própria impotência...

Fotos e quadrinho encontram, finalmente, completa sincronia. A compreensão/visão do leitor se expande. Ora a foto dá close no que o desenho revela, ora o desenho dá o close naquilo representado pela fotografia. Uma sensação de completude. Apreensão, compreensão.



Lefèvre e Lemerrier também trabalham com o impacto do choque. Algumas fotos são, verdadeiramente, horripilantes. Chocam, constroem, emudecem, paralisam. Na maior parte das vezes elas precedem sequências fotográficas mais tranquilas. A mudança de ritmo é nítida e produz o esperado. Di-

nâmica ao trabalho, efeito emocional ampliado, compreensão crua das realidades exploradas na história.



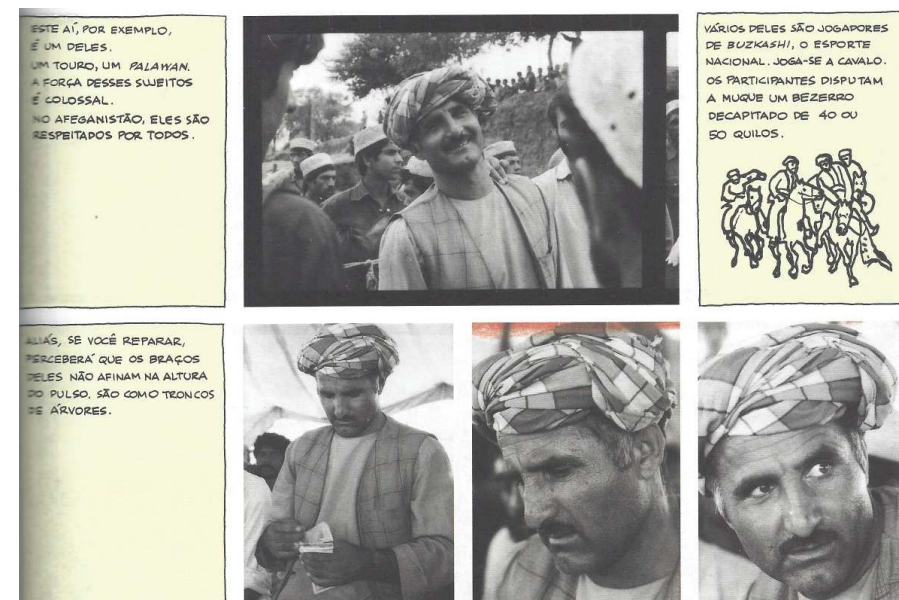
Expressões faciais e closes

Expressões faciais importam. Importam porque dizem em segundos o que um discurso demoraria muito a dizer. Expressões revelam



e alcançam com maior profundidade. Repelem, convidam, aceitam, encantam, amedrontam, esclarecem, contam coisas, geram cumplicidade, afinidade etc. Tanto Lefèvre quanto Guibert utilizam este recurso de maneira impressionante na obra. Algumas páginas dispensam legendas e contam apenas com a expressão facial dos retrados para revelar a história. Enfatizar expressões, tanto no desenho quanto na fotografia é um dos recursos que os autores optaram por usar a fim de dar ritmo, contraste, dinâmica à interface. Para disponibilizar um sem número de informações que, provavelmente, o espaço pensado para a imagem jamais conseguiria agregar com texto.

Expressões capturadas podem ser consideradas um exercício de “perfilar”. Com elas os autores criam concepções a respeito do tipo



de pessoas que habitam o país. Do tipo de gente que a ONG atende, para que tipo de pessoas são oferecidos os serviços médicos. Mais profundamente, quebram nossas pré-concepções a respeito do afegão. Quem realmente são os afegãos?





HAJMUDIN ESTÁ NUM CANTO DA SALA, SENTADO NUMA CADEIRA, AO LADO DE UMA MESA. REPARO NA CENA PORQUE MESAS E CADEIRAS SÃO RARAS POR AQUI. ELE ACOMPANHA A CONVERSA COM APARENTE DISTÂNCIAMENTO. NA CABEÇA, UMA *CHAPKA* TIRADA DOS RUSSOS. AO SEU LADO, UM BUQUÊ DE PLÁSTICO CORTEJA O FUZIL KALACHNIKOV.



HAJMUDIN É BONITO. MAIS QUE BONITO, IMPRESSIONANTE.

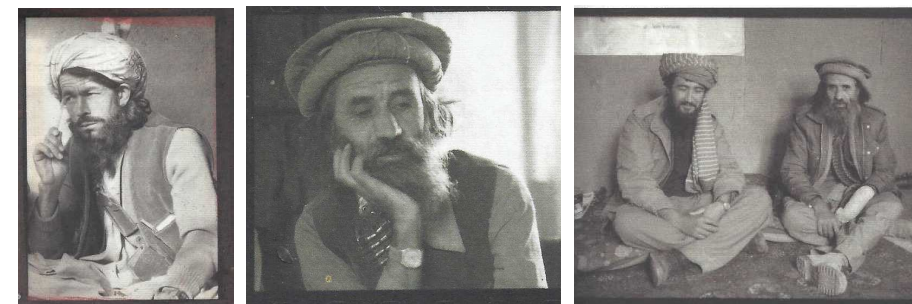


Homens bonitos, fortes, alegres, carinhosos com a família, sofridos, teimosos...

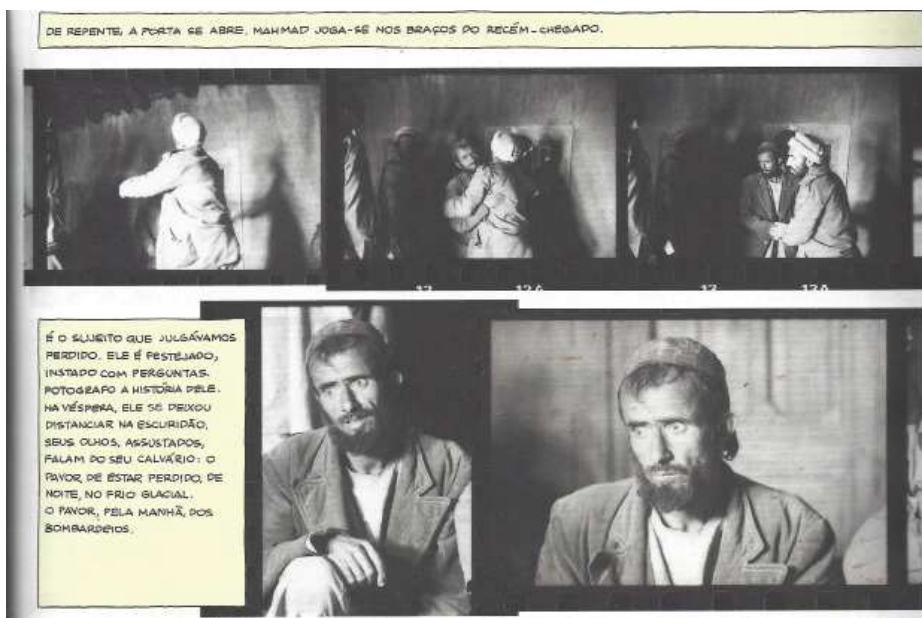
O que a guerra fez (e faz) com estes homens?

Najdmudin é uma espécie de paladino (vide p 134-135)...

Homens, que apesar de embrutecidos por circunstâncias políticas e culturais, revelam, para além da fachada malvada, amabilidade, docilidade.



As expressões capturadas e desenhadas pelos autores também contam histórias. “A história está nos olhos do homem. Eles falam de seu calvário: o pavor de estar perdido, de noite, no frio glacial”.



Tanto Lefèvre quanto Guibert conseguem brincar com referências do quadrinho “mainstream” (a HQ de super-heróis norte-americanizada). O que, além de produzir compreensão imediata, provoca no leitor outra série de sinapses interessantes, resgates racionais e emocionais (algumas vindas, talvez, das próprias infâncias).



As Cores

Outro recurso muito interessante trabalhado na obra é o uso das cores. Cores, reconhecidamente, exercem efeitos emocionais e físicos. Afetam diretamente nosso humor. Sua ação sobre nós incita respostas, reações. Em *O Fotógrafo*, Lemerrier trabalha uma espécie de contraste de nuances que também é portadora de informação, “texto”.

99% das fotos está em tons de cinza. O registro fotográfico toma para si a função de representar a crueza da realidade. Os desenhos por sua vez, por suas cores, imprimem leveza necessária. As cores nos desenhos têm função de contextualizar e inspirar sensações. Os desenhos, neste caso, representam fragmentos da memória, e as cores de nossa memória são sempre mais vivas que as da realidade.



Durante a maior parte do percurso narrativo os desenhos se acomodam sob tons pastéis. Suaves. Vez ou outra, Lemerrier muda esta dinâmica, e a mudança inesperada produz (mais que contextualização) uma espécie de sinestesia.

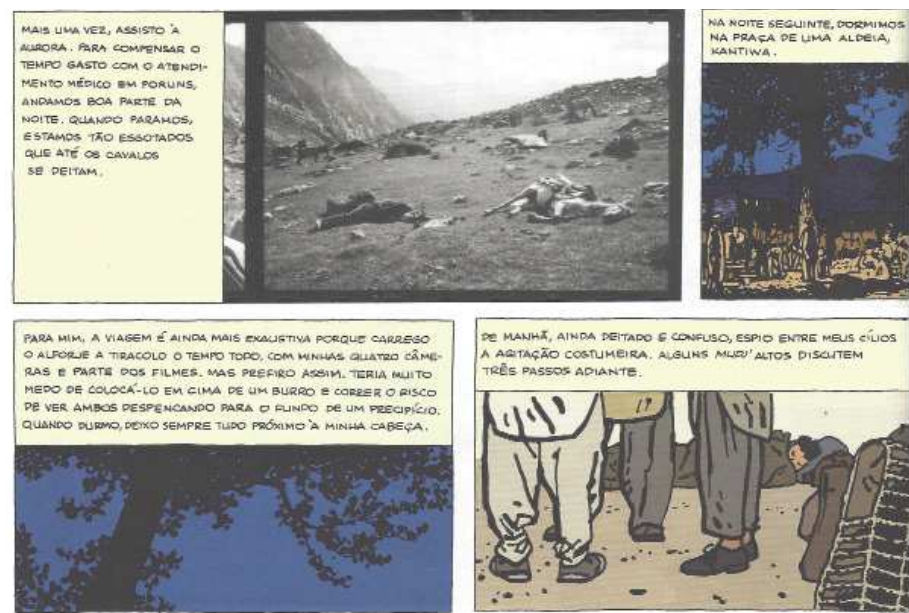
No trecho abaixo, os tons pastéis são substituídos por fortes cores que transportam o espectador diretamente para dentro de um clube noturno. Sinto o cheiro e os sons ao observar as imagens.



Outro exemplo é quando da quase monocromia Lemerrier faz emergir uma página campestre. Os tons de verde mesclados aos já comuns tons de bege, marrom e cinza, inspiram a mensagem exata da interface. Dia tranquilo, clima agradável, grupo relaxado, um momento para interlúdio na caminhada difícil. Há brilho e leveza.



Em grande parte das passagens noturnas da obra, a noite é representada por Lemercier em preto. Principalmente para gerar no espectador certa tensão, consciência dos perigos, algumas vezes incerteza, medo, desespero. Em dois ou três trechos, no entanto, ele utiliza o azul marinho para retratar a noite. Nestes casos, a informação é óbvia. Noite tranquila, pouco perigosa, refrescante. No exerto abaixo, a sensação evocada é de romantismo. Noites mediterrâneas em um arraial cigano. Todos em volta do fogo, com xícaras de chá, boa conversa, expectativa de sono tranquilo.



A única foto colorida do material chega em boa hora. Pertence à câmera de um dos médicos da missão. As cores na foto validam os tons empregados nos desenhos. A semelhança é incrível. Por outro lado, finalmente as feições dos personagens se tornam mais reais.

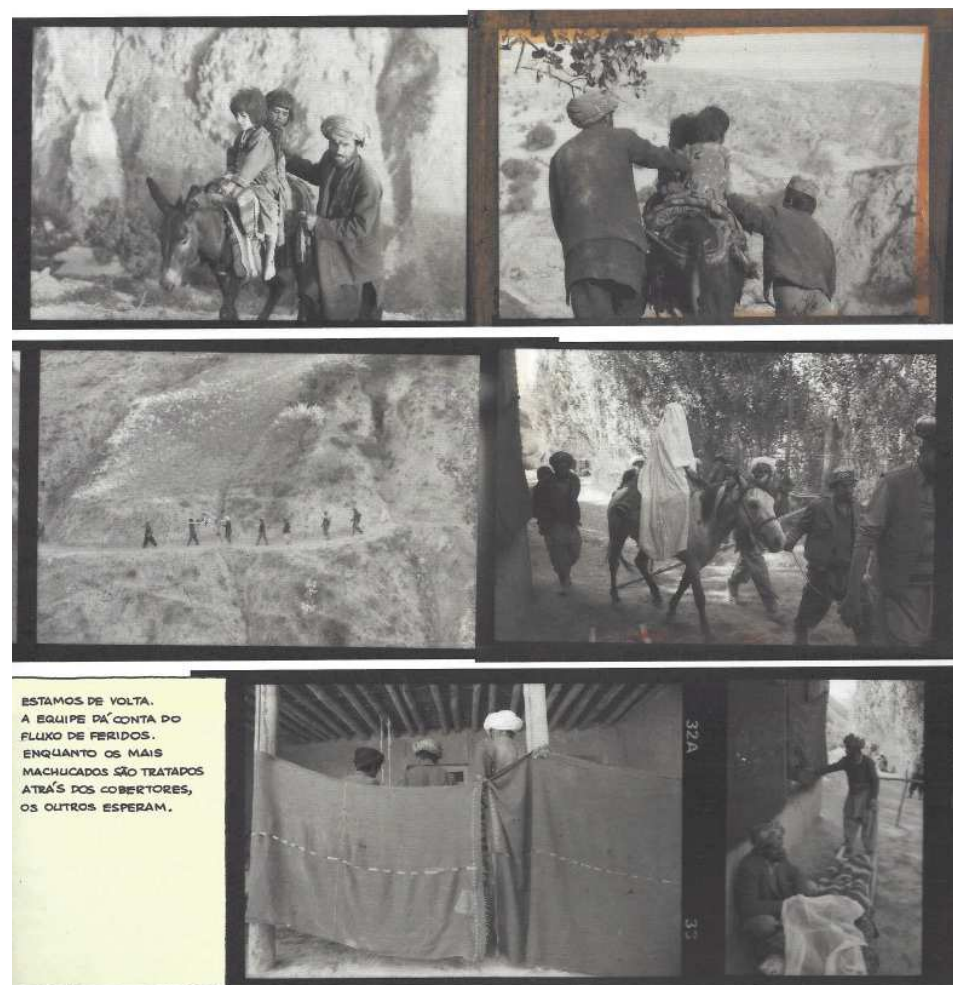


Um dos trechos coloridos por Lemercier é particularmente interessante. Uma verdadeira imagem coberta por complexidades. A cena pretende retratar um crepúsculo, enquanto o grupo de viajantes atravessa um largo rio em uma balsa. Depois do lago está a vila onde

a equipe deve prestar atendimento médico durante um tempo. O crepúsculo vermelho referencia a diversas coisas. Ao fato de que estão entrando em uma zona de guerra, onde o sangue de muitos foi derramado. A água do rio certamente está contaminada com sangue destas vidas. Vermelho que representa o perigo da região, vermelho do comunismo que os russos tentam implantar no país (motivo da guerra).

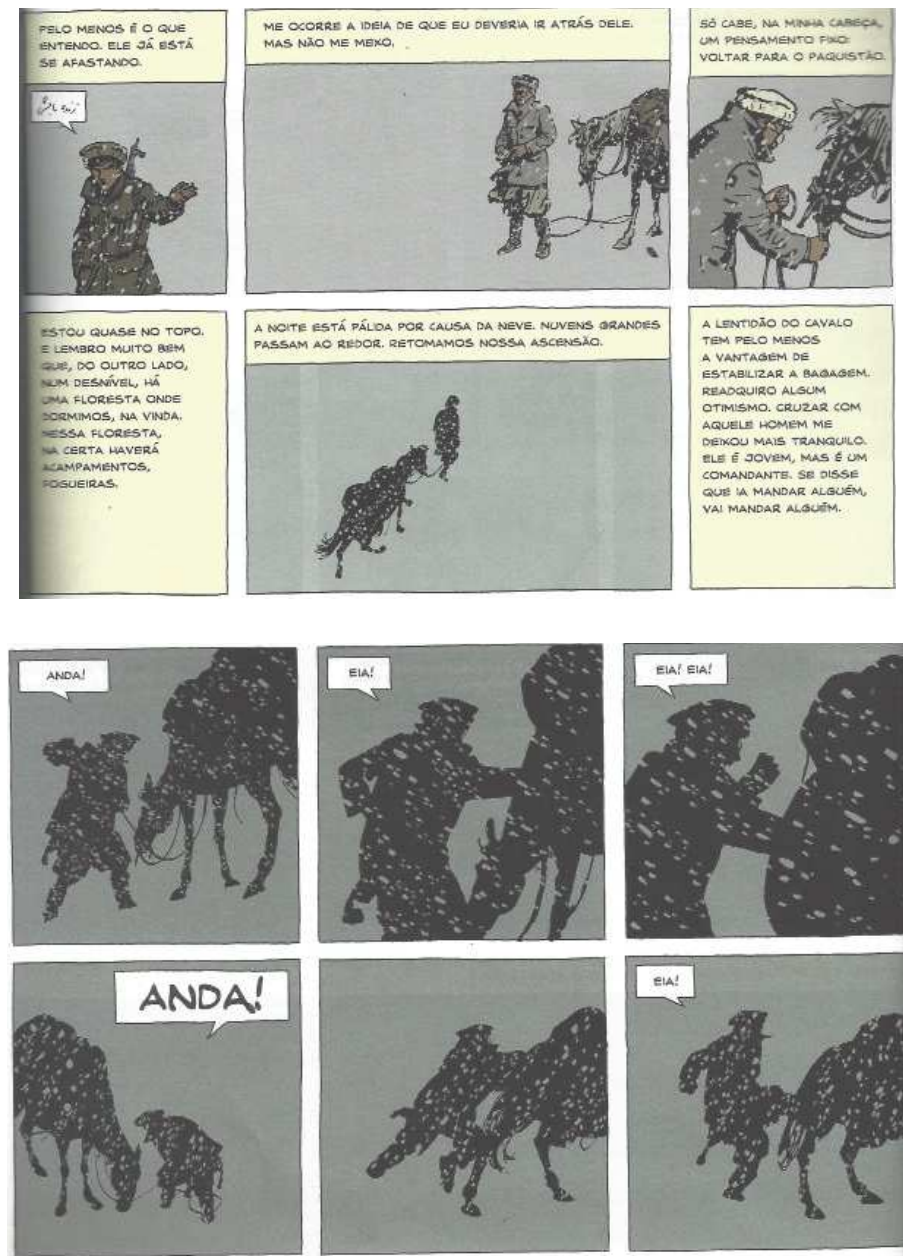


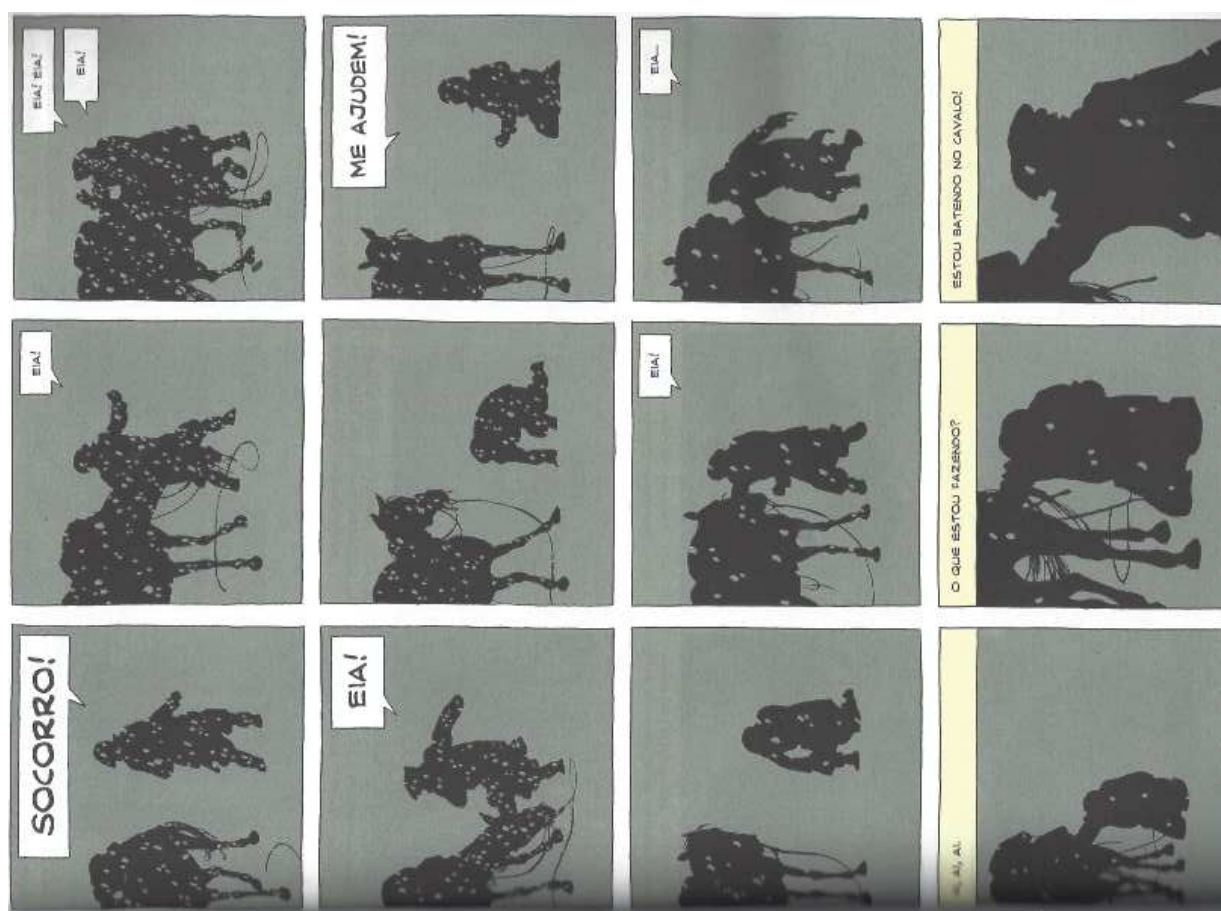
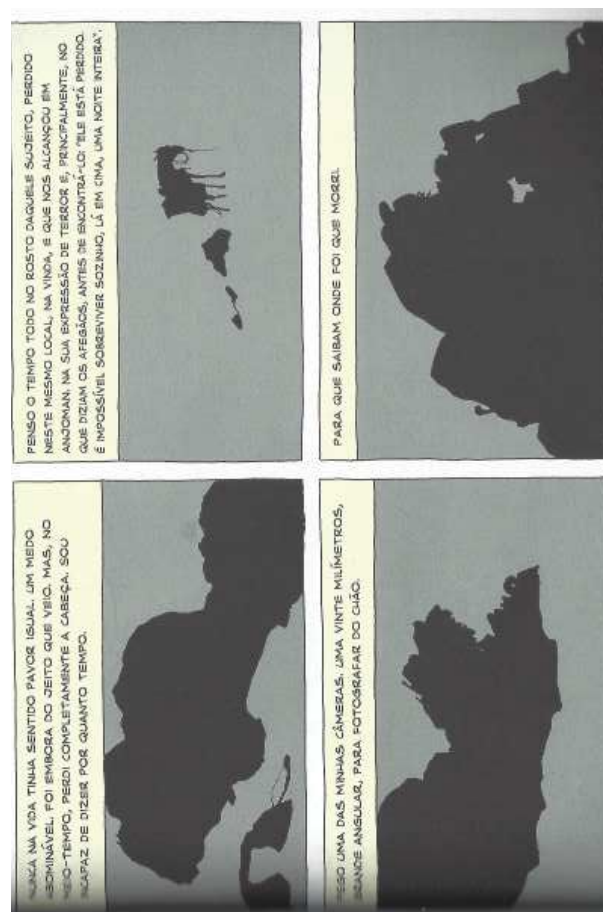
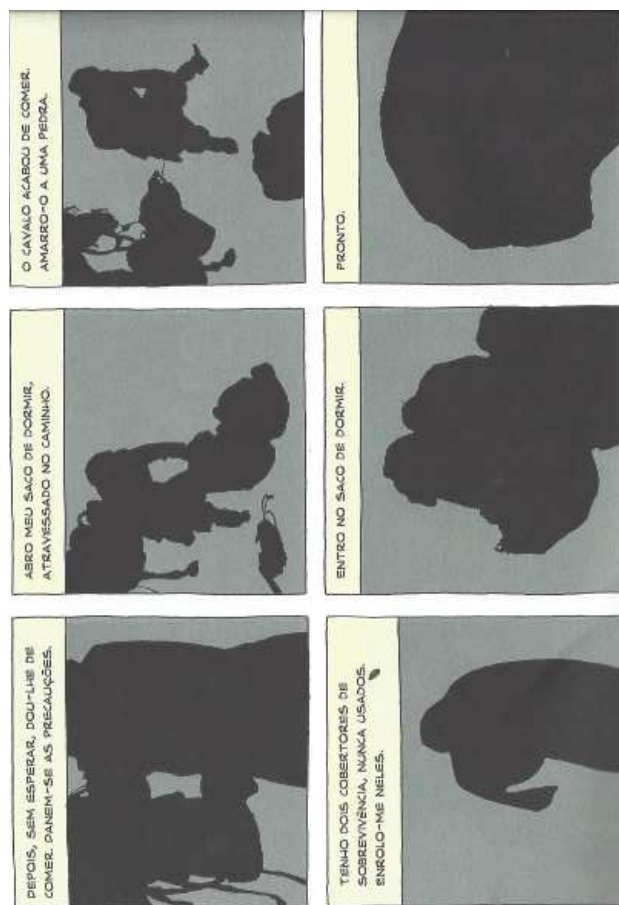
As cores também enfatizam a penúria sanitária do povo, a pobreza, o sofrimento. Alguns trechos são muito marrons, muito “sujos”. A imagem é suja.

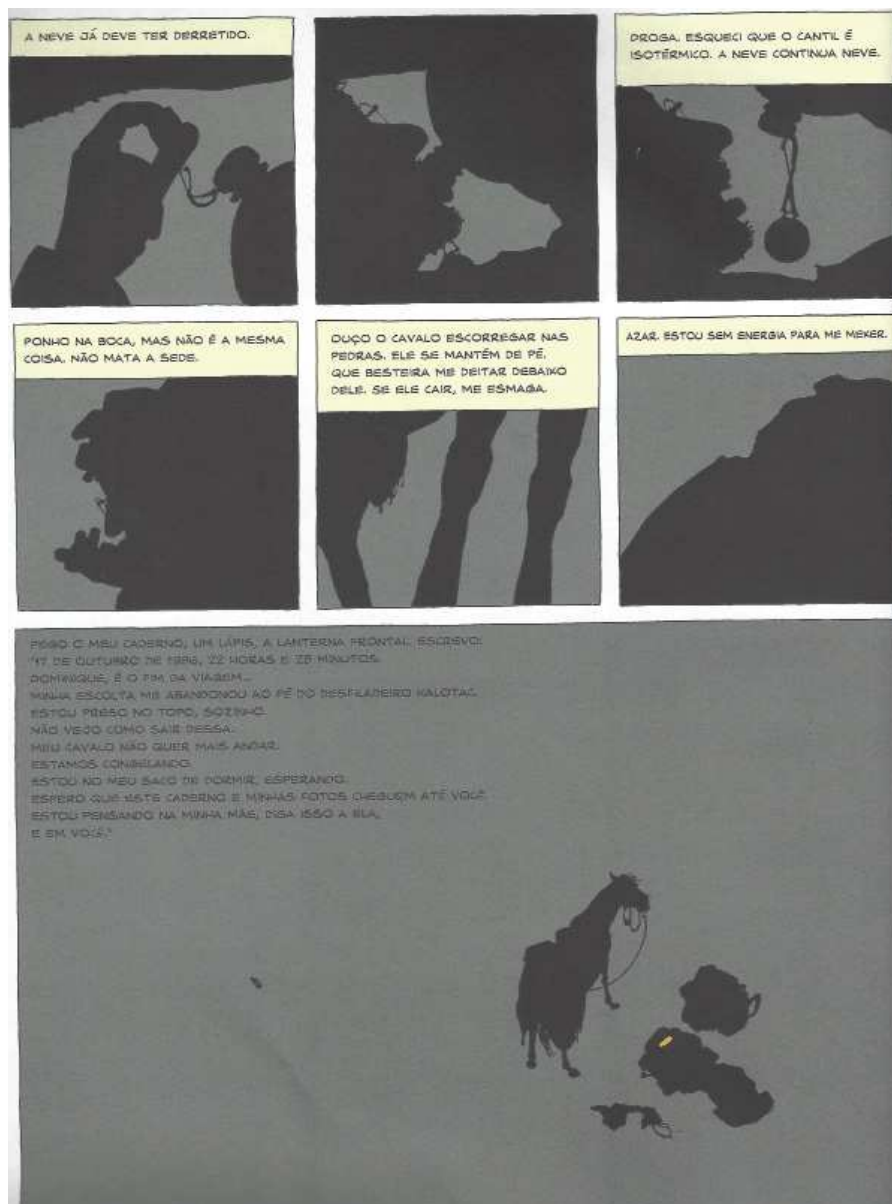


Outro trecho bastante significativo da obra é um conjunto de quadrinhos que retrata o momento mais desesperante da trajetória de Lefèvre no Afeganistão. O momento que precede a morte. A cena

mostra o fotógrafo perdido em meio a uma nevasca, subindo a encosta de uma montanha, de noite, sem guias, preparo ou resistência para enfrentar as intempéries. Todos que encontra no caminho não entendem o que ele diz. Os quadrinhos vão se tornando, pouco a pouco, mais sombrios. As silhuetas vão ficando enegrecidas, os cenários desaparecendo, o fundo também escurece. A medida que o desespero de Lefèvre aumenta as cores densas, pesadas, também vão dominando o cenário. Desespero que transcende o papel e se transfere ao espectador. A sequência é angustiante. Uma angústia que se revela, por meio das cores. O cavalo empaca e tomado pela loucura e pelo medo o fotógrafo ataca o animal, já ferido e inocente. O surto se revela nos traços, mas é reforçado pelas cores sombrias. Finalmente ele desiste e se deita na neve para morrer junto ao cavalo. Passada a tempestade emocional e também a climática, a escuridão aumenta e o silêncio que precede a morte é quase palpável. Ouço a cena. Produto das cores. Segue-se a completa escuridão. É o fim? Ele vai morrer ali? Sinto como se Lefèvre tivesse fechado os olhos para sempre. O negrume é um indício, o prólogo do fim.



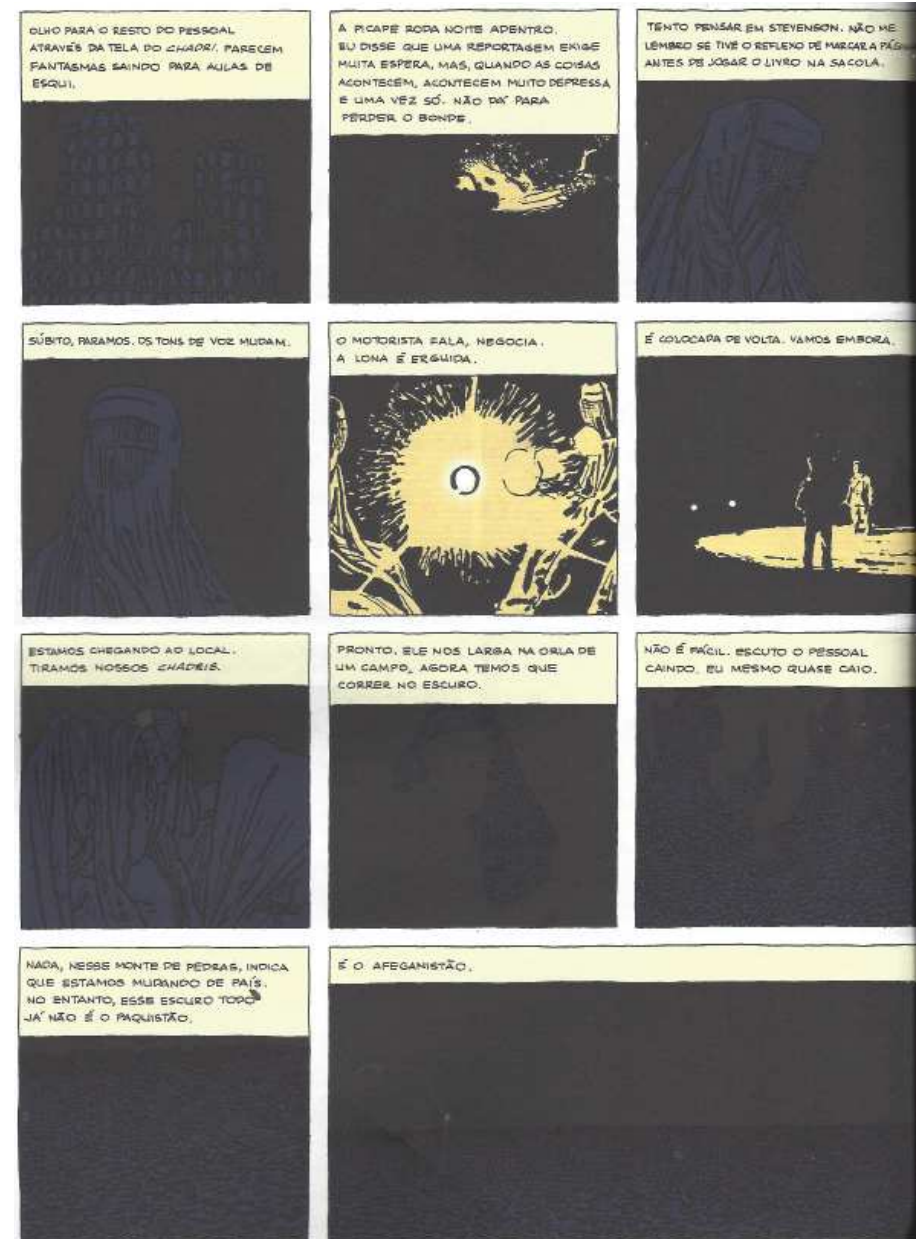
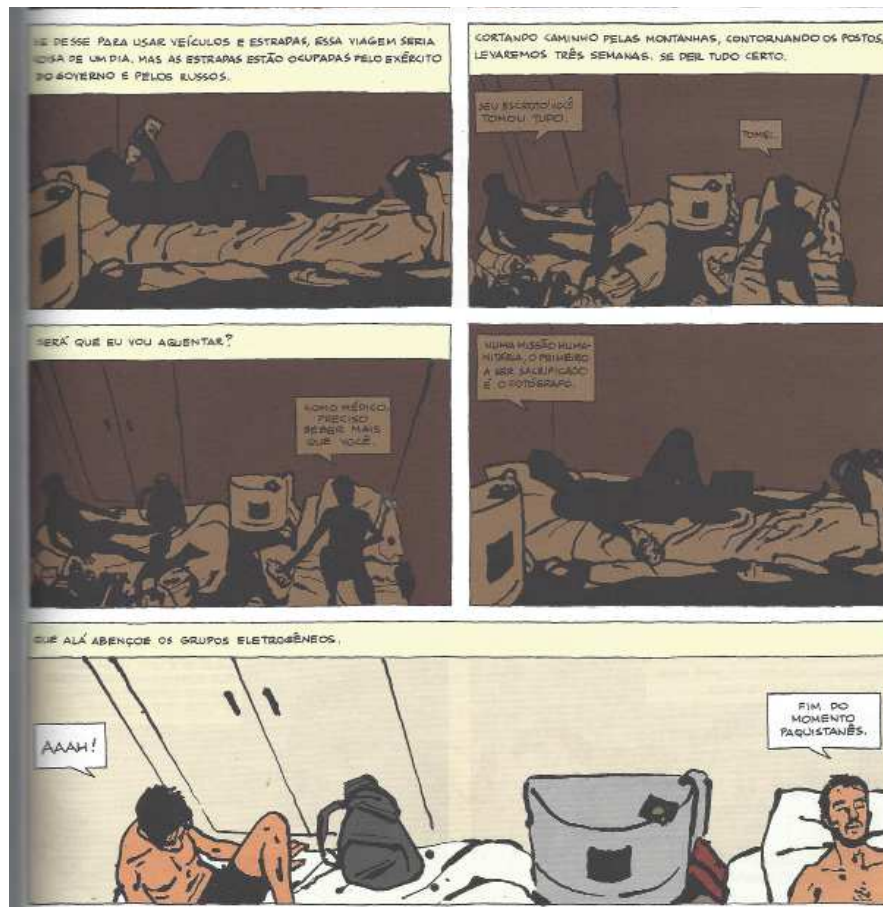




Os trechos acima não são os únicos em que Lencier brinca com contrastes entre o claro e o escuro. Há partes em que ele trabalha uma estranha releitura do “chiaroscuro” renascentista.

Estes excertos me levam a uma experiência sensível intensa. Parecem texturizadas e imediatamente tenho vontade de tocar

os quadros. A escuridão domina meu ambiente perceptivo. Como se a noite tivesse chegado até mim. Lemercier evoca o tenebroso, o medo, a tensão por meio da escuridão e das luzes que a recortam.



Outros recursos

A obra é marcada por uma série de diálogos explicativos. Nessas conversas, que referenciam à entrevista jornalística (ponto que explorarei mais à frente), o objetivo do diálogo é estabelecer premissas sob as quais a história se desenrolará. Como o leitor deve, por exemplo, interpretar os costumes, o serviço médico, a relação com a religião, entre outros detalhes. Nestes trechos, sempre representados pelo quadrinho, os desenhos são dispostos sem cenário algum. Apenas com os interlocutores envolvidos. Com fundos em tons claros, leves. O leitor não deve vagar por outros detalhes. O ponto é entender o que está em discussão.



O NARRADOR

Quem é a voz que conta a história?

Didier Lefèvre, francês, 29 anos, fotojornalista *freelancer*.



Um leigo quanto a política afegã. A maior parte de seus relatos não possui o distanciamento antropológico necessário. Seus registros (escritos e fotográficos) nascem, na maior parte, de percepções fenomenológicas. A apuração dos fatos está maculada por uma imersão que não propicia objetividade. A descrição dos fatos e coisas é contaminada por impressões muito pessoais. Durante toda a obra somos convidados a entrar nas reflexões interiores do fotógrafo. Isto muda nossa visão dos fatos. Ele nos bombardeia com mais emoções do que informações objetivas. Isto é ruim?



“Não é um trabalho para todo tipo de público. Se direciona a nichos específicos. No meu entendimento não podemos negar este fato” (FERREIRA, 2015)

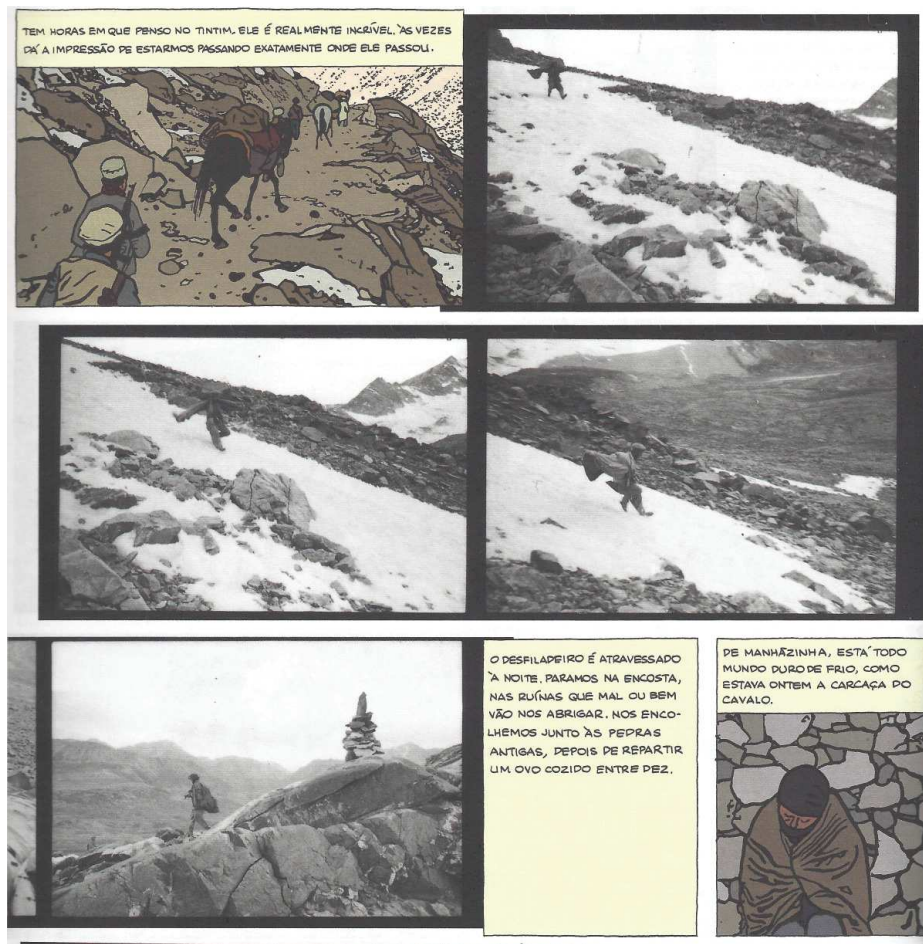
“ Não é apenas adequação. Ele está criando nova audiência [...] Quando eu inovo, quando eu utilizo elementos alternativos para fazer o comum eu alcanço esta audiência que nem sabe o que quer, sabe apenas que não quer mais o formato antigo. Produtos em linguagens alternativas são respostas a este público” (ZUKOWSKI, 2015)



Creio que precisamos desmistificar o jornalismo. Mostrar para as pessoas como se faz o trabalho. E mostrar que os jornalistas são pessoas, apesar da formação técnica, são pessoas, passíveis de problemas, emoções e erros. Acho que quanto mais transparente for este processo mais chance tem de ser legítimo [...] Emoção e empatia são muito importantes na profissão (PAIM, 2015)

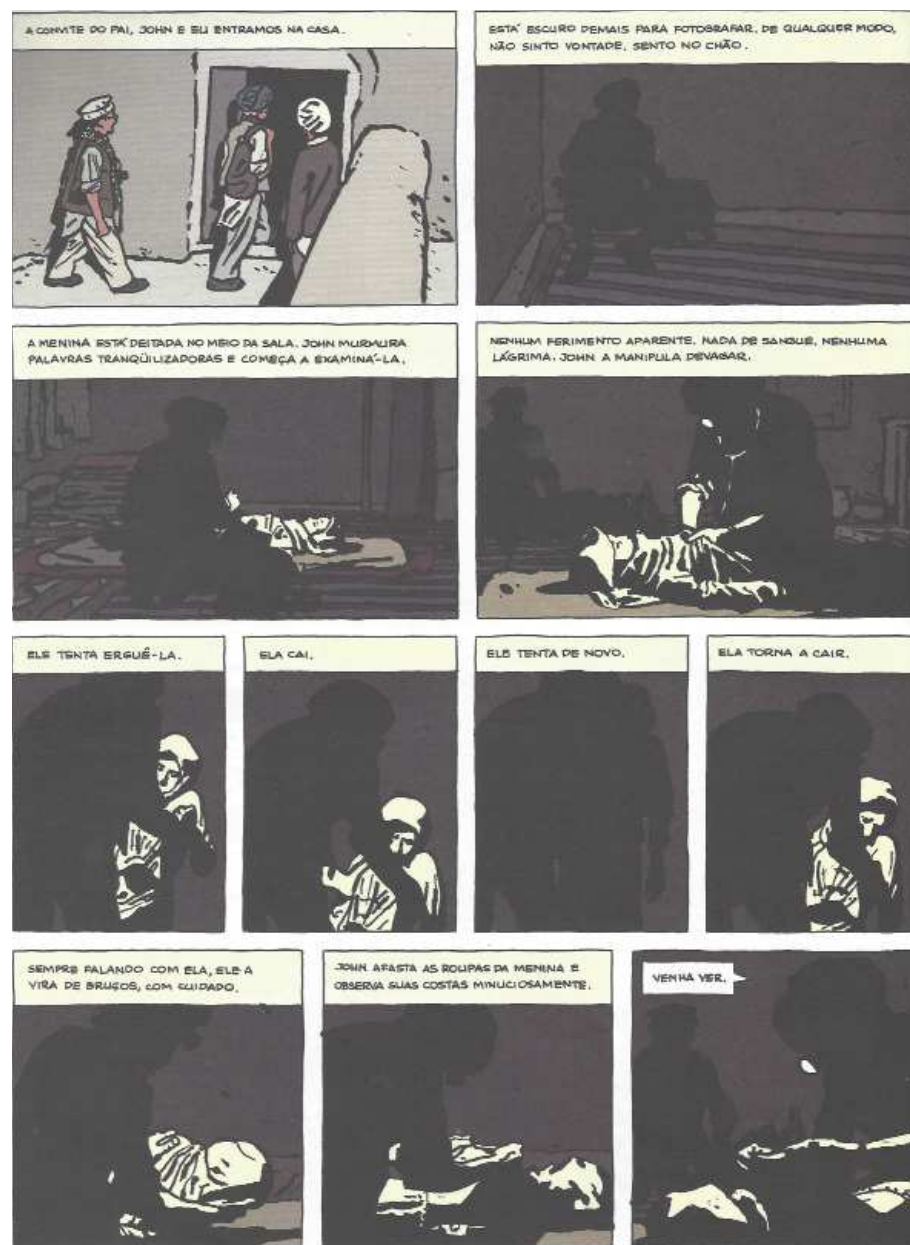
Gosta de pensar em si mesmo como Tintim. O jornalista explorador, investigativo, viajando por terras desconhecidas.

De fato, as similaridades existem...



A intensidade da reportagem está, também, no fato de que o relato acompanha o estado de humor do fotógrafo. Quanto mais deprimido ele fica, mais sombrias são as fotos, mais pessimistas se tornam as imagens.

Ele fica tão afetado pelas situações que deveria registrar que em alguns momentos se torna incapaz de fazer o registro esperado. Se paralisa, chora, transmite isto ao espectador: certa impotência jornalística. Que culpa tem o bebê atingido por uma bomba, com um choro miúdo pedindo água? Que culpa tem a garotinha que jamais voltará a andar por que um estilhaço do tamanho de um grão de arroz cortou sua medula? Qual é o momento de abaixar a câmera?





“Sempre sou a favor da informação, é preciso registrar os fatos. Mas há situações em que é impossível erguer a câmera sem que isto nos torne desumanos. É preciso ter tato, sensibilidade. Não podemos deixar de sentir” (FÁVARO, 2015)



ONDE ESTÁ O JORNALISMO?

Se falta distanciamento do fotógrafo na produção do material, por que a obra pode ser considerada jornalismo? Em que difere de um relato biográfico ou um quadrinho documental (tal qual MAUS de spiegelman)?



No caso do JHQ existem outros valores jornalísticos que tem que servir ao proposito da construção destes trabalhos. Pra começar, o assunto a ser trabalhado tem que ser de interesse público (PAIM, 2015).

Duas são as questões que diferenciam o produto e o tornam conteúdo a ser encaixado no universo (já estudado aqui) do JHQ.

Notícia e reportagem

O propósito de uma reportagem é informar determinado grupo sobre um assunto que tenha implicações sociais, culturais ou políticas. Torná-lo claro e passível de debate nas esferas públicas, reforçar a temática como assunto de interesse geral. O que não implica em tal tema estar, necessariamente, relacionado a assuntos em voga no momento. Diferentemente da “matéria”, a reportagem se apropria da notícia (aquilo que é de interesse popular) e explora de forma aprofundada por meio de uma apuração mais densa. Maior número de fontes, maior tempo de exposição para fatos “secundários”, pontos de vista alternativos.

Independentemente do nível de imersão do repórter, ele enfatiza e trabalha de forma aprofundada alguns pontos que se configuram de dentro do universo “noticioso” (são de interesse geral e tem implicações sociais e políticas). Estes pontos são os marcos que definem a estrutura da narrativa. Portanto, a natureza de seu relato não é biográfica, é noticiosa.

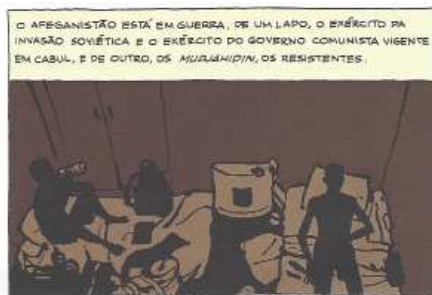
A apuração deveria se valer dos procedimentos técnicos da profissão (entrevista, principalmente). As questões são técnica e objetivo. Utilizar a observação e as técnicas a serviço de pautas que interessassem (PAIM, 2015)



- “Estamos no final de julho de 1986”



- O Afeganistão está em guerra. De um lado, a Rússia (invasão soviética) e o governo comunista, do outro, os MUDJAHIDIN, os resistentes. No centro de tudo isto, as organizações humanitárias.



- Lefèvre recebeu a encomenda de fazer uma reportagem a respeito de uma das missões da MSF no norte do Afeganistão.



- A sede da MSF é no Paquistão, em bairro residencial, com proteção da ONU.



- A equipe é formada por 3 médicos, 3 enfermeiras, uma dentista (que é a chefe da missão), um enfermeiro anestesiologista e um guia afegão.



- MSF tem princípios imparciais. Deve atender a todos envolvidos na guerra. Russos recusam tratamento.



- A MSF organiza uma viagem que dura aproximadamente 3 semanas (a pé) e por caminhos alternativos (Afeganistão adentro). De carro a viagem duraria 1 dia. A trilha inclui a travessia de 15 desfiladeiros de 5 mil metros de altura.



- O comércio clandestino de pedras preciosas (lápiz-lazuli, rubis e esmeraldas) patrocina o partido da resistência na guerra. As drogas também.



- A guerra transformou camponeses em soldados. A agricultura e pecuária seguem abandonadas.



- No Afeganistão em guerra um homem pode ficar sem comida, sem roupas, sem cobertor, mas jamais sem uma arma. Ter uma arma garante a sobrevivência e é sinal de poder.



- No Afeganistão em guerra a educação é uma alternativa remota. As crianças se espelham cada vez mais em “adolescentes soldados”. Uma escola laica é apologia para guerra.



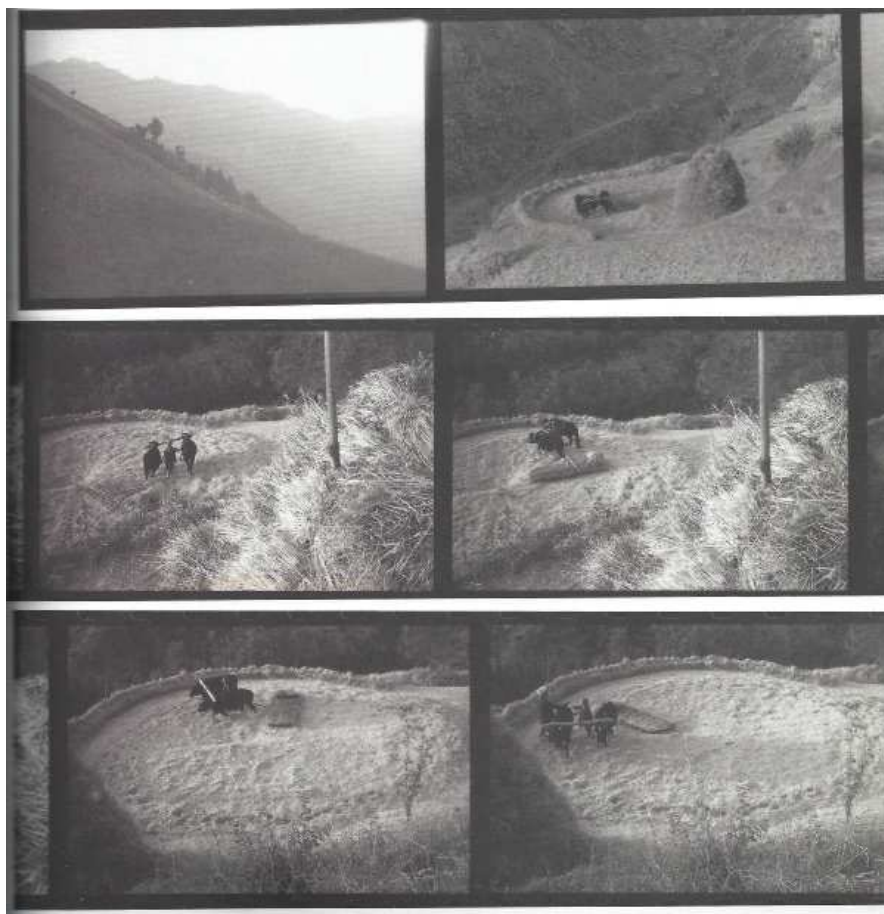
- Afegãos desejam que o mundo saiba o que está acontecendo no país.



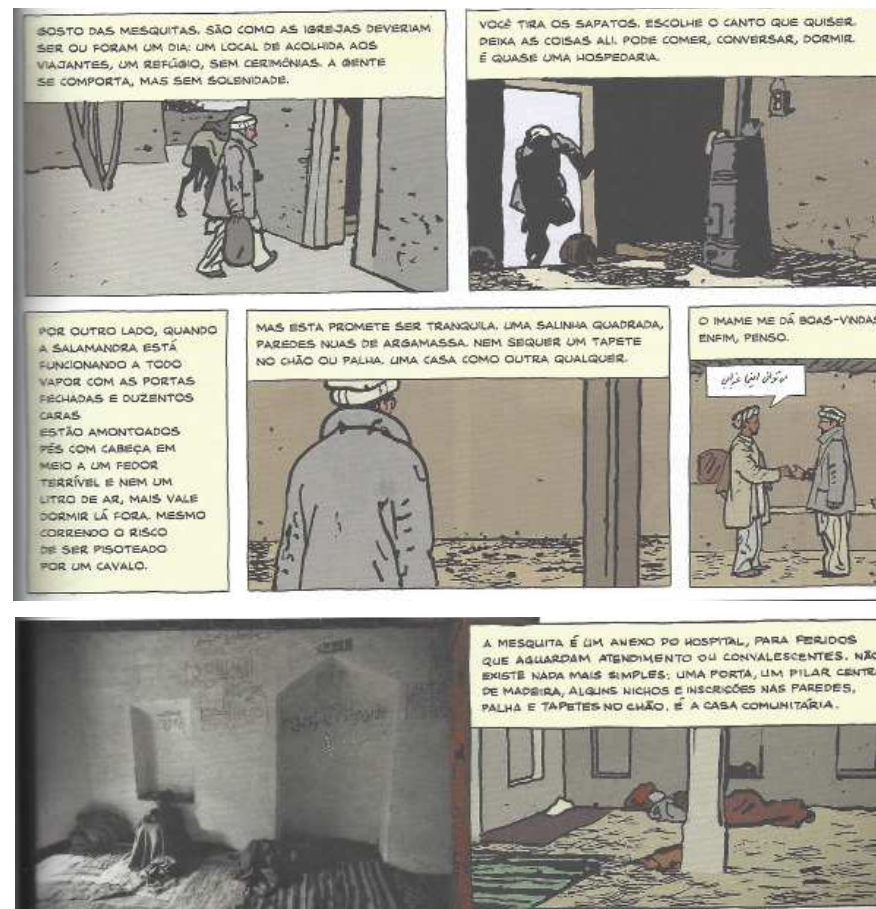
- Afegãos se organizam de forma tribal, são governados pela religião e as tradições muçulmanas. A maioria nunca viu um estrangeiro.



- O país é pouco povoado (principalmente por questões geográficas),
e é uma sociedade agrária. Afegãos não são terroristas.



- São extremamente hospitaleiros.



A técnica

A referência mais clara à técnica jornalística, muito presente na obra, é a apuração dos fatos por meio da entrevista. Todo conte-

údo informativo, noticioso, utilizado por Lefèvre vem respaldado por diálogos com fontes abalizadas. As fontes são identificadas por cargo/função de forma objetiva. Durante a obra é importante ressaltar que Lefèvre recorre a um processo de humanização das fontes. O leitor vai, pouco a pouco, conhecendo e se fazendo parte da vida dos personagens, das fontes.





A proximidade, na minha opinião ajuda. O interesse do repórter contribui para o jornalismo [...]. A viagem ao Afeganistão é algo que provavelmente nenhum de nós fará, mas por meio do trabalho dele, sim, a gente viaja até lá (PAIM, 2015)





TEMAS TRANSVERSAIS CONTEMPORÂNEOS

Nos capítulos anteriores abordei a questão sobre as possibilidades que um trabalho híbrido como *O Fotógrafo* permitem. Entre elas, um nível de aprofundamento maior, uma proposta reflexiva mais abrangente, espaço para fomento de debate social. Estas características se apresentam na capacidade que uma reportagem demonstra para transversalizar temas. Assuntos que, ainda que tangenciais ao tema abordado, de uma maneira ou outra, atravessam a pauta em

questão oferecendo aos espectadores a oportunidade de rever ideias, conceitos, se apropriando do explanado como instrumento de reflexão e mudança. Levando a abstrações que, unidas a discussão central proposta, produzem compreensão ampla de diversos fenômenos sociais, culturais, políticos.

A obra de Lefèvre é rica em atravessamentos. Seu trabalho, trata de questões variadas, que circulam em volta do tema central: a ação da MSF na guerra do Afeganistão. Dividi os temas transversais em 5 categorias. Território e pessoas envolvidas nas histórias; a religião; a guerra; costumes; e a questão das ONGs.

As pessoas, o país

No Paquistão

A carência de recursos no Paquistão é pouco entendida ou imaginada no ocidente. Estudantes de Enfermagem treinam cirurgias em cabras. O abastecimento elétrico é inconstante. A capital, Peshawar, é feia, mal-estruturada, cheia de lixo, pobre e, ao mesmo tempo,

como toda grande cidade do Oriente, fervilhante.

Uma bagunça “inextricável”

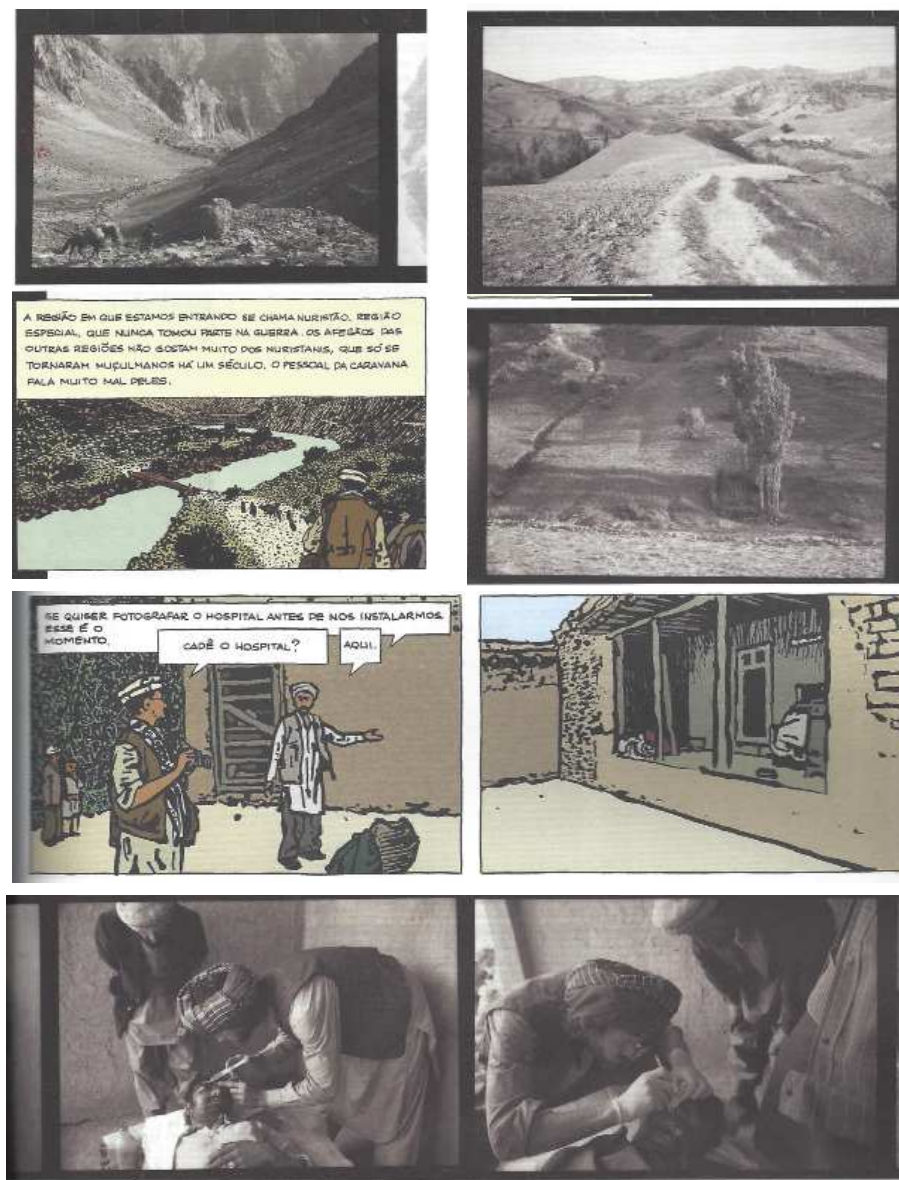
Peshawar também está repleta de estrangeiros. Refugiados afegãos e pessoas de todas as nacionalidades trazidas até ali por causa da guerra no território vizinho. A guerra no Afeganistão atrai olhares, ainda que não direcionados a questões que deveriam importar.



No Afeganistão

As pessoas vivem em situação de penúria sanitária. Todo o trabalho médico realizado ali acontece em condições inacreditáveis.

O território do país é belíssimo, mas pouco povoado e inóspito. (Como ocidentais temos uma visão completamente equivocada a respeito do país. É difícil imaginar aquela “terra de terroristas” como um lugar com belíssimas paisagens).





Uma das etnias que compõe o povo afegão é a NURISTANI. Os nuristanis são machistas e folgados. Na região onde vivem, sul do país, as mulheres é que trabalham (tanto em casa, quanto no campo). A mulher acumula funções até mesmo em sociedades ainda provincianas.

Existem homens bonitos no Afeganistão. O conceito de beleza ali está relacionado à força bruta. As mulheres se sentem atraídas por homens que demonstram força física. Ao mesmo tempo, os homens dali não são um bando de brutos. Amam suas famílias e demonstram isto em público, são hospitaleiros e bem-humorados, muito respeitadores da religião e extremamente leais às amizades que conquistam.

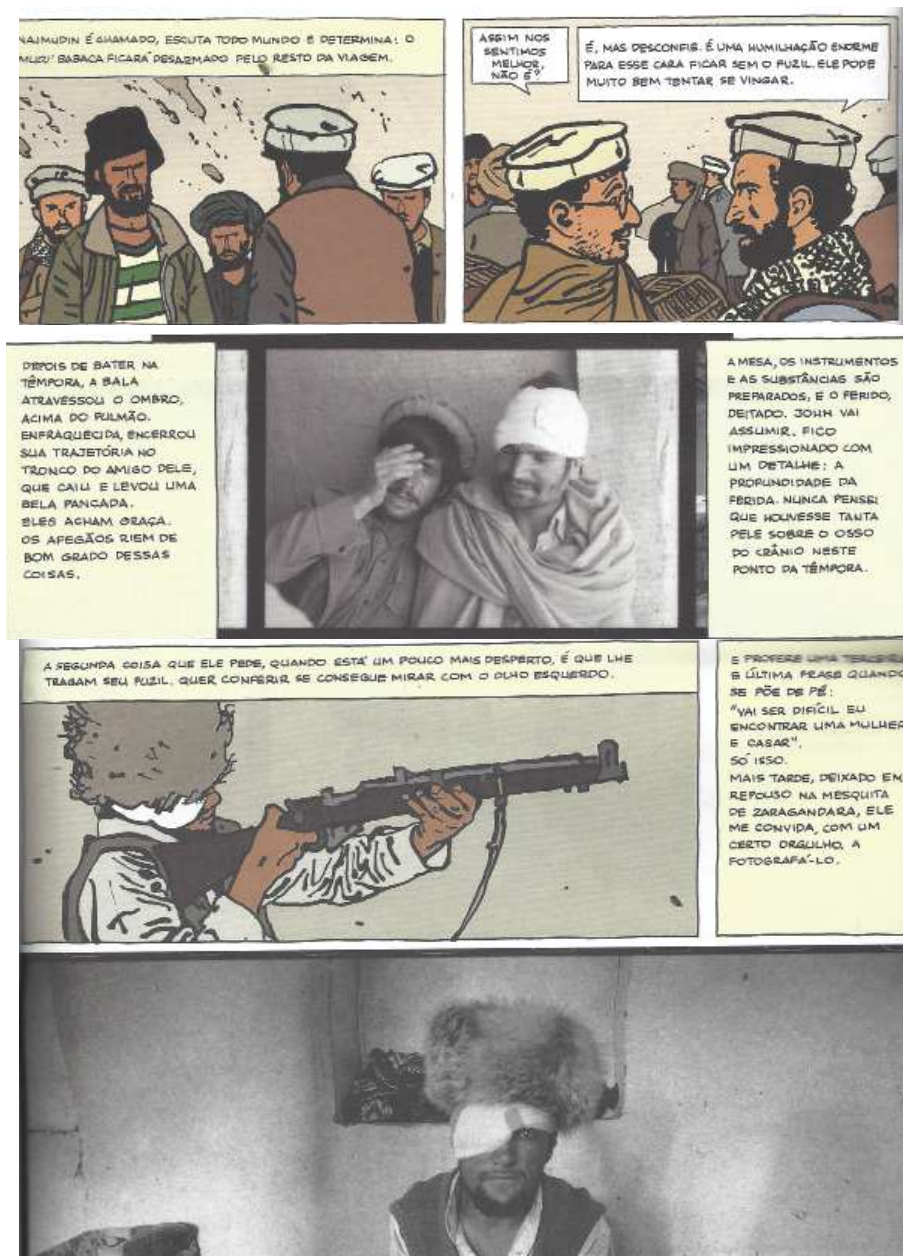
A vida nestas paragens é muito simples. As casas tem poucos móveis, flores dialogam com armas. Sem transporte e estradas, as pessoas se acostumam a longas caminhadas. Os ocidentais não estão acostumados a isto. As paisagens são limpas, o solo saudável e os córregos incontaminados. Uma terra que ainda não foi esgotada pelo capitalismo.

Por outro lado, as questões de civilidade são vistas de maneiras muito diferentes às nossas. O homem impõe sua masculinidade, seu poder sobre outros homens, por meio do armamento que é capaz de possuir. Alguns, como Najmudin (que rapidamente se torna o herói

de Lefèvre), exploram a liderança de outras maneiras. Uma dominação mais diplomática. Todos sabem que ele é forte, que ele atira bem, mas ainda assim trata o grupo com mansidão.

Os afegãos são pessoas bem-humorados e com uma cosmovisão interessante. Costumam rir de suas grandes e pequenas tragédias e das peripécias que a guerra traz. A morte, os ferimentos, o sofrimento é apenas a vontade de Deus (Alá). Alimentam um senso de fatalidade muito grande. O tempo para eles não tem a mesma conotação que recebe no Ocidente. Tudo vai acontecer no tempo que Alá determinar. Um dos trechos da obra apresenta o caso de um paciente que perdeu o olho direito por causa de um fuzil. Pós-cirurgia, suas preocupações se focavam em 3 coisas: “Deram chá para meu pai?” (o velhinho estava de acompanhante do paciente); “Consigno mirar com o olho esquerdo?” (pede a arma para testar); “vai ser difícil eu arranjar uma mulher”. Questionado se estava preocupado apenas com isto, diz: “Alá que quis assim”. Frase pronunciada com certo orgulho por estar maculado pela guerra.

Reuniões importantes sempre acontecem com a presença de muita comida. Discutir um assunto relevante, resolver questões de estado, ou qualquer coisa semelhante, requer que o grupo esteja agre-





gado ao redor de uma boa quantidade de comida. Um bom anfitrião ou líder jamais recebe sem que sua mesa esteja farta. A comida das vilas, das aldeias é simples, mas sempre abundante. Além de deixar o convidado à vontade, o anfitrião mostra sua generosidade e sua boa disposição em tratar a questão com o maior respeito possível. No Ocidente, há muito que este costume se perdeu.

Se o trabalho médico no Afeganistão é tão difícil, as condições quase inviáveis, o povo cheio de superstições e estranhos tabus, e se para chegar até as vilas a viagem é quase um enduro, por que os médicos voltam? Uma das sequências de maior impacto emocional da obra desenvolve o tema. A cena retrata uma entrevista feita por Lefèvre com um dos médicos da missão.

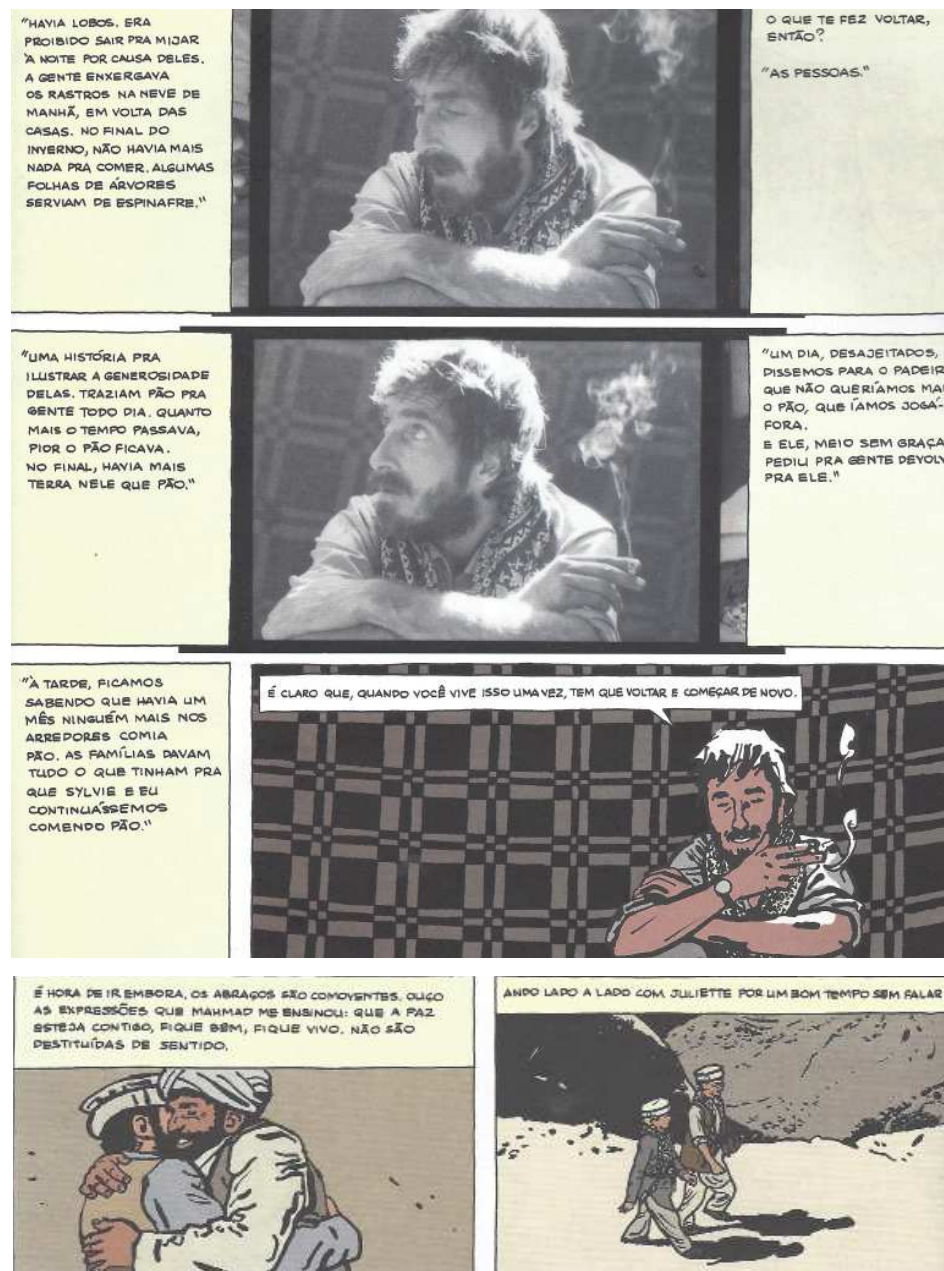
- Por que você volta? - pergunta o fotógrafo.
- Pelas pessoas.

Robert, o médico em questão deve ficar no hospital de guerra improvisado pela MSF durante 1 ano. Só retorna ao Paquistão no verão seguinte, quando outra missão da MSF voltar clandestinamente ao Afeganistão para realizar o atendimento e buscar quem ficou no local. Ele explica a Lefèvre que durante suas missões com a MSF no país

em guerra já foi preso, extorquido, feito refém, abandonado por guias, passou fome (sobrevivendo semanas com folhas de árvore e pão feito de farinha e terra), teve princípio de apendicite onde apenas ele poderia medicar-se, mas que nunca cogitou abandonar o trabalho. As pessoas são as mais generosas que ele já conheceu.

As fotos tiradas de Robert nesta ocasião, falam de um profissional e homem que sabe que não poderia ter outra postura além da de entrega ao serviço humanitário. Não depois de conviver com aquelas pessoas. O impacto emocional do conjunto é potencializado pelo jogo de expressões faciais capturado pelas fotos.

No início do trabalho, Lefèvre recebe uma aula sobre o idioma utilizado pelos afegãos. Ele é ensinado que algumas saudações não são apenas frases sem sentido, mas configuram um profundo desrespeito se não forem pronunciadas em um diálogo. O fotógrafo aprende a pronunciar coisas como “Que a paz esteja contigo”, “Fique vivo”, “Fique bem”, “Esteja em paz”. Para Lefèvre, naquele momento, estas expressões representam apenas um traço da cultura muçulmana, dos povos do Oriente-Médio. Depois de todas as situações complicadas e inusitadas que ele vive com a equipe e com o povo, ele percebe que



nenhuma destas frases é simples demagogia, ou questão de gentileza. Embora no Ocidente este tipo de cumprimento ou despedida (“Tudo bem?”, “Bom descanso”, “Fique com Deus”, “Como tem passado?”, “Passar bem”) sejam retóricas, no Afeganistão, os SALAMALEQUES, como são vulgarmente chamadas, representam desejos e interesses reais. Retratam as preocupações de um povo em guerra.

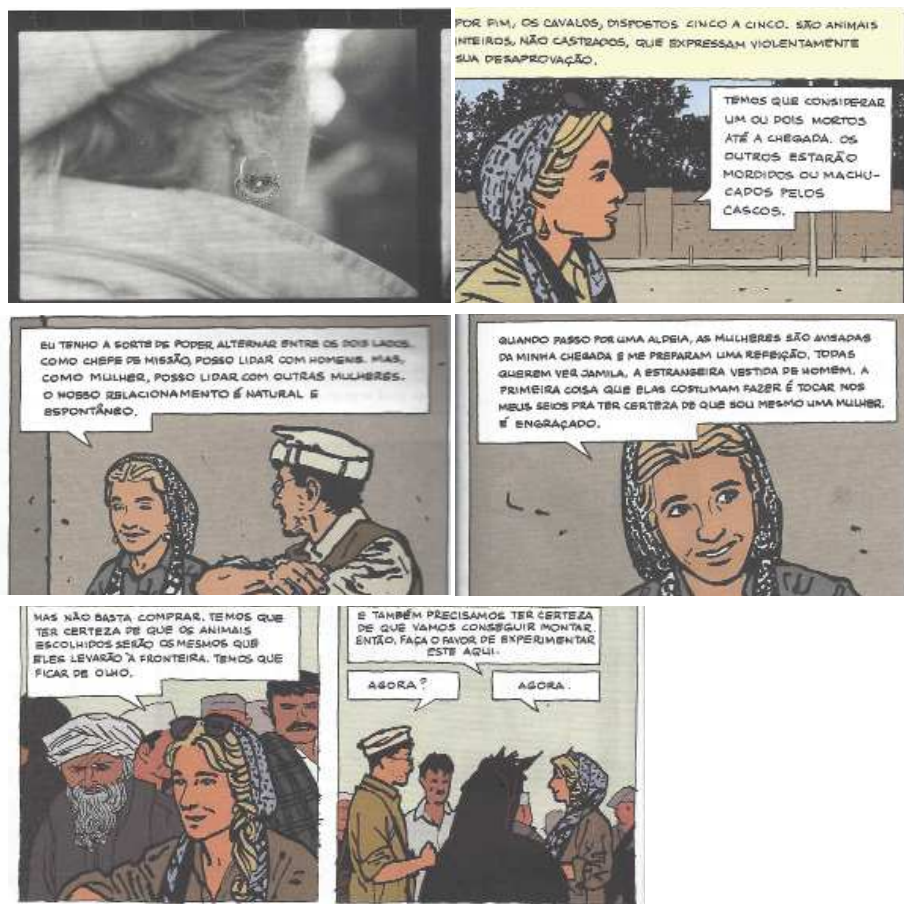
Alguns personagens

Juliette

Juliette é uma francesa que foi criada no Afeganistão. O pai, um engenheiro, mudou-se para lá quando a filha ainda era um bebê para ajudar a estruturar o país. Fala perfeitamente o idioma e, por ser filha de uma homem tão proeminente, é bem-recebida e tratada na maioria dos lugares.

Ainda assim (sendo uma mulher ocidental, importante, a líder das expedições da MSF), ela não pode gerenciar alguns negócios. O Afeganistão tem uma postura muito machista quanto ao papel feminino. É uma afronta que ela negocie cavalos, por exemplo. Para tal há





um encarregado afegão específico. Ainda assim ela não se deixa dominar. Impõe sua vontade e todos sabem que é ela quem manda nas questões relacionadas às missões da ONG.

Ser respeitada como líder é um grande feito. Os afegãos acreditam que os chefes devem ser fortes. Uma mulher, portanto, não po-

deria ser um chefe. Mas Juliette conseguiu (sem ofender as tradições muçulmanas) se impor como autoridade.

A maneira como ela é retratada nas fotos é sempre lisonjeira. Juliette é uma mulher bonita, vaidosa, mas independente. Le-fèvre a retrata como uma Valkíria, quem sabe uma Amazona, uma deusa mitológica. Encanta pela beleza e bondade, mas é forte, sabe dominar. É uma figura bastante subversiva, ainda que respeitadora dos costumes locais (principalmente por isto). Importa entender que no Afeganistão machista existem matriarcas de grande poder.

Juliette é vaidosa, mas se veste como homem. Sua imagem até se mistura com a deles. No Afeganistão as mulheres correm para encontrar a MSF e a mulher que anda pelo território vestida de homem. Ela causa grande impacto. E é uma dama. Usa pérolas. É esperta e usou seu conhecimento da língua e do país para se fazer respeitar pelos homens. Mas é uma imposição respeitosa. Ela conhece as tradições. Não é impulsiva ou imprudente, não é ofensiva. Ela respeita os costumes apesar da posição de autoridade que assume. Jamais negocia, aperta a mão dos homens ou os encara. Estas coisas, mais que vulgarizá-la entre os homens, seriam consideradas grave humilhação a eles.

Regis

Enfermeiro anestesiologista. É simpático, bem-humorado. Estudou e trabalhou na França. Se torna rapidamente o melhor amigo de Lefèvre em uma relação bastante interessante (vide p. 150). Assim como Robert, é desafiado pela dificuldade do trabalho e volta ao país por causa das pessoas que conhece a cada jornada. Quando voltar à França gostaria de fazer vinho.

Robert

Médico. Francês. Se mistura muito bem com os paquistaneses e afegãos. Se veste como eles, fala como eles, até se parece fisicamente. Se adaptou completamente. Absorveu costumes e maneirismos.

Dono de um humor seco, inteligente. Muito politizado e fonte de constante conhecimento. As melhores informações da reportagem foram concedidas por ele e por Juliette em entrevistas. Conhece a política local, entende de guerra, medicina e gosta de filosofar sobre a natureza humana. É um tanto fleumático nas expressões faciais.

Najdmudin

Afegão que viaja com a caravana. É o líder de uma vila próxima ao local onde a MSF vai estabelecer sua base. Muçulmano, bonito, edu-





cado, encanta a Lefèvre pela simpatia e pacifidade, que não deve ser confundida com fraqueza. Ele domina muito bem os homens, mas não se vale da violência para isto. Se torna um dos grandes amigos da equipe e é peça importante na divulgação do trabalho da ONG na região.

A Religião

Os afegãos gostam de se considerar homens muito religiosos. Zelosos das tradições muçulmanas. As mesmo tempo são extremamente territorialistas. Quase tribais. Há muitas brigas entre as diversas regiões que compõem o território afegão. Apesar da tradição religiosa, alguns grupos são pouco confiáveis.

A religião está fortemente relacionada à hospitalidade. Eles recebem muito bem, não apenas por serem afáveis, mas porque consideram isto um dever instituído por Alá. Há sempre pão, teto e água aos viajantes que se apresentam. Inclusive, ao contrário da visão que o Ocidente alimenta, a mesquita não é um lugar para retiro espiritual, apenas. Não é território santificado e separado apenas para orações. Nestes locais ela é considerada uma casa. A casa que acolhe a todos.

Ali, viajantes, doentes, refugiados podem comer, dormir, descansar em um cantinho, se abrigar. É o local que “recebe a todos”, independente do credo. O próprio Guibert, nos desenhos, faz questão de retratar a simplicidade do local. Espartano, até.

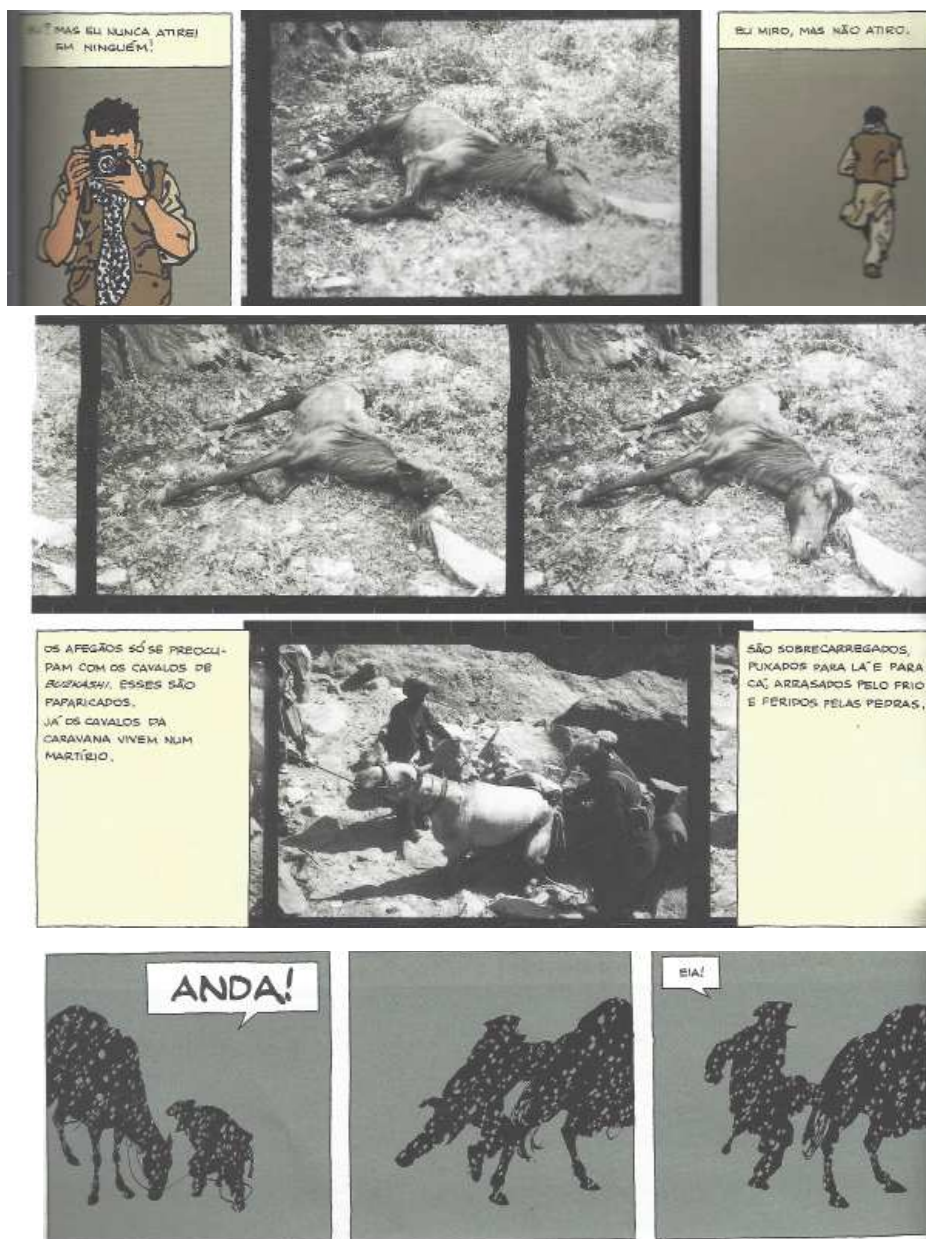
Os afegãos desconhecem a realidade de outras religiões. São fortemente doutrinados a apegar-se aos costumes muçulmanos e nutrem (fruto de ensino arcaico) visões bastante simplórias e estereotipadas das outras duas grandes religiões do mundo: judaísmo e cristianismo. Nada sabem da realidade. De fato, é uma realidade mal-entendida. Uma realidade de iletrados.

O povo ainda é governado pela religião. Não entendem a ideia de estado laico. Repudiam isto. Todo muçulmano deve fazer 5 orações ao dia. Se isto não é possível, o mínimo são duas. Em viagem (principalmente em territórios inóspitos), eles se adaptam. Se não têm tapete, lenço ou turbante para estender no chão, oram sem nada mesmo. Se não podem se lavar por inteiro, lavam apenas o rosto e as mãos.

Costumes

Os afegãos, apesar de hospitaleiros e familiares, apegados à religião, não têm o menor respeito pelos animais. No tratamento aos





cavalos, por exemplo, poderíamos considerar que eles é que são os animais. Lefèvre, inclusive, faz uma referência comparativa, por meio de fotos, a isto, no início da obra (já destacada - vide páginas 76-77). Didier, quanto ao tema, faz questão de ressaltar que eles não têm qualquer empatia. São prosaicos. Brutos, violentos até. Animais que não aguentam a viagem são deixados agonizando no caminho. Os afegãos também se dão ao trabalho de sacrificá-los. Lefèvre fica indignado. Régis, no entanto, afirma estar acostumado. Sensibilidade cauterizada. O fotógrafo faz uma sessão de fotos que mais se assemelha a um protesto.

O próprio Lefèvre, em situação extrema vê seus escrúpulos quanto ao assunto se esvaírem...

Afegãos desconhecem o conceito de privacidade. São extremamente curiosos, folgados e descuidados com o conforto alheio. É o que Lefèvre chamou de paradoxo afegão: em um país tão pouco povoado, é impossível ficar só.

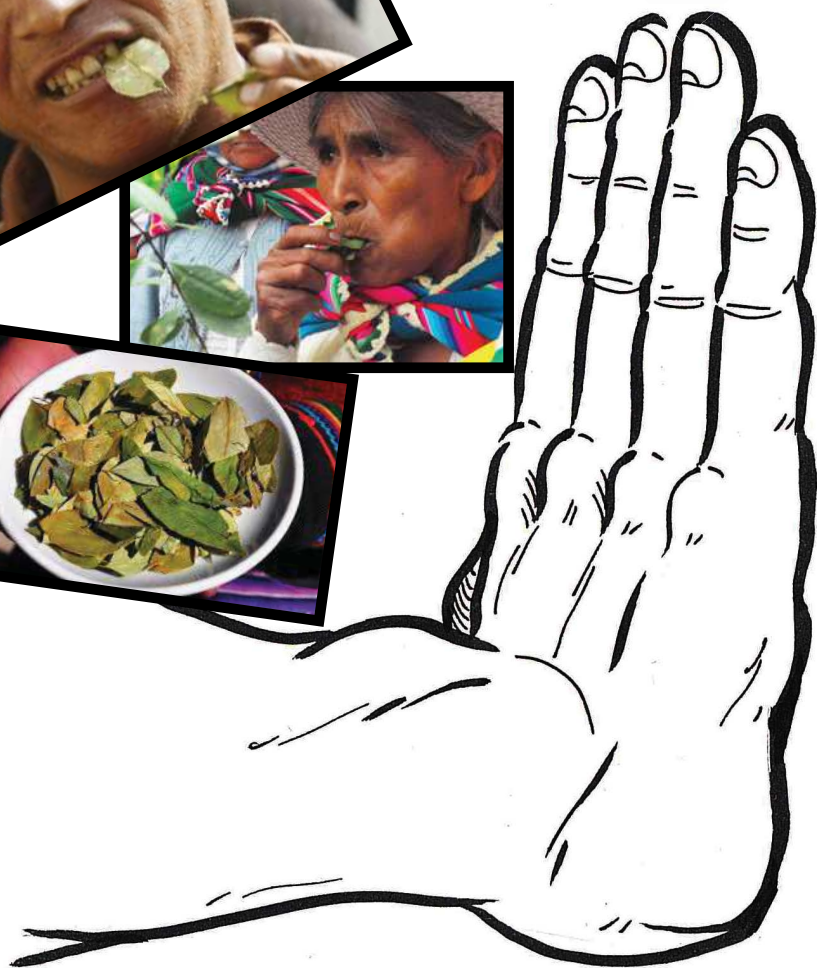
A ideia de medicina é diferente. O que importa não é a cura, em si. Morrer amparado sim, é importante. Se um doente morre sem ter tido tratamento e cuidado não está preparado para encontrar com Alá. O valor que o povo dá ao trabalho da MSF está mais relacionado

ao amparo. No Ocidente, perder um doente é algo inconsolável. Para os afegãos, pior seria perder alguém sem que ele tivesse a chance de ser amparado. É por isto que a MSF é respeitadíssima. O povo entrega o que tem de mais precioso para ter a oportunidade deste amparo, ou para agradecer o fato de tê-lo conseguido.



Os afegãos usam uma coisa chamada NASWAR. Um pó preto, retirado de plantas, feito para mascar. (Uma espécie de folha de coca afegã). Tal qual os bolivianos e peruanos, este hábito é uma falta de higiene completa. que por sinal, realmente não é o forte do povo. Eles mascam o pó e jogam debaixo do tapete da casa, da mesquita, ao lado da porta da casa, etc. O hábito faz com que percam os dentes, a boca fica arruinada.





FICA POR ALI UNS DEZ MINUTOS EM MÉDIA, EMBAIXO DA LÍNGUA OU ENTRE OS LÁBIOS E AS GENGIVAS, E DEPOIS É CUSPIDO.



QUANDO ALGUÉM MASCA DENTRO DE UMA CASA, ERGUE O TAPETE, ESCARRA RENTE À PAREDE E REPÕE O TAPETE POR CIMA. CONSELHO: NÃO SE DEITE NESSE CANTO.



O MASWAR É EXTREMAMENTE CORROSIVO – COM O TEMPO, CONSUME AS GENGIVAS. MUITOS HOMENS FICAM COM A BOCA ARRUINADA.

Um homem e uma mulher que não pertencem a mesma família não podem nutrir uma amizade. A não ser que façam um pacto de fraternidade jurado sobre o Alcorão. O ritual tem a função de tornar a relação de apreço mútuo, de amor fraternal, viável. Para que toda a comunidade saiba que os envolvidos se amam como irmãos e, por isto, podem se tocar e se abraçar. O juramento protege a honra dos envolvidos e afasta os fofoqueiros. Juliette e Najmudin fazem este pacto. Pois sentem grande afeição, mas ela é ocidental e solteira, e ele é líder de uma comunidade e casado. A relação precisa ficar bem-explicada para todos, inclusive para eles. As convenções afegãs também mostram a profundidade/intensidade das relações que o povo desenvolve em seu seio. Afegãos são pessoas intensas, em tudo.

A maioria dos afegãos (até o momento em que acontece a história) nunca viu um estrangeiro. Acreditam que não existe outra língua além da deles e se você não a compreende é porque é surdo.



As pessoas não se beijam em público, todos os homens usam barba, e roupas ocidentais não servem para o clima. Todos os serviços são passíveis de pechincha. Ou seja, eles exploram mesmo!

Quando o assunto é dinheiro, afegãos podem ser bem trapas-seiros. O estilo de negociação deles é interessante. Compram e vendem com as mãos. Uma antiga tradição. O acordo acontece somente por mímicas e olhares.

A força física dos homens é algo muito respeitado no país. Um homem precisa ser forte para ser bom partido, bom líder. E realmente,





eles tem uma força descomunal. Fruto da vida difícil e do tipo de esportes que gostam. O esporte nacional é o *Buzkashi*. Uma espécie de Pólo violento. Montados a cavalo, disputam no braço um bezerro decapitado que pesa em torno de 50 quilos.

No Afeganistão, um homem sem condições financeiras não tem direito a uma mulher.

Para fazer xixi, só agachado. Ao contrário da visão ocidental, fazer isto em pé é sinal de “viadagem”. Tudo porque as roupas afegãs não colaboram. Agachar permite mantê-las limpas. Outro detalhe é que ninguém pode se limpar com a mão direita. Esta é a mão da comida e dos cumprimentos. Tampouco usam papel higiênico. Usar papel é sinal de presença ocidental naquelas paragens e, em tempos de guerra, os russos utilizam este indício para perseguir estrangeiros clandestinos.

O chá afegão é salgado. *Chorchoi*.

Conceitos de civilidade entre eles são coisas muito relativas. Eles nutrem convenções extremas quando o assunto é relação interpessoal, mas não têm qualquer noção e respeito com outros aspectos da vida. Controle ecológico é um destes pontos.

Milhares de peixes mortos e apenas uns 10 utilizados na refeição. Eles têm outras prioridades.

A Mulher

Os ocidentais não sabem nada sobre o papel da mulher no Oriente Médio, no Afeganistão. Juliette, criada e educada naquele país, acha engraçado os estranhos estereótipos e ideias que alimentamos. Nada do que se pensa é verdadeiro. À época da história, a burca, por exemplo, nem era utilizada nos vilarejos. É um recurso para cidade grande. Ela serve ao propósito de proteger a mulher de desconhecidos. Nos vilarejos, todos são praticamente da mesma família. Se conhecem e, portanto, não há a necessidade da mulher se cobrir. Nas cidades ela faz isto porque é obrigada a conviver com desconhecidos. De fato, as mulheres afegãs não estão nem aí para a burca. Ela representa, para este grupo, um sinal de independência, na verdade. Antes da sua existência, as mulheres que viviam na cidade não podiam sair à rua. Às vezes passavam toda a vida dentro de quatro paredes. O advento da burca permitiu que isto acontecesse. No Ocidente, a burca (nas palavras de Juliette) se tornou um símbolo exagerado e idiota. As preocupações das mulheres não se focam neste tipo de coisa. O “feminismo” delas está voltado a temas como: acesso à educação, justiça equilibrada, trabalho, cuidados médicos.





Outro detalhe é a questão da poligamia. Uma segunda esposa, na maioria dos casos, é uma benção na visão delas. Se é boa esposa, vem para colaborar com os afazeres domésticos, para dividir os fardos. A poligamia acontece apenas com homens que têm recursos para tal. Ser esposa de um homem rico e importante é ter afazeres intermináveis. A segunda esposa, neste caso, é um privilégio.

Para conhecer a mulher afegã é preciso entrar em sua casa. Elas são incrivelmente politizadas. Entendem de guerra e contribuem no que podem. Para as mulheres afegãs, Juliette (a ocidental que se veste como homem) é um símbolo de revolução e independência. Mas não como pensamos. Ela representa o poder de uma mulher de ajudar e servir. Nisto sim, as mulheres a admiram. Quando Juliette entra na casa delas, aprende tudo o que (entre os homens) é impedida de saber. E exercem fortíssima influência sobre eles. Ganhar uma mulher em um vilarejo, representa para a MSF, ganhar a comunidade masculina.

A guerra

Como em todos os lugares, a guerra no Afeganistão é movida por interesses particulares, e não ideológicos. Todas as fontes consulta-

das por Lefèvre falam disto. O conflito potencializa todo tipo de intolerância, assistencialismo barato, visões estereotipadas e simplistas.

Um dos efeitos da guerra no Afeganistão (como em todo lugar) é o desequilíbrio etário. A população fica confinada a faixas etárias extremas. Velhos e crianças. Jovens acabam mortos ou passam anos no conflito.

A guerra também transformou camponeses em soldados. A agricultura e a pecuária acabam abandonadas.

As escolas se transformam em academias de guerra. Cabul, a capital, conta com uma escola laica, mas que serve aos propósitos de converter e obrigar a adesão de crianças aos ideais comunistas. Ficar muito tempo na escola implica em ser forçado a assumir uma posição no exército russo. No campo, as escolas funcionam esporadicamente. Na prática as crianças devem ajudar no campo em parte do ano. Em tempos de guerra, cada vez mais o espelho destas crianças são adolescentes que se tornam combatentes e se orgulham disto. Juliette expressa seu horror a este respeito. “[...] perderão suas raízes, terão suas vidas arruinadas, serão mutiladas e mais difícil será para mudar a situação”.





Relação com os russos

A guerra é uma coisa muito ambígua. Uma das entrevistas mais interessantes feitas por Lefèvre rende um trecho bastante reflexivo da obra. Chegando ao hospital em um dia comum, o fotógrafo encontra Robert e Régis analisando uma radiografia.

- De onde ela veio?

- Dos russos.

Abismado ele questiona este contato com os oponentes. Robert explica que, quando a MSF não pode oferecer tratamento necessário ou alguém precisa de coisas como uma radiografia, ele envia o paciente em cima de um burro, acompanhado de um velhinho, para a cidade mais próxima (Feyzabad, ocupada pelos russos), com uma carta de tecido presa nas roupas. A carta está direcionada a um médico russo, em inglês, explicando as necessidades. O velhinho leva o doente até o hospital e entrega a carta.

- Por que escrita em pano?

- Porque na hora da revista o pano não é detectável. O papel faria barulho dentro da roupa.

Os quadrinhos são belos. Leves, inspirando reflexões.

O fim da infância

No Afeganistão em guerra, a infância entrou em extinção. As crianças atendidas pela MSF, raramente choram. Apenas gemem, fazem caretas. Foram calejadas muito cedo. No olhar do garoto, resignação, conhecimento. É um olhar adulto.

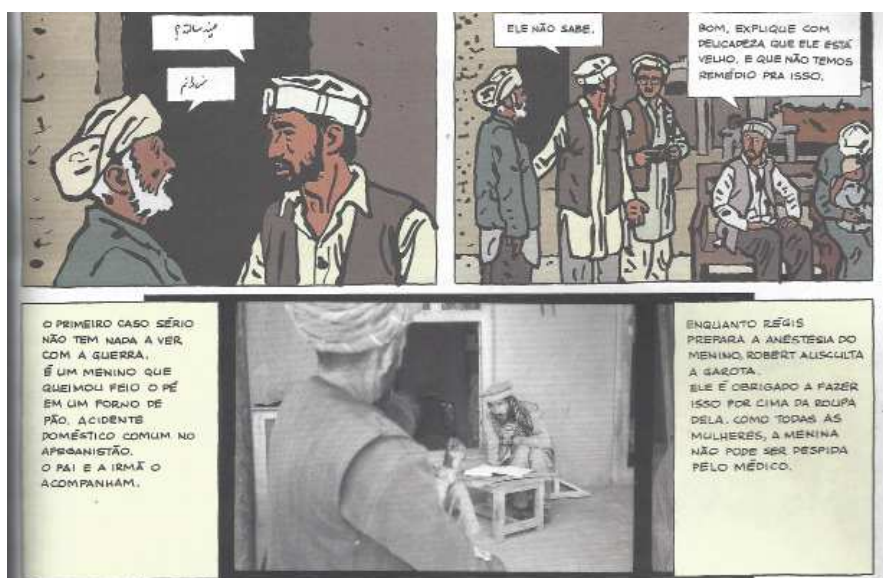
Assistencialismo

O conflito no Afeganistão, como em qualquer outro lugar, produz uma série de organizações que prestam uma espécie de assistencialismo barato. Ou que se configuram fachadas para outras atividades mais duvidosas.

O trabalho da MSF acontece em situação de extrema penúria sanitária. Por falta de recursos, apoio e também de compreensão por parte dos afegãos quanto às condições de saneamento saudáveis para se viver.

Os membros da equipe atendem, pacientemente, todos que podem. Durante a viagem, a caravana se vale dos serviços médicos. Já no hospital, ponto de chegada (local bastante espartano), os recursos são mínimos, mas o fluxo de pessoas gigantesco. Ninguém economiza no “radiopeão”. Todos são atendidos com o mesmo interesse. É um trabalho





muito bonito. E o resultado dele pode ser observado nas expressões faciais capturadas por Lefèvre nas fotografias e retratadas por Guibert em seus desenhos. Expressões que falam de dor, alívio, de medo e esperança. O trabalho da MSF é como um oásis em meio ao deserto da guerra.

Outro trabalho interessante que a MSF faz no Afeganistão é o de treinamento. A equipe prepara leigos para trabalhar com os pacientes depois que os médicos forem embora.

Em entrevista, Régis explica a Didier que a medicina em situação de penúria sanitária é a melhor que existe. Ela refina os sentidos do médico e o obriga a purificar sua prática. Ele precisa ser melhor, pois deve aperfeiçoar o processo de diagnóstico. Os melhores médicos são os que se empenham em diagnóstico. Em ler sinais. Régis gosta de comparar este exercício com a semiologia. Para ele, a equipe em questão é muito boa, porque todos estão dispostos a correr riscos necessários, a assumir responsabilidades que, às vezes, não são deles, vestir a camisa do verdadeiro assistencialismo.

As crendices e superstições dos afegãos muitas vezes atrapalham o trabalho da MSF. A sincronia do trabalho entre a equipe da MSF também é representada na sincronia perfeita alcançada entre Lefèvre e Guibert, entre desenhos e fotos, emergindo um do outro.

ABSTRAÇÕES, SINAPSES E LOUCURAS

A riqueza e profundidade de um material jornalístico construído de forma híbrida, que se vale de imbricamentos (como já tratado em capítulo anterior), está também em seu potencial para trabalhar

conceitos/ideologias, para instigar sinapses e abstrações. Um material híbrido que se apropria do conceito da “imagem complexa” em sua construção é ainda mais poderoso nestas possibilidades interpretativas.

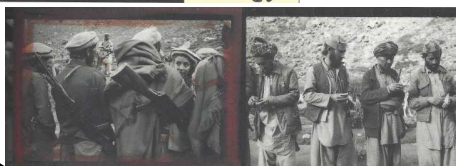
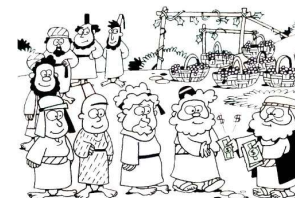
Que sentidos este trabalho propõe, que sinapses produz, a que tipo de abstrações leva? Que tipo de loucuras permite?



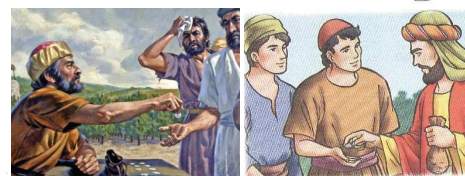


JULIETTE PROSSER COMO SE
ROSSE UMA REVISTA DE NOTÍCIAS,
CÉLULAS DE APELANTE, A
MÓDIA APÊLO, HUMANA DE
PAÇOS.

Algumas tradições não
morrem nunca nestas
paragens



Pagamento
bíblico



Lefèvre e Régis: ligados
para sempre pela jornada.
(Daria um excelente filme)

Afganistão
by Tolkien



Quase um
Caravaggio



Associação imediata.
Dominar o uso da luz é ter a ca-
pacidade de divinizar imagens



Najdmudin é
bonito?



E pelos padrões ocidentais.... (haha)

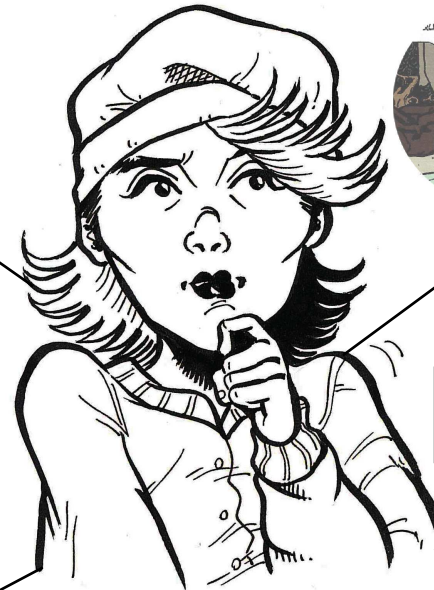
Juliette, na visão de Lefèvre, é como uma deusa mitológica, desafiando as convenções para salvar as pessoas.

Juliette e as Valquírias



A lavanderia/hospital é um mito da revolução. Em *O Fotógrafo*, agrego novo significado a isto. Muito mais humano.

As lavanderias



“Tu te tornas eternamente responsável por quem convidas pra viajar”

Eternamente responsável



As flores do Banksy

Najdmudin me lembra o Banksy... Ele é tão pacífico!



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gosto de considerar-me (talvez presunçosamente) uma representante da audiência pós-moderna. Vivi, fui educada, desde cedo nesta realidade flutuante e tecnologizada. Também faço parte da classe jornalística que, obviamente, se interessa e se dedica ao contato com temáticas e trabalhos, experimentos e possibilidades que se voltem ao universo da informação. Depois desta breve imersão que procurou analisar o JHQ e alternativas imagéticas como resposta às necessidades do público pós-moderno, uma possibilidade capaz de alcançar esta audiência, como caminhos viáveis à superação do esgotamento de modelos no jornalismo, quero acreditar que sim, é possível.

É possível, falar a uma sociedade completamente fluida, em transformação constante. É possível ainda fazer um jornalismo pertinente que não esteja reservado a uma elite intelectual. Ainda é possível prestar o serviço da educação, da desambiguação, do esclarecimento, do debate. É possível tocar a alma dos leitores sem a apelação do glamour. Tais constatações, ainda que nascidas de impressões, sentidos, percepções fenomenológicas não são o único argumento (tampouco o mais importante) de que me apropriar para validar tais questões. Mas servem ao propósito de fortalecer minhas descobertas. Este estudo se sustenta em conceitos amplamente explorados por outros pesquisadores e na descoberta de atravessamentos possíveis nestes universos. Principalmente nestas descobertas.

Também gostaria de acreditar que ousar considerar-me pertencente à categoria de "audiência pós-moderna", unida ao óbvio fato de que me encontro em posição privilegiada para entender o processo de produção informativa (e não só apenas na posição de consumidora da notícia), me permitiu pensar a questão de ângulos mais alternativos. Perceber (como público), por exemplo, que o processo tradicional já não me atinge e refletir (como jornalista) sobre possibilidades viáveis para transpor este obstáculo.

Parti de um breve resgate dos conceitos sobre a pós-modernidade e o público que a habita. Uma sociedade que (segundo pensadores do tema) se caracteriza pela negação de tudo que é sólido, pré-formatado. Que representa uma quebra com os limites de tempo e espaço, que assusta pelo crescimento da força da visualidade e do individualismo. Um lugar que exige de seus habitantes uma atitude ininterrupta de autotransgressão e fluidez. Um deixar-se levar, adaptar-se, tal qual o fluxo das águas se adequa ao leito do rio.

Nesta realidade móvel, a comunicação e o jornalismo também precisam se transgredir, caso contrário perderiam suas funções e a influência frente a audiência. E, por sinal, já protagonizam esta situação de confusão e incertezas próprias de todo momento de transição, readequação. Experimentando e hibridizando, na maior parte do tempo. Uma das questões que tentei explorar nesta pesquisa, inclusive, é esta: a tendência cada vez mais absorvente de hibridização em todo tipo de processos. A capacidade de ligar a construção da notícia à outras referências (pouco comuns) parece ser a chave para vitalizar as iniciativas informativas e aprofundar a cobertura de formas que só vimos naquelas produções jornalísticas filosóficas/interpretativas/literárias que remontam a origem do jornalismo como categoria (a saber, meados do século XV).

Hibridizar é uma prática antiquíssima entre os processos humanos. A leitura do material de Peter Burke (2010) me permitiu enxergar que o homem só sobrevive socialmente por sua capacidade de se inventar por meio de releituras. Hibridizar nasce de releituras, de apropriar-se, de resignificar, repensar, revolucionar. Neste sentido, liga-se aos conceitos da "contracultura". Tentei explorar isto em minhas pesquisas. O trabalho de Lucia Santaella (2005) e de Ken Goffman e Dan Joy (2007) também corroboram e enriquecem estas questões. O imbricamento é tão natural ao homem que, de fato, sem ele nos tornaríamos incomunicáveis. Dentro da realidade pós-moderna, líquida, mutante, em que o processo comunicativo experimenta a fim de ser efetivo na produção de sentidos, formas híbridas de comunicação parecem emergir como possibilidades interessantes. Como respostas às necessidades ainda incompreendidas da audiência.

Sobre o que queremos ouvir/ler? O que queremos ver (principalmente)? Como queremos ver, ouvir ou ler? Eis as questões! A força da visualidade na contemporaneidade amedronta. Principalmente porque ela revela algo que exigiria abandono de concepções arraigadas, há muito alimentadas, o fim de processos perpetuados por gerações: o fato de que queremos infinitamente mais ver que ouvir/ler. Não se pode negar. E esclareço que o ler, neste sentido, vincula-se apenas a nosso acesso a materiais textuais escritos, visto que as imagens pressupõe (também) leitura, de outra natureza, obviamente.

O horror ao aumento (e até saturação) do conteúdo imagético é palco para o desenvolvimento de alguns pensamentos meio "apocalípticos". E dediquei-me neste estudo a tratar um pouco a respeito dos teóricos que veem a imagem a partir deste prisma. Como elemento alienante, superficializador e, até, mediocrizante, que pensam este excesso como

desencadeador de certo transtorno social. Mas não precisamos enxergar este fenômeno de forma tão pessimista. Uma das contribuições que espero dar com o desenvolvimento deste trabalho está relacionada a isto. A imagem (e seu excesso) pode ser entendida, produzida, organizada de formas muito mais otimistas e potencializadas.

Uma imagem pode gerenciar informação, conhecimento, reflexão, de maneiras que, as vezes, não concebemos (ainda) e de formas (certamente) mais eficazes que nossa tradição textual escrita. Meu contato com os trabalhos de Josep Català e Ciro Marcondes Filho me permitiu visualizar tais possibilidades. Pesquisadores vanguardistas que se recusam a teorizar uma anarquia produzida por imagens. A proposta de Català (2005) é que passemos a entender e produzir imagens ricas em significados, que se aprimorem como gestoras da informação/conhecimento, que se revistam de complexidades: "imagens complexas". O conceito da "imagem complexa" liberta. Me libertou (e pretende promover liberdade) de uma visão pessimista e retrógrada sobre o poder e papel da imagem na pós-modernidade. Estar liberto de pré-concepções é o primeiro passo para pensar e conduzir iniciativas de reconfiguração, adequação. Nos livrarmos da ideia de fim, de apocalipse, de prejuízo ao pensarmos sobre o crescimento da visualidade, coloca-nos em um patamar ideal para gerenciar/estudar experimentos que se foquem nestas linguagens.

A imagem complexa abandona os conceitos de "ilustração", de "espelho da realidade", de "mimese", de "janela", para conduzir aos opostos destas visões. Passamos a produzir e a pensar no registro imagético como "estacionamento", "infinito", "objeto passível de profunda hermenêutica", "interface". Neste sentido, não nos faz mal ter acesso a milhares de imagens todo tempo, nos faz, sim, mais receptivos a conteúdo e à reflexão. Fato muitíssimo útil ao jornalismo, visto que (frente ao excesso imagético) a categoria tem esbarrado em inúmeros obstáculos que dificultam a produção de sentidos na audiência.

É neste ponto que *O Fotógrafo* entra no debate. O corpus deste trabalho parece configurar-se entre algumas das iniciativas de reformulação da prática jornalística. Meu primeiro contato com a obra aconteceu há pouco mais de 5 anos. Na época, minhas experiências com a docência, a fotografia artística e a arte sequencial para adultos estavam em seus primórdios. Já conhecia, de tempos, o trabalho de Joe Sacco. O material produzido por Didier Lefève, apenas de nome. Ainda é vívida em minha memória o impacto emocional que *O Fotógrafo* produziu em mim, na ocasião. Me deixou incomodada por dias. Pegava-me pensando sobre os temas, sobre as imagens, sobre minhas próprias visões que, neste

período, foram sendo reformuladas. Um impacto emocional que, percebi depois, foi o gatilho para profunda absorção de conteúdos que presumia (erroneamente) conhecer "bem". E também para me inserir no debate a respeito de questões que ainda não haviam despertado meu interesse.

Foi neste ponto da estrada que vi o horizonte sob novas perspectivas e comecei a pensar em possibilidades de estudo para estas visões. Me via, como público, presa ao "mormaço" de um jornalismo estagnado, antigo, ineficiente. Sentia a necessidade de uma refrescância, de um banho de inovação e mudança, mas no fundo pairava a pergunta: que tipo de coisa refrescaria? Que tipo de experimento fazer? Como tocar o leitor, tirá-lo daquele torpor calorento? *O Fotógrafo* acabou por mostrar-me que haviam caminhos possíveis, que estes caminhos já estavam sendo trilhados, que este tipo de iniciativa se fazia jornalismo. E mais, jornalismo rico em efeitos. Um jornalismo de "imagens complexas".

Uma obra dialógica, em muitos aspectos. Em linguagens, porque se constrói por meio de uma conversa entre fotografia e arte sequencial; em sujeitos, porque a todo tempo o autor/personagem conversa com o "leitor" (fazendo reagir, contestar, produzindo identificação); em concepções, porque durante toda a narrativa são propostas questões e visões que conversam com conceitos estabelecidos, conhecimentos formalizados, incentivando releituras. Entender o caráter dialógico da obra conduziu-me a uma interessante percepção (e espero ter transmitido isto nesta pesquisa). O fato de que, talvez, o que a audiência espera (sempre) é ser considerada como voz, é ser introduzida em diálogo. Neste sentido, produzir efeitos, alcançar ao público, superar o estigma da "incomunicabilidade", do esgotamento, resumiria-se a conseguir fazer o espectador sujeito ativo na conversa.

A fotografia, pelo conceito de verossimilhança que invoca, exerce (também) a função de contextualização e estabelecimento do "real" dentro da obra. Susan Sontag (2010) corroborou minhas reflexões sobre isto. O acesso à fotografia nos dá a sensação de que podemos reter o mundo inteiro na cabeça, organizar a realidade, estabelecer verdadeiras aparências, como uma "antologia imagética cerebral". Há certa magia em nos pensarmos oniscientes do mundo. Por outro lado, suas características icônicas e simbólicas remetem a seu caráter intencional e polissêmico. Ela é realidade, mas é um real construído, que nasce de intenções e abstrações, que demonstra um poder de complexidade pouco explorado. O quadrinho, por sua vez, é o elemento da hipnose. Por sua natureza subversiva e a liberdade

representativa que encerra, ele produz certa "transcendentalidade". Nos faz criadores do real, leitores, nos leva a níveis imaginativos reveladores de consciência, percepção, aprendizado solidificado (por imposição, repetição ou observação). Com o quadrinho eu refaço o real e revelo um real social/convencionado apreendido. Fazendo isto, o produto em questão me obriga a repensar e subverter esta realidade que pretensamente aceito. Por isto, transcendo. O quadrinho acessa universos mentais que a representação textual/escrita não consegue atingir da mesma forma.

A obra estudada por mim utiliza estes dois recursos imagéticos na criação do que Català chamou de Interface. A simbiose de funções, sentidos, objetivos das duas linguagens possibilita a formação da imagem única, mas que ao mesmo tempo é "constelação". Incentiva a leitura do macro e do micro. A capacidade de tocar a audiência contida em *O Fotógrafo*, se constrói pela característica de, no imbricamento de elementos imagéticos, conseguir tocar diferentes universos da percepção humana. Ela nos firma no real, ela nos identifica como humanos, e nos leva à profundidade da imaginação e da memória inconsciente. Esta riqueza de possibilidades faz do produto um objeto com poder emocional enorme. Deste impacto emocional nasce também reflexão capaz de transformar o real.

E o jornalismo não é isto, a capacidade de gerenciar conteúdos, informações de forma a transformar o real? Transformar seu entorno, seu público? No entanto, as entrevistas que realizei com os profissionais já apresentados, conscientizaram-me sobre o fato de que este tipo de produto não se direciona a um público universal. Especialmente, por motivos comerciais. A arte sequencial ainda é um universo bastante setorizado. Apesar de um notável crescimento de interesse quanto ao assunto nos últimos 15 anos (fruto da indústria cinematográfica), este reduto ainda continua inacessível a muita gente.

Na teoria, *O Fotógrafo* poderia atingir uma parcela bastante extensa da audiência. Se constrói com imagens (característica marcante da sociedade pós-moderna), se vale do recurso da arte sequencial (que já é uma espécie de popularização, de possibilidade à diversos públicos) e da fotografia de "conflito" (que por seu caráter chocante amealha muitos interessados). Ainda assim, na prática, um produto desta natureza (em territórios brasileiros, pelo menos), continua confinado a uma parcela setorizada. Representantes da categoria jornalística, da fotografia e os famosos "nerds" (grupo já iniciados na cultura da arte sequencial).

No entanto, isto não é o fim. Nunca pretendi pensar *O Fotógrafo* como obra massiva e resposta aos anseios do jornalismo. Acredito nele como possibilidade, como caminho, como experimento válido na tentativa de reavivar efeitos. O jornalismo não se fez em um dia, tampouco seus processos se solidificaram em horas. Ele é fruto de infinitos experimentos, de infinitas tentativas, da exploração de inúmeras linguagens. Sua transformação na sociedade pós-moderna também não se fará por um mecanismo apenas. Sua capacidade de continuar produzindo efeitos em sua audiência não se perpetuará por meio de experimento único. Será fruto de uma obra de muitas mãos, muitas estradas, muitos imbricamentos, experimentos bons e ruins.

O caso de *O Fotógrafo* é digno de estudo porque representa a beleza da experimentação. Olhar e consumir este tipo de material me fala da profundidade da busca por produzir efeitos na audiência. Neste aspecto, a obra é plenamente satisfatória. Principalmente porque, durante a apresentação dos conteúdos, é permitido ao consumidor tempo ilimitado de exposição ao conteúdo e infinitas possibilidades de retorno à informação já vista. *O Fotógrafo* consegue colocar em pauta alguns dos temas mais presentes no debate público dos últimos 15 anos: a guerra entre Ocidente e Oriente Médio, a força da religião, comunismo X capitalismo, questões sobre feminismo...

... Por dois minutos não consegui continuar escrevendo este texto...

Enquanto refletia sobre a obra e os assuntos a que se dedica, novamente me vi transportada para uma série de questões de importância social e senti (neste poucos segundos) uma emoção intensa ao imaginar estas coisas. Uma vontade de me posicionar no debate a respeito destas temáticas, uma vontade de compartilhar novas perspectivas. Me senti de volta ao Afeganistão de Lefèvre e de minhas imaginações, me comovi com as pessoas, me encantei com elas, tentei me identificar com sua situação social e política.

Se isto não é jornalismo, se isto não é o poder da informação de qualidade causando efeitos reais em seu público, se isto não é jornalismo transformando seu entorno, então acho que, provavelmente, jamais entendi jornalismo de fato.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Image-Music-Text**. Londres: Fontana, 1977
- _____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. p. 65-70
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BODSTEIN, C. **Fotojornalismo e a ficcionalidade no cotidiano**. 2006. 260 p. Tese Doutoral (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BUITONI, D. H. S. O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa. In: Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2010. p. 1-14.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CARLIN, J. El Futuro de la prensa: el momento crucial. **El País**, 10 de maio de 2009. Disponível em: http://elpais.com/diario/2009/05/10/domingo/1241927553_850215.html Acesso em 07/04/2014
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo, Paz e Terra, 2007.
- CATALÀ, J. D. M. **La imagen compleja: la fenomenologia de las imagenes en la era de la cultura visual**. BellaTerra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2005.
- _____. **La imagen y la representación de la complejidad**. 2007. Disponível em: <http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencias/j-catala.htm>. Acesso em: 13/09/2014
- CIRNE, M. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
- COUTINHO, I. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Editora Atlas, 2011. p. 330-344

CORBARI, M.A. Jornalismo em Quadrinhos: Reflexões sobre a utilização da arte seqüencial como suporte ao conteúdo jornalístico. Disponível em: <<http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-marcos-corbari.pdf>> Acesso em 02/03/2014

CRYSTAL, D. **Pequeno tratado sobre a linguagem**. São Paulo: Saraiva, 2012. 256 p.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DISCINI, N. Histórias em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: OLIVEIRA, A.C.; TEIXEIRA, L. (Orgs.). **Linguagens na Comunicação: desenvolvimento de semióticas sincréticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.185-214

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Editora Atlas, 2011. p. 62-83

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus Editora, 2004.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FÁVARO, A. **Entrevista**. 07/2015. Engenheiro Coelho: Skype, 2015. Entrevista concedida a MOURA, A.G.

FELIPPI, A. Apresentação. In: FELIPPI, A. C. T. ; PICCININ, F. Q.; SOSTER, D. de A. (Orgs.). **Metamorfoses Jornalísticas: formas, processos e sistemas**. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. v. 1.

FERNANDES, J. C. **Sobre o leitor**. Palestra proferida na Faculdade de Jornalismo do Unasp-EC, 16 set. 2014.

FERREIRA, G. **Entrevista**. 07/2015. Engenheiro Coelho: Skype, 2015. Entrevista concedida a MOURA, A.G.

FIORIN, J. L. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A.C.; TEIXEIRA, L. (Orgs.). **Linguagens na Comunicação: desenvolvimento de semióticas sincréticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p.15-40

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de conteúdo. In: DUARTE, J. ; BARROS, A. (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Editora Atlas, 2011. p. 280-304

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: **Ditos e Escritos: Estética - Literatura e pintura, musica e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

FRANCHETTO, B.; LEITE, Y. **Origens da linguagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FRANCISCATO, C. E. A temporalidade das praticas enunciativas nas novas formas de jornalismo online. In: FELIPPI, Â. C. T.; PICCININ, F. Q.; SOSTER, D. de A. (Orgs.). **Metamorfoses Jornalísticas: formas, processos e sistemas**. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. v. 1.

GERLACH, D. **5 perguntas e 5 quadrinhos com Diego Gerlach**: entrevista. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/aleatoriedades/2013/10/5-perguntas-e-5-quadrinhos-com-diego-gerlach.html>>. Acesso em 22/06/2015.

GOFFMAN, K; JOY, D. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D; LEMERCIER, F. **O Fotógrafo** – vol 1. 2 ed. São Paulo: Conrad, 2010.

GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D; LEMERCIER, F. **O Fotógrafo** – vol 2. São Paulo: Conrad, 2008.

GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D; LEMERCIER, F. **O Fotógrafo** – vol 3. São Paulo: Conrad, 2010.

GOMES, I.B. Jornalismo em Quadrinhos: território de linguagens. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32, 2009, Curitiba. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2009. p. 1-12.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JORGE, T. M. A notícia nos cibermeios: três hipóteses sobre a mutação do relato noticioso. In: VI Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 4., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2008. p. 1-14.

KARAM, F. J. C. Retórica, Grécia e Roma Antigas: vestígios da futura linguagem jornalística. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 109-117, jul./dez. 2009.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MANGUEL, A. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARCONDES, C. **Notas de aula da disciplina A comunicação como fato estético: o fenômeno, a apreensão e o acontecimento**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 14/05/2015.

MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

McCLOUD, S. **Desvendando quadrinhos**. São Paulo: M.Books, 2005.

MERCADO de notícias, O. Direção: Jorge Furtado. Produção: Nora Goulart. Porto Alegre: Cubo Filmes, 2014. 94 min. HD, color, digital.

OLIVEIRA, A.C.; TEIXEIRA, L. Prefácio. In: _____ (Orgs.). **Linguagens na Comunicação: desenvolvimento de semióticas sincréticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 7-11

PAIM, A. **Entrevista**. 07/2015. Engenheiro Coelho: Skype, 2015. Entrevista concedida a MOURA, A.G.

PELTZER, G. **Jornalismo Iconográfico**. Lisboa: Planeta, 1991. 219 p.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: Bauer, M. W.; Gaskell, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 319-341

PONDÉ, L. F. C. E. S. **Zygmunt Bauman e a pós-modernidade**. Palestra proferida no programa Café Filosófico CPFL em Campinas, 9 mar. 2006.

RAMONET, I. A explosão do jornalismo. **Observatório da Imprensa**. São Paulo, ed. 639. 26 abril, 2011. Entrevista. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/a-explosao-do-jornalismo>>. Acesso em 08/12/2014.

ROSENSTOCK-HUESSY, E. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROUILLÉ, A. **A Fotografia** - entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROUSSEAU, J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Campinas: Editora Unicamp, 2008. 184 p.

ROVIDA, M. F. A imagem complexa na “cultura visual”. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero**, São Paulo, v. 1, n. 1, dez.2009/maio 2010.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SCHAEFFER, J. **A imagem precária**. São Paulo: Papirus Editora, 1996.

SILVA, J. M. **O pensamento pós-moderno e a falência da modernidade**. Palestra proferida no programa Café Filosófico CPFL em Campinas, 15 mai. 2009.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VERGUEIRO, W. A história em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 1, jan./jun. 2009. p. 14-41

VICENTE, T. Metodologia de análise de imagens. **Contracampo**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, janeiro 2000. p. 147-158

ZUKOWSKI, K. **Entrevista**. 06/2015. Engenheiro Coelho: Centro Universitário Adventista de São Paulo, 2015. Entrevista concedida a MOURA, A.G.

ANEXOS

ANEXO 1 - ENTREVISTAS

Kenny Zukowski - Entrevista concedida no dia 29/06/2015

- Nome completo. Fale um pouco sobre a sua formação e experiência.

Meu nome é Kenny Zukowski, sou formado em design gráfico pela UEMG e sou mestre em design pela Anhembi-Morumi. Minha carreira profissional focou-se no trabalho em agências de design e de publicidade. Nos últimos 10 anos tenho me dedicado a docência. Leciono para o curso de Publicidade e Propaganda do Unasp. Minha experiência com fotografia se deu tanto na graduação, quanto nas agências que trabalhei. Como produtor. Não como fotógrafo exatamente, mas com produção e concepção da fotografia.

- Qual o papel da imagem na audiência pós-moderna?

As pessoas buscam informação na imagem hoje. É ali que elas procuram conhecimento. Percebo que cada vez mais as pessoas tem preguiça de ler, cada vez mais os textos se encurtam, se tornam sucintos. Quanto mais imagem existe em alguma publicação (física ou virtual) mais as pessoas se interessam. Porque elas querem ver imagens. Então a imagem não sei se é o futuro da comunicação mas é o que as pessoas buscam hoje. Por preguiça de ler.

Você acha que o uso excessivo de imagens superficializa o conhecimento

Não diria que superficializa, mas o que percebo é que as pessoas buscam conhecimento superficial. Se vc quer se aprofundar em algo, tem que ir atrás sozinho. O que vejo no comportamento das pessoas é que elas buscam conhecimento superficial para ter opiniões sobre tudo sem muito conhecimento de causa. Fazem esta busca por meio de imagens.

- Na sua opinião, qual a característica do leitor pós-moderno?

O excesso de imagens é uma consequência da necessidade pós-moderna que as pessoas tem de adquirir conhecimentos mais rapidamente. Então está já é uma característica. Necessidade de rapidez de apreensão. Pela imagem ele faz isto sem que seja preciso perder muito tempo lendo. Isto, automaticamente, acarreta na superficialização do conhecimento.

- Por que uma imagem fala mais que um texto?

Porque, primeiramente, a decodificação da mensagem é mais rápida. Ler os sinais de uma imagem é algo imediato. Coisa q não acontece com texto. Por outro lado, ela traz consigo a questão da contemplação. É algo quase inexistente hoje em dia. A contemplação é o exercício que agrega informações. Digamos que vc pegue uma fotografia ou pintura de alguém famoso. Vc contempla, não apenas olha. Vc imerge no universo da composição, das cores, e os significados ocultos, a intenção daquela imagem. A maioria das pessoas hoje não fazem isto. Elas apenas veem, não contemplam. E fazem aquela leitura superficial. Se confinam ao índice e ícone. A imagem primária. Pra alguns isto é o suficiente.

- Excesso de imagens é sempre poluição visual?

Não. Na minha concepção, poluição visual não tem a ver com excesso. Tem a ver com informação truncada. Imagética ou não. Tudo está embolado, há a exigência de um esforço muito grande para interpretação. Isto, se há alguma interpretação. Isto é poluição visual. Excesso de imagens não é. Há

trabalhos de colagem onde o excesso é a constante, mas há sentido, há contraste, incomodo, mas há interpretação viável.

- Você achou O FOTÓGRAFO um material poluído?

Não, achei, na verdade, meio clean. De certa maneira. Se o compararmos a outros quadrinhos. É um traço muito mais limpo. Há muito menos informação no traço do desenhista do que vemos em outros quadrinhos normalmente. Não que a clareza do traço, a limpeza do traço, tenha a ver com a qualidade da informação. Estar limpo não implica em melhor informação. Mas acho que neste caso houve um contraste interessante. Entre a foto e o quadrinho. O quadrinho economiza nos traços, ao contrário da fotografia. Há este contraste, este balanço nas linguagens na disposição da informação que gerou um trabalho harmonioso. A harmonia (lógica ou não) impacta e gera os mais variados sentidos.

- Fotografia é instinto ou técnica?

É as duas coisas. Há q ter técnica. Para na hora da foto poder usar o instinto. Vc até consegue fazer uma boa fotografia com instinto apenas, mas via de regra, a boa foto é a junção das duas coisas. É claro que há momentos em que usar apenas o instinto, abandonando a técnica, pode gerar produtos interessantíssimos.

Algumas fotos do trabalho dele (do Didier) são ruins. Sem enquadramento, tremidas...

Sim, mas claramente elas agregam informação. Sempre. Porque estão contextualizadas. Estão dentro de um contexto. Estão contando uma história, passando uma informação. A vivência que o fotógrafo teve naquele momento, ainda que a foto tenha sido feita no susto, sem planejamento, produz informação porque está em um contexto. Uma foto desta isolada, ampliada, exposta em uma galeria é arte moderna. Se a colocamos em um jornal, a massa vai dizer que a foto é horrível.

Cada dia mais, dentro do jornalismo, fotógrafos deixam de se valer do flagrante, partem para praticas mais autorais. Vc acredita que a manipulação fotográfica é valida?

Esta palavra, manipulação, é muito forte. Complexa. No fotojornalismo, se vc monta uma cena, compõe uma cena com a intenção de passar aquilo como flagrante, isto é manipulação. Agora, a foto montada, criada, para ser ilustrativa, referenciar conceitos, ela é valida. A questão da foto autoral no fotojornalismo é algo extremamente válido. A informação, neste contexto, tem grande profundidade, é muito ampla. O flagrante as vezes peca neste sentido. Possivelmente, a foto autoral seja um caminho para instigar a contemplação. Há esta liberdade poética que leva as pessoas a este aprofundamento, este estado contemplativo que produz um avanço sem medida no universo da reflexão, do conhecimento.

- O que mais chama atenção no projeto gráfico de O FOTÓGRAFO?

Foi exatamente o contraste entre a foto detalhada e o quadrinho mais simples nos traços. Em um primeiro momento pensei que o artista havia desenhado sobre as fotos. Depois de nossas conversas e de um aprofundamento no trabalho percebo que o quadrinho foi imaginado e criado para servir de complemento a uma história que não tinha todos os dados em registro fotográfico. Em alguns trechos percebo fortemente a presença de referencias cinematográficas. A arte sequencial já requer ritmo narrativo, mas ele cria por meio de sequencias gráficas quase um video em camera lenta. Muito legal!

- Visualmente, algo te incomodou?

Nada. Visualmente, nada. O trabalho é muito bacana. Bom, eu gosto de quadrinhos e de fotografia, então sou um pouco suspeito. Mas é muito inovador, é bonito, é limpo e rico em significados. As páginas criam conjuntos imagéticos que agradam visualmente. Há uma ordem, uma sincronia, é bonito de ver. Eu consumiria algo assim. Consumiria produtos alternativos em linguagens. Principalmente por este pioneirismo.

O jornalismo (a comunicação em si) deve caminhar para rumos alternativos?

Não sei se o jornalismo como um todo. Talvez algumas vertentes, alguns grupos de profissionais. Mas vejo que há muita resistência por parte da classe jornalística em fazer algo que saia da mesmisse. Tudo que vejo é muito engessado ainda. Pode ser que com o tempo trabalhos assim se tornem mais comuns. Eu tenho esta esperança. Porque seria uma evolução. Quando vejo trabalhos assim percebo que o jornalismo não está morrendo, mas ele está fazendo o que nasceu para fazer. Ou seja, está procurando atender a determinadas audiências. Um produto que ninguém consome não é vendável, e o jornalismo precisa ser vendável. Isto não é ser vendido, é ser vendável. O produto que nasce deve procurar ser aquilo que as pessoas querem consumir. Deve haver uma adequação a audiência.

Este produto se adequa, então, a uma audiência pós-moderna? A este grupo crescente voltado à imagem?

Acho que é mais do que isto. Não é apenas adequação. Ele está criando nova audiência. O espectador da atualidade navega em busca de possibilidades, opções, formatos. Diríamos que a pós-modernidade trouxe isto, uma espécie de necessidade do "ser surpreendido", uma ausência de identidade. Quando eu inovo, quando eu utilizo elementos alternativos para fazer o comum eu alcanço esta audiência que nem sabe o que quer, sabe apenas que não quer mais o formato antigo. Produtos em linguagens alternativas são respostas a este público.

O jornalismo para se reconstruir precisa criar necessidades, então?

Também, creio. Precisa se atentar a tendências, obviamente, mas precisa estar um passo além, neste aspecto. Reconhecer a tendência (a vontade do público) e fazer desta tendência uma espécie de necessidade ainda não pensada. Não adianta ser revolucionário em aspectos q nada interessam. A gente não deve dar o que as pessoas querem, apenas, mas pegar a vontade delas e transformar em algo que interesse ao jornalismo.

Em O FOTÓGRAFO todas as imagens fotográficas estão em PB. Depois de um tempo isto passou a me incomodar muito. Porque tudo é cinza demais. O lugar já é inóspito, difícil, cinzento e isto é reforçado por fotos em PB. Isto não te incomoda?

De maneira alguma. A riqueza de um trabalho produzido essencialmente em PB está no fato de que, tal qual na literatura, nossa mente fica livre para imaginar as próprias cores. Eu crio um universo dentro daquilo. As cores no quadrinho me direcionam tons, mas não limitam minha imaginação neste sentido. Há pouco tempo visitei uma exposição de Sebastião Salgado, as fotos estavam todas em PB, as paredes eram pretas ou brancas, e quando estava ali tudo me pareceu uma explosão de cores. Agora, pode ser que se eu pegasse estes volumes para ler em uma sequência sem treguas, de capa a capa, o excesso de cinza tb me causasse desconforto. Talvez este seja um produto para se ler com pausa. Considerando um espaço reflexivo. Fugindo desta tendência à apreensão apressada e em quantidade. Talvez...

Augusto Paim - Entrevista concedida no dia 26/07/2015

- Nome, formação, experiência....

Meu nome Augusto Machado Paim, sou jornalista formado pela Universidade Federal de Santa Maria, e mestre em Escrita Criativa pela Puc-RS, e agora estou aqui na Alemanha fazendo doutorado na Bauhaus-Universität, e o tema da tese é Jornalismo em Quadrinhos (isto ainda está em aberto). Também sou jornalista, tradutor (traduzo obras de quadrinhos) e agora tenho começado a traduzir literatura também. Do alemão para o português. Eu estou aqui na Alemanha desde outubro de 2013...

- Como pesquisador de linguagens alternativas, me fale sobre a audiência pós-moderna. Quais as suas características? O que a define?

Isto me lembra muito das ideias de McLuhan, inclusive tem a ver com partes da minha tese. Ele fala muito do homem literário, do homem pré-literário e pós-literário. Quando a escrita se torna predominante nos tornamos totalmente dependentes dela e isto mudou nossas formas de pensar. Nos tornou pensadores lineares. McLuhan fala que antes da escrita eramos homens muito mais integrados com o nosso entorno, ao ambiente. Pra ele o homem literário é um homem ultrapassado, é uma coisa que me interessou. É ruim esta concepção de que temos que ler, temos que escrever, como se a literatura fosse nossa salvação. Gosto da ideia porque McLuhan diz que já estamos em outro momento, outra sociedade que não depende mais da escrita. Nós temos que nos acostumar a isto e não é algo necessariamente ruim, traz benefícios. Exemplo, adolescentes que já não precisam, exatamente, ler livros. Eles estão vendo filmes, seriados, estão jogando, e são novas formas de interagir com o mundo por meio de diferentes ferramentas. E neste sentido podemos aliar todas estas concepções ao jornalismo. Tínhamos, no passado, por exemplo, costume de comprar jornal impresso. Depois surge o telejornal que virou grande atração. Hoje novas coisas vão surgindo para suprir estes interesses e nossas necessidades. Somos criaturas diferentes do passado, somos criaturas multimídias.

- Qual o papel da imagem na audiência pós-moderna?

A imagem é predominante, claro. Afinal ela é algo que vc absorve muito rápido, o alcance dela é rápido. Ao olhar você já tem uma primeira impressão. Diferente do texto, que exige níveis mais demorados de reflexão para que haja compreensão. Em uma fotografia, um desenho, você pode até dedicar muito tempo a análise, mas um primeiro olhar já te dá uma impressão, um primeiro impacto. Se você lê uma obra de quadrinhos, só de folhear já tem uma ideia do conteúdo. Acho que a imagem, neste sentido, responde a esta necessidade de velocidade do homem pós-moderno, da agilidade, este desejo de fazer o máximo possível em menos tempo. Agora dentro do jornalismo, tenho me interessado não apenas por aspectos imagéticos, caso do Jornalismo em Quadrinhos, mas também em questões e experimentos relacionados a interação. Jogos, dentro do jornalismo, por exemplo. Aqui na Europa tenho visto experimentos interessantes. E acho que é isto que precisamos para renovação. Não precisamos mais receber informação passivamente. O Jornalismo tradicional, muito focado no texto, dá a impressão (até por causa da forma objetiva para escrever) de que o jornalista é superpoderoso que aprendeu algo e que vai transmitir isto como se fosse um Deus. Tem um cara nos EUA que tem trabalhado com realidade virtual. Dan Archer. Ele faz também uma espécie de JHQ, e não dá pra dizer exatamente se aquilo é quadrinhos. O diferencial é que pode ser considerado uma espécie de jogo também. Seus trabalhos trazem aquele conceito de roleta. Tipo, vc escolhe a sequência em que vai ver os fatos apresentados. Vc move a ordem dos quadrinhos e tal, é muito interessante. Promove esta espécie de interação que é necessidade apresentada. Hoje, em uma reportagem não basta contar. Você precisa que o leitor se identifique, se projete no seu relato, você precisa despertar empatia. A pessoa precisa sentir aquilo. O jornalismo padrão é falho nisto. Estas experiências estéticas no jornalismo, tem o mesmo papel da experiência estética na arte: provocar empatia. Causar uma ruptura, promover reflexão no cotidiano. O tema das emoções no jornalismo é algo q tem me interessado bastante.

- O que é JHQ? (O FOTÓGRAFO é JHQ?)

Não tenho uma definição pronta. Mas poderia dizer que é um jornalismo que utiliza a linguagem da arte sequencial. Uma forma de jornalismo que se apropria dos recursos do quadrinho. Neste caso, a linguagem predominante da reportagem DEVE ser o quadrinho. Mas há muitos experimentos neste sentido, e experimentos diferentes entre si. A questão do Fotógrafo é, apesar da adição da fotografia, um caso claro de JHQ. Pelas referências jornalísticas de produção. Mas é uma linguagem tão nova, experimental, sem fronteiras, que as vezes é difícil definir o que é JHQ, e o que não é....

Então eu não consigo definir qual foi o primeiro trabalho de JHQ? Foi o Joe Sacco?

Tem bastante pesquisa nestas linhas. O que se diz é q o Joe Sacco foi o primeiro a chamar este tipo de produção de JHQ. Mas trabalhar desenhos na imprensa já era algo feito desde o século XIX. O Sacco foi o primeiro a rotular a prática. Há estudos de experiências na europa, no brasil e eu outros lugares que utilizaram este principio. A história jornalística (com tom de seriedade, com objetivo de construir credibilidade) contada por desenhos dispostos em ordem narrativa. A grande discussão é o uso do desenho no jornalismo sem fins humorísticos, mas para construir credibilidade.

Você falou que é difícil diferenciar produções documentais em quadrinhos de JHQ. Quais são os critérios utilizados, então, para determinar o que é JHQ em um trabalho de arte sequencial?

Esta relacionado a maneira utilizada na produção. Porque esta pergunta em si já leva a outra mais abrangente: o que é jornalismo? Quando analiso estes trabalhos consigo perceber claramente o que é um artista, que senta em uma mesa de bar e observa as pessoas que passam e daí conta aquelas histórias. No caso do JHQ existem outros valores jornalísticos que tem que servir ao proposito da construção destes trabalhos. Pra começar, o assunto a ser trabalhado tem que ser de interesse público. E a apuração deveria se valer dos procedimentos técnicos da profissão (entrevista, principalmente). As questões são técnica e objetivo. Utilizar a observação e as técnicas a serviço de pautas que interessem.

Você não acha que a proximidade do HQ repórter contamina a informação? (Ele acaba se colocando dentro da ação, caso do Joe Sacco)

Bom, o Joe Sacco é apenas um dos autores, lembrando, mas a maneira como o assunto é apresentado é uma decisão narrativa. Você pode contar em primeira ou terceira pessoa. Sobre o caso específico do Joe Sacco, já tive um pé atrás a respeito da participação ativa do reporter na ação. Mas hoje em dia, na minha visão de jornalismo atual, o caso dele é um exemplo. Creio que precisamos desmistificar o jornalismo. Mostrar pras pessoas como se faz o trabalho. E mostrar que os jornalistas são pessoas, apesar da formação técnica, são pessoas, passíveis de problemas, emoções e erros. Acho que quanto mais transparente for este processo mais chance tem de ser legítimo. O Joe Sacco, escreve em primeira pessoa, ele se expoe, mas isto faz do assunto e do processo algo mais profundo. Ele mostra o processo e dá ao público mais ferramentas para julgar a veracidade dos fatos. Ele não coloca palavras na boca das fontes, como muita gente faz quando vai pra rua. Vai com intuito de conseguir certa declaração apenas e manipula isto no recurso das aspas. O trabalho do Sacco é quase um making off da reportagem dentro da reportagem. Que é o que boas reportagens no jornalismo literário também fazem. Não é este jornalismo supostamente alternativo que dita as regras, que é autoritário, que diz como é e como foi e que não aceita ser questionado sobre isto. Enfim, a proximidade, na minha opinião ajuda. O interesse do repórter contribui para o jornalismo. Emoção e empatia é muito importante na profissão.

- Você acredita que o JHQ é uma mídia militante? Que tem se dedicado a temas marginais essencialmente?

Eu acho que sim, agora não sei dizer exatamente porque. Acredito que seja até uma tentativa de legitimidade. Porque é um novo genero e você quer mostgrar que ela é legítima. Que ela pode ser usada para o jornalismo e daí vc precisa abordar temas sérios, profundos. Agora hoje em dia tem tamém uma ligação muito mais forte entre foco e conteúdo. Jornalistas que tem a pretensão de trabalhar com formas diferenciadas a sério e não apenas fazer experimentos ou usar quadrinho como se fosse ilustração, é gente que tem ideias novas sobre jornalismo. E ter ideias mais firmes sobre jornalismo envolve também engajamento. O jornalismo deveria ser uma ferramenta social, uma ferramenta pra provocar mudanças. E na questão que já comentei de produzir empatia, identificação do leitor com a fonte, fazer isto é ajudar a promover mudança. Se você le um material formatado nestes moldes você vai olhar as pessoas de que ele fala de forma diferente, você vai entendê-las. Para ser criativo, inovador, fomentar o debate não podemos ficar dentro da caixinha, ser formatados. Se você tem interesse em produzir reportagens que vão contribuir de alguma forma

para a sociedade acho que é natural você pensar em formas que atendam esta demanda. Você não pode usar este texto "falsamente" objetivo para falar de temas sociais, por exemplo, porque este tipo de texto é impessoal, que não provoca empatia, é um texto que trata pessoas, vidas como dados.

- O JHQ encontra mais espaço em universos digitais?

Sim, porque é mais agil a produção. Mas a gente percebe que tem revistas e jornais q também estão investindo nisto. Daí temos que pensar que é o jornalismo inteiro e não apenas o JHQ que estão sendo ampliados no universo digital.

- Agora, especificamente sobre O Fotógrafo, você considera que ela é uma obra impactante? Qual é o diferencial da obra?

Eu sou apaixonado por esse produto. Acho que principalmente porque a obra apresenta o melhor que a gente pode receber do jornalismo. Porque o personagem principal, o Didier, é aquele fotógrafo que está lá, em uma realidade totalmente distante da que ele conhece, ele deixa isto claro todo o tempo, vai mostrando passo a passo como ele vai aprendendo sobre aquela nova cultura, mostra que ele não sabe nada sobre medicina, q é leigo, e as entrevistas que ele faz, as conversas que entabula, mostram que ele está ali para aprender e para ensinar também a seu leitor. Tem exemplos muito legais. Aquela parte em que ele conversa com o enfermeiro anestesista a respeito da medicina em situação de penúria sanitária, é maravilhoso para o leitor. A gente sente vontade de saber mais, de aprender, afinal temos uma visão mais formatada do que é a medicina, ligada a equipamentos tecnológicos e ali eles fazem um trabalho totalmente artesanal. O próprio jornalismo feito por Didier é artesanal, ele vai mostrando exatamente como foi o processo de produção da reportagem. Tem uma cena no primeiro volume que tem uma página toda escura, quase texturizada...

Nossa, também adoro esta página, tenho vontade de tocar a textura....

Pois é, ele mostra exatamente aquilo que o bom jornalismo tem que mostrar. Uma associação de aventura e aprendizado. E provavelmente é por isto que escolhemos em algum momento da vida fazer jornalismo. Queremos viver e contar o que vimos, despertar sensações. A viagem ao Afeganistão é algo que provavelmente nenhum de nós fará, mas por meio do trabalho dele, sim, a gente viaja até lá. Os objetivos do livro deixam claro que o trabalho é jornalismo, e dos melhores!

- Você acha que o trabalho do Lefèvre referencia pouco às técnicas do jornalismo dentro do produto? Menos do que o Joe Sacco?

Não, não... Acho que referenciar técnicas não tem a ver com fazer um relatório de procedimentos. Tem mais a ver com contar como a história acontece. O passo a passo do Didier é sim, referenciar ao jornalismo. Inclusive ele, em alguns trechos pede permissão pra fotografar, e outras vezes ele mesmo diz que não tem vontade ou coragem de fotografar. Ele é muito franco. Tem uma parte muito interessante em que ele conversa com Juliette e fala sobre as burkas. Eu jamais tinha pensado como a Burka é na verdade símbolo de liberdade. Quando lemos uma reportagem queremos aprender novas coisas, entrar em novos mundos, queremos sair do nosso corpo ter uma alteridade.

- O FOTOGRAFO é um material que atende a necessidade da audiência pós-moderna?

Olha acho que responde. Mas claro temos que considerar que é uma obra com bastante texto. Ele está dividido, claro, mas ainda assim é muito texto. Há uma balanço com as imagens, mas ainda assim é muito texto. E esta é uma característica do Emmanuel Guibert. Ele tem outros trabalhos com bastante texto. Então eu acho que responde, em parte. E nos mostra que o suporte do texto ainda é importante. O apoio do texto é importante. Eu, por exemplo, conheço algumas experiências mais radicais, neste sentido. O que chama muito atenção, o mais interessante, é esta mistura de linguagens. Algo que funciona muito bem. As fotografias, por um lado, dão o sentido de realidade, comprova o que ele conta, que ele diz a verdade (e claro, poderíamos entrar aqui em outra discussão maior sobre a fotografia ser ou não espelho da realidade) mas em o diálogo entre as duas

linguagens cria um efeito estético indiscutível. Eu só conheço (e inclusive estudei) outras duas obras que fazem esta mistura. MAUS, do Spiegelman, que no fim da obra tem duas fotos, e o filme Valsa com Bashir. Quando saí do cinema estava absolutamente arrasado. Quando a animação acaba e apresentam as fotos. É como tirar o tapete do leitor, porque de certa forma o desenho protege.

Você acredita que o caminho que o jornalismo vai utilizar como reivenção de formatos é o imbricamento, hibridismo de linguagens, inovação e agrupamento de diversas plataformas?

Olha, não sei se é o que vai acontecer, mas vejo que é inevitável porque as pessoas não estão mais apenas interessadas em ler jornal impresso. Tem muito gente q lê ainda, mas cada vez menos. Você ve narrativas hiridas a todo tempo, inclusive este é o caminho da literatura também. Tudo tem a ver com esta idéia de homem-pós literario. Acho que vivemos em uma época em que queremos usar todos os sentidos na absorção de conteúdos e isto implica em hibridismo. Cada vez mais o objetivo é este, provocar empatia e para isto é necessário produzir experiencias estéticas. A experiência estética é mais verdadeira quando nos valemos de hibridismo e do novo.

Armando Fávoro - Entrevista concedida no dia 21/07/2015

- Nome completo. Fale um pouco sobre a sua formação e experiência.

Amando Fávoro. Eu sou fotojornalista e trabalho em redações há 30 anos. Entrei aos 16 anos, já para trabalhar com fotografia. Tenho experiência com revistas (*Exame* e *Veja*), trabalhei no Jornal do Brasil e agora estou há 14 anos no Estadão. Trabalhei nas funções de repórter fotográfico e editor de fotografia. Estou há um bom tempo no mercado (risos).

- Neste contexto de pós-modernidade que vivemos quais são as principais características que você identifica nos "novos leitores", "novos espectadores", "novos consumidores"? O que mudou?

Mudou tudo, mudou bastante. As tecnologias deram um *upgrade* na questão da imagem. Entao hoje, o consumidor de imagens, de fotografia, de vídeo, de notícia, é mais ativo. Porque ele não é só consumidor, é um grande produtor. Como consumidor e produtor surgem novas maneiras de olhar, um olhar mais crítico. Hoje o consumidor é muito mais crítico. O produtor de imagens, agora precisa ser mais criativo. Não basta capturar a imagem. Há que criar diferenciais. A tecnologia nivelou a produção de imagens, sejam amadoras ou profissionais. A qualidade e efetividade do trabalho do produtor de imagens está relacionada, hoje, com sua forma de olhar e fotografar criativamente, por exemplo.

- Qual o papel da imagem na audiência pós-moderna? Ela se tornou superior ao texto?

Bem, eu sou da imagem, sempre quis ser fotógrafo deste muito criança. Pedia ao "papai noel", (quando ainda acreditava nele), uma máquina fotográfica desde os 5 anos, até que ganhei do meu pai (risos). O que me levou à pratica da fotografia, o que me chamou sempre a atenção, logo que entrei na Revista Exame, é que o pessoal do texto tinha duas ou tres páginas pra fazer a matéria, para contar uma história. O fotógrafo não, ele tinha que resumir a história em 3 cliques, em 2 ou 3 imagens. Um profissional tem que ser muito bom para conseguir em 3 cliques registrar uma história de 3 páginas. Sempre achei isto algo fantástico. Não menosprezando o valor do texto, mas a

fotografia precisa de um nível muito maior de elaboração para transmitir os mesmos dados que um texto pretende.

- Porque uma imagem fala mais que um texto?

A imagem é explícita, muito mais explícita. Tempos atrás, foi feita uma pesquisa com o consumidor de revistas. E este consumidor (seja na capa, nas matérias, nas reportagens online, etc) ele fica 3 ou 4 segundos com os olhos fixos na imagem. Logo, o fotógrafo tem 3 ou 4 segundos para ganhar a atenção deste consumidor. Então ele vai tentar sempre (e isto está implícito no fotojornalismo) chamar a atenção com qualidade. A imagem leva menos tempo para atingir o cérebro do espectador, quanto melhor for a imagem, quanto mais criativa, mais clara, ela vai alcançar a mente do leitor mais rapidamente. Acho que isto é próprio do ser humano. O homem das cavernas, por exemplo, sabia que para se comunicar efetivamente era melhor desenhar nas paredes. A leitura de imagens é a primeira que aprendemos a fazer, por sinal.

- Existe uma vertente de pensadores que critica muito o excesso de imagens da pós modernidade. Eles acreditam que isto superficializa o conhecimento das pessoas. Você concorda com isto?

Não acredito nisto. Eu acho a tecnologia democratizou a produção, e a produção das imagens. Não critico. Cabe a nós selecionar o que é bom ou ruim. É o caso das redes sociais, por exemplo, ali tem muita coisa boa e ruim, muita coisa que informa e outras que deformam, mas temos que ter o critério de escolher consumir boas coisas.

- O Fotojornalismo mudou nos últimos 10 anos. Fale um pouco sobre estas transformações. Como isto se refletiu na audiência e nos profissionais?

Há um fluxo contínuo entre tradição, mudança e transformação. Estamos sempre mudando. Principalmente no que concerne às novas tecnologias. Mudam os meios de produção e também de consumo. Para você ter uma ideia, as grandes produtoras de equipamento fotográfico do mundo, Cannon e Nikon, estão focando seus equipamentos mais em vídeo que em fotografia. Hoje o fotógrafo trabalha também com vídeo. Tem que saber trabalhar vídeo. Os veículos de comunicação do mundo exigem, para abastecimento de suas plataformas, produção de foto e de vídeo. Hoje não existe um departamento só de fotografia. É o departamento de imagem. É exigido do profissional que ele entenda de vídeo e de foto. Todas estas transformações são, é claro, respostas às necessidades e desejos da audiência. Um jornal impresso não trabalha só com texto e imagem hoje em dia. Ele precisa ter uma plataforma digital, e produções transmídia para preencher estes espaços. E o fotojornalista acaba respondendo a esta demanda de produção. Hoje para sermos admitidos em grandes veículos (como fotógrafos) precisamos ter um curso de vídeo também. Agora, uma coisa interessante (e fiz estas perguntas em minha tese doutoral) se você chega para um fotógrafo e lhe diz: "Na hora 'H' você filma ou fotografa?", 100% responde que fotografa. E acrescentam: "Assim que tiro umas boas fotos, começo a filmar". E há também o pensamento de filmar os fatos e tirar do vídeo um frame que atuará como foto. Já não há muito purismo hoje em dia.

- A boa foto é resultado de que? Muitas tentativas? Vem ao acaso? Fotografia é instinto ou técnica?

Acho que é uma mistura de tudo isto e mais um pouco. O olhar é tudo hoje em dia. Porque temos equipamentos de altíssima qualidade, então mais importante que a foto em alta resolução, com uma

excelente qualidade e enquadramento, importa saber para onde olhar. O olhar é imprescindível. A tecnologia nivelou a produção. O que diferencia o profissional é sua capacidade de saber como e o que olhar. Grandes profissionais do Brasil e exterior, o que os diferencia são as apostas nos olhares. Ângulos diferentes, focos diferentes, subversão, novo olhar. Precisamos desafiar quem recebe a imagem. Temos que nos desafiar, como profissionais, saindo de nossa zona de conforto e com isto produzir uma imagem que desafie ao espectador, que o leve à reflexão.

- Vamos falar um pouco sobre a questão ética. Principalmente para quem fotografa conflitos, mortes, acidentes, na sua opinião, qual é a hora de desligar a camera? (Quando é que o fotógrafo se torna invasivo?)

O fotojornalista tem que ser muito ético, em tudo. Na hora de produzir, na hora de capturar, na hora de tratar, de divulgar a imagem. A ética está em primeiro lugar. Agora, eu sou muito a favor da informação. Temos que prezar por capturar a informação. Há, no entanto, momentos que temos que abaixar a camera. Tem que ter tato, respeito a dor alheia. Eu não deixo de informar, de fotografar, mas tudo com tato, com senso de momento e lugar, com muito respeito e ética.

Sobre O Fotógrafo, especificamente, você sente que Lefèvre foi invasivo no seu trabalho?

Não, não senti isto em nenhum momento. Em situação de guerras, principalmente, temos que nos voltar para o lado da informação. Como eu disse ela é imprescindível. Há momentos, como em casos de conflito, as fotos precisam ser tiradas, de uma forma ou outra.

- Vc é a favor da manipulação? Ela é válida dentro do fotojornalismo?

Eu acho que jornalismo é uma palavra tão abrangente, um universo tão abrangente. Não podemos delimitar práticas, acho. Sou muito a favor do cidadão, por exemplo. Acho que o cidadão pode sim fotografar e disponibilizar estas fotos para o jornal, que deve publicar sim. Agora sou contra a manipulação que fere a informação. Adicionar ou tirar elementos das fotos, mudar cores, e tal. Eu sou a favor do corte, por exemplo. Seccionar partes que importam da foto. Com as fotos em altíssima qualidade que temos hoje, cortar é válido. Inclusive grandes agencias como a REUTERS, fazem isto e avisam na legenda que aquilo é um "crop" da imagem. Eu condeno manipular informação. Não podemos perder a credibilidade porque teremos perdido tudo. Temos que cuidar para não ferir a credibilidade.

- O fotojornalismo contemporâneo apela à arte? O Flagrante documental está obsoleto?

Eu acho que há profissionais para os dois caminhos. Houve uma retração no mercado e, automaticamente, profissionais buscam novas alternativas. Eu acho o aspecto autoral bastante interessante também. As opções são multiplas e o fotojornalismo autoral pode se tornar uma saída bastante válida para alguns profissionais. Principalmente pra vencer as dificuldades que o mercado apresenta.

- Quais são as coisas que chamam a sua atenção em O Fotógrafo?

Em primeiro lugar, as fotos do Lefèvre são excepcionais. Como fotógrafo ele é excepcional. Não há qualquer dúvida sobre isto. Agora a idéia dele já é fantástica. A odéia de não apenas divulgar a imagem de uma história mais contar o processo que foi necessário para registrar aquela história em

imagens. As fotos chamam a nossa atenção, mas nunca sabemos o que o fotógrafo passou para capturar aquela imagem. E ele mostra estes dois caminhos. Ele conta a história por meio da foto, e a história daquela foto. Eu sempre penso: Como é que eu não tive esta idéia antes?? Ela é sensacional. O fato de ele contar o processo do trabalho só eleva a qualidade do material capturado. O fotógrafo é um contador de histórias. Fotografar é contar histórias. Seja de uma tragédia, um casamento ou uma festa de aniversário. Quando Lefèvre conta a história da história, ele está sendo fantástico. Uma grande sacada. E mesclar isto com o quadrinho foi a segunda sacada, porque não consigo imaginar uma forma melhor de mostrar aquilo que ficou atrás da camera. Nos prende, e mostra a qualidade de dois profissionais MUITO bons. Eles contam duas histórias em uma só. Um cruzamento perfeito. Eu não digo que isto caberia, diariamente, em um jornal impresso, por exemplo. Não é o caso. Afinal, temos que considerar que o impresso enfrenta muitas crises e algumas relacionadas ao uso do papel e da tinta. Recursos caros. Então, não vejo que isto possa se tornar uma opção ao diário, mas é uma opção válida para outros momentos, lugares.

- Visualmente, algo te incomoda neste trabalho?

Ao contrário, é tudo fascinante, interessante. Duas histórias contadas de maneira excepcional.

- O fotojornalismo como categoria, com profissionais contratados exclusivamente pra isto, vai terminar? Como reinventar a profissão?

Muita gente fala em crise... Não vejo isto, vejo evolução. Estamos saindo de zonas de conforto. E se somos obrigados a isto, obrigados a repensar as coisas, nós transformamos, evoluímos. Eu acho que esta crise está acontecendo no momento ideal. Vivemos uma realidade fluída, complexa, intermediada por tecnologias. Isto nos coloca no rumo de caminhos muito alternativos, em relação às pautas a serem abordadas e também nas formas de abordar isto.

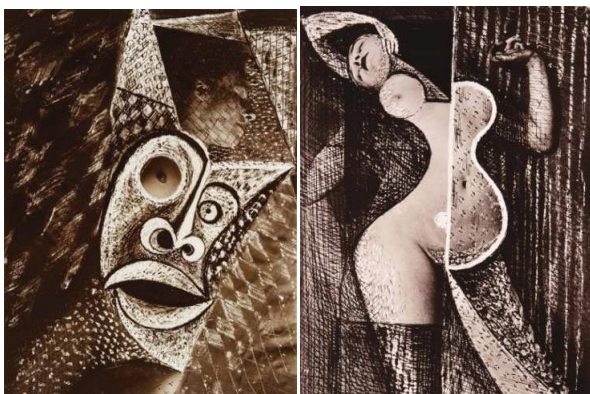
- O jornalismo (a comunicação em si) deve caminhar para rumos alternativos?

É uma pergunta que até os donos das empresas se fazem dia-a-dia. Mas é legal isto, porque demonstra que eles também estão abandonando suas zonas de conforto e repensando as coisas. Não sei se alternativo é o termo certo. Eu vejo que há mudanças, que as coisas estão mudando, mas nos voltaremos ao "alternativo"? Não sei. Vejo que descobriremos e estamos descobrindo caminhos que se valem de tecnologias modernas. Mas acho que talvez este não seja o termo. Acho que os caminhos serão digitais. O importante é aprendermos a trabalhar nestes meios híbridos e fluidos.

- Um trabalho feito em linguagens múltiplas é o que vai atender a audiência moderna? Este produto se adequa, então, a uma audiência pós-moderna? A este grupo crescente voltado à imagem?

Sim, acho que sim. Certamente cada vez mais será este o caminho. Não que eu pregue o fim do jornalismo impresso. Não acredito nisto. Mas acho que novos caminhos serão trilhados e nos adaptaremos a novas demandas. Mas os velhos meios permancem, agora com outras utilidades. Novas possibilidades de comunicação, novas plataformas vão surgir e precisamos estar abertos e preparados para elas.

ANEXO 2 - EXPERIMENTAÇÕES DE LINGUAGEM



BRASSAI



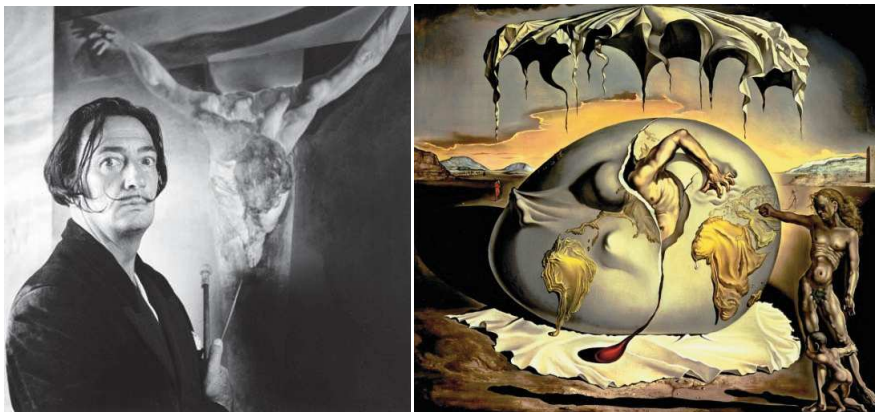
MAN RAY



DEGAS



PICASSO



DALÍ

ANEXO 3 - TRABALHOS DE EISNER



ANEXO 4 - TRABALHOS DE JOE SACCO



ANEXO 5 - MAUS, DE SPIEGELMAN

