

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Ruth Rejane Perleberg Lerm

Tese de Doutorado

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS VERBOVISUAIS:
relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros**

Porto Alegre

2017

Ruth Rejane Perleberg Lerm

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS VERBOVISUAIS:
relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Analice Dutra Pillar

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Lerm, Ruth Rejane Perleberg
Leitura de textos sincréticos verbovisuais:
relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros /
Ruth Rejane Perleberg Lerm. -- 2017.
136 f.

Orientadora: Analice Dutra Pillar.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Educação e Arte. 2. Leitura da Imagem. 3.
Semiótica. 4. Sincretismo. 5. Fanzine e Zine. I.
Pillar, Analice Dutra, orient. II. Título.

Ruth Rejane Perleberg Lerm

**LEITURA DE TEXTOS SINCRÉTICOS VERBOVISUAIS:
relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em 12 jan. 2017.

Profª Drª Analice Dutra Pillar – Orientadora

Profª Drª Sandra Ramalho e Oliveira – UDESC

Profª Drª Andrea Hofstaetter – UFRGS

Profª Drª Dóris Maria Luzzardi Fiss – UFRGS

Para meus filhos *Hannah* e *Hermann* e meu esposo *Edelbert* que me apoiaram com compreensão e amor neste caminho.

Para meus pais *Ruthe* e *Eloy* que estimularam desde cedo meu gosto pelo estudo.

Para meus irmãos *Júlio* e *André*, sempre presentes, cada um a seu modo.

Para meu amigo *Goy*, colega inseparável na defesa pelo ensino da arte na educação profissional.

Ao final desta etapa, meus sinceros agradecimentos

ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pela oportunidade de fazer parte desta grande Instituição de Ensino e Pesquisa no Brasil;

à Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, exemplo de mestre e pesquisadora, por sua orientação primorosa e amiga em cada etapa da tese;

às participantes das bancas de defesa de projeto e de tese, Profa. Dra. Andrea Hofstaetter, Profa. Dra. Dóris Maria Luzzardi Fiss, Profa. Dra. Luciana Gruppelli Loponte e Profa. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira, pelas leituras e considerações que contribuíram para o aprimoramento da pesquisa;

aos colegas do Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE) pelo compartilhar conhecimentos, experiências e afetos;

aos parentes e amigos que me apoiaram nesta jornada;

a Deus, que me trouxe até aqui.

RESUMO

Nesta investigação damos continuidade aos estudos sobre textos sincréticos verbovisuais iniciados no mestrado, tendo como objeto empírico de estudo os *fanzines*, também chamados *zines*, publicações alternativas de pequena circulação, que se situam nas bordas, nas interfaces entre arte, design, literatura e cultura visual. Na escolha do objeto empírico, bem como na delimitação do *corpus* de análise, levamos em consideração algumas particularidades observadas na obra de Roland Barthes (1984, 1990, 2004). Corroboraram com essa escolha, o crescente interesse pelos *fanzines* observado nas áreas de Educação, Comunicação e Design, o surgimento e expansão dos *zine fests* e a escassez de publicações e estudos acadêmicos sobre o assunto no Brasil. Como objetivo geral, estudamos o sentido ou os efeitos de sentido advindos das relações entre as linguagens envolvidas nos *zines*. Para tanto, contamos com o aporte teórico e metodológico da semiótica discursiva. Dentre seus autores, citamos as contribuições de Barros (2003), Fiorin (2004, 2009), Teixeira (2004, 2009) e Greimas e Courtés (1991, 2008). Para pensar especificamente as relações entre as linguagens no plano de expressão, buscamos aproximações com Louis Hjelmslev (1978, 2006) e José Roberto do Carmo Jr. (2009). A partir das análises de *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, de Ale Kalko; *Acordo mal* e *Em branco*, de Hannah Uesugi constatamos entre seus componentes relações de *interdependência* que, por sua vez, foram examinadas quanto a três dimensões: *aproximação/afastamento*; *coerência/incoerência* e *subjetividade/objetividade*. Consideramos que tais dimensões também estejam presentes nas relações entre linguagens acionadas em outros textos sincréticos verbovisuais. Com isso, pretendemos colaborar tanto para o ensino da arte como para pesquisas que tenham como objeto empírico de estudo manifestações sincréticas verbovisuais. Além de apresentarmos o *zine* como potente material para experimentação expressiva e conceitual também proporcionamos subsídios teóricos e metodológicos para o aprofundamento da leitura de imagens, trazendo a semiótica discursiva para o contato de professores e pesquisadores. Por outro lado, com o estudo das relações entre linguagens pensadas como dimensões esperamos contribuir para uma sistematização da leitura do plano de expressão de textos sincréticos, ainda em construção na semiótica discursiva.

Palavras-chave: **Educação e Arte. Leitura da Imagem. Semiótica. Sincretismo. Fanzine e Zine.**

ABSTRACT

In the present investigation we continued our studies on verb-visual syncretic texts started in the Master's course, having as empirical object of study the *fanzines*, also called *zines*, alternative publications of small circulation, which are found on the margins, on the interfaces between art, design, literature and visual culture. When choosing the empirical object as well as the limits of *corpus* of analysis, we took into consideration some features observed in the work of Roland Barthes (1984, 1990, 2004). The growing interest for *fanzines*, observed in the fields of Education, Communication and Design, the emergence and expansion of zine fests and the lack of publications and academic studies on the topic in Brazil have supported such choice. As a general objective, we studied the sense or the effects of sense resulting from the relations between the languages involved in the *zines*. To do so, we made use of the theoretical and methodological input of discursive semiotics. Amongst its authors we mention the contributions by Barros (2003), Fiorin (2004, 2009), Teixeira (2004, 2009) and Greimas and Courtés (1991, 2008). In order to think specifically about the relations between the languages in the expression plan, we looked for reports with Louis Hjelmslev (1978, 2006) and José Roberto do Carmo Jr. (2009). Based on analysis of the *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, by Ale Kalko; *Acordo mal* and *Em branco*, by Hannah Uesugi we noticed, amongst their components, relations of *interdependency* which, in turn, were examined concerning three dimensions: *approximation/distance*; *coherence/incoherence* and *subjectivity/objectivity*. We consider that such dimensions are also present in the relations between languages used in other verb-visual syncretic texts. Thus, we intend to collaborate both for the teaching of art as well as for researches which have as their empirical object of study, verb-visual syncretic manifestations. Besides presenting the *zine* as a powerful material for expressive and conceptual experimentation we also provide theoretical and methodological subsidies for the development of image reading, making the discursive semiotics accessible for teachers, professors and researchers. On the other hand, with the study of the relations between the languages seen as dimensions we expect to contribute for a systematization of the reading of the expression plan of syncretic texts, still under construction in the discursive semiotics.

Key words: Art Education. Image Reading. Semiotics. Syncretism. Fanzine and Zine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartazes de <i>Zine Fests</i> latino-americanos: <i>Buenos Aires Zine Fest</i> , Buenos Aires, Argentina (2011); <i>C-Zine Festival</i> , Bogotá, Colômbia (2014); <i>Ugra Zine Fest</i> , São Paulo, Brasil (2011) e <i>2º Feria Anarquista del Libro y el Fanzine de Medellín</i> , Medellín, Colômbia (2014).....	26
Figura 2 – Cartazes do <i>Atlanta Zine Fest 2014</i> . Autoria desconhecida.....	28
Figura 3 – Cartazes do <i>Brooklyn Zine Fest 2012, 2013, 2014 e 2015</i> . Arte de Kseniya Yarosh e design de Matt Carman.....	30
Figura 4 – Cartazes do <i>Chicago Zine Fest</i> . Autoria de Sara Drake (2010), Edie Fake (2011), Lilli Carré (2012), Laura Berger (2013), Marnie Galloway (2014), Corinne Mucha (2015) e Erik Rodriguez (2016).	32
Figura 5 – Cartazes do <i>Los Angeles Zine Fest</i> . Autoria de Simon Sotelo (2012), Amy Fortunato (2013) e Bianca Barragan (2014).	35
Figura 6 – Cartazes do <i>San Francisco Zine Fest</i> . Autoria desconhecida (2008, 2009, 2011, 2012, 2013 e 2015) e autoria de Ajuan Mance (2016).....	36
Figura 7 – Cartazes do <i>Scranton Zine Fest 2011 e 2016</i> . Autoria desconhecida.....	38
Figura 8 – Cartazes do <i>Ugra Zine Fest 2012, 2013, 2014 e 2015</i>	39
Figura 9 – Exposições <i>Futuro Primitivo e Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes</i> . Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2013.	41
Figura 10 – <i>Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes</i> . Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2014.....	42
Figura 11 – <i>Anuários de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas</i> . Ugrapress. 2011, 2012 e 2013. <i>Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes</i> . Ugrapress. 2014.....	42
Figura 12 – <i>Ocupação Fanzinoteca Mutaçao e Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes</i> . Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2015.....	43
Figura 13 – Quadro síntese sobre a terminologia proposta por Hjeltslev para as <i>dependências, funções e funtivos</i>	72
Figura 14 – Representação das três casas de uma <i>dimensão: positiva (+), neutra (0) e negativa (÷)</i>	77
Figura 15 – Representação da zona semântica da primeira dimensão casual, a <i>direção</i>	78
Figura 16 – Representação das relações <i>contido em e exterior a</i> (segunda dimensão).....	79

Figura 17 – Representação das relações <i>com contato</i> e <i>sem contato</i> (segunda dimensão).....	79
Figura 18 – Quadro demonstrativo das intersecções entre a primeira dimensão (<i>aproximação/afastamento</i>) e a segunda dimensão (<i>coerência/incoerência</i>).....	81
Figura 19 – Quadro de conjunto do <i>sistema sublógico dos casos</i> proposto por Hjelmslev.....	83
Figura 20 – Graus de Intimidade entre dois objetos.	85
Figura 21 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. 10,5 x 14,5 cm (fechado).	88
Figura 22 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. Capa (pormenor).....	89
Figura 23 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.1-2 (pormenor).....	90
Figura 24 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.1-2.	91
Figura 25 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.3-4.	92
Figura 26 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.5-6.	93
Figura 27 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.7-8.	94
Figura 28 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.3-4.	98
Figura 29 – <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> . Ale Kalko. P.3-4 (pormenor).....	98
Figura 30 – Relações no plano de expressão em <i>Pequeno compêndio dos fantasmas interiores</i> de Ale Kalko e as dimensões do <i>Sistema Sublógico</i>	99
Figura 31 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013. 13,5 x 9,5 cm (fechado).	100
Figura 32 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013. P.1-2.....	101
Figura 33 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013. P.3-4.....	102
Figura 34 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013. P.5-10.....	103
Figura 35 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013.	104
Figura 36 – <i>Acordo mal</i> . Hannah Uesugi, 2013. P. 7-8; 9-10; contracapa, (pormenor).	105
Figura 37 – Relações no plano de expressão em <i>Acordo mal</i> de Hannah Uesugi e as dimensões do <i>Sistema Sublógico</i>	107
Figura 38 – <i>Em branco</i> . Hannah Uesugi, 2014. 10,5 x 21 cm (fechado).	108
Figura 39 – <i>Em branco</i> . Hannah Uesugi, 2014. P.1.....	110
Figura 40 – <i>Em branco</i> . Hannah Uesugi, 2014. P.2-3.	111

Figura 41 – Relações no plano de expressão de *Em branco* de Hannah Uesugi e as dimensões do *Sistema Sublógico*. 116

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 ESCOLHA DO OBJETO OU <i>DANDO UMA VOZ A CERTA MARGINALIDADE</i>	17
1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA.....	22
2 SOBRE OS <i>FANZINES</i>	24
2.1 <i>ZINE FESTS</i>	25
2.1.1 <i>Atlanta Zine Fest (AZF)</i>	27
2.1.2 <i>Brooklyn Zine Fest (BZF)</i>	28
2.1.3 <i>Chicago Zine Fest (CZF)</i>	30
2.1.4 <i>Los Angeles Zine Fest (LA Zine Fest)</i>	32
2.1.5 <i>San Francisco Zine Fest (SFZF)</i>	35
2.1.6 <i>Scranton Zine Fest</i>	37
2.1.7 <i>Ugra Zine Fest</i>	38
2.1.8 Algumas considerações sobre o movimento	44
2.2 LIVROS SOBRE <i>FANZINES</i>	45
2.3 ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE <i>FANZINES</i>	49
3 DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE	55
4 APORTES TEÓRICO E METODOLÓGICO	60
4.1 SOBRE O SINCRETISMO	62
4.2 LOUIS HJELMSLEV - DO SISTEMA À CATEGORIA.....	68
4.2.1 Repensando a segunda dimensão – contribuições de Carmo Jr.	84
5 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	87
5.1 <i>PEQUENO COMPÊNDIO DOS FANTASMAS INTERIORES</i> (s/data).	88
5.2 <i>ACORDO MAL</i> (2013).....	100
5.3 <i>EM BRANCO</i> (2014)	108
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
6.1 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	120
6.2 CONCLUSÕES	123
6.3 DESDOBRAMENTOS	124
REFERÊNCIAS.....	127

APRESENTAÇÃO

A tese *Leitura de textos sincréticos verbovisuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros* busca dar continuidade aos estudos desenvolvidos na pesquisa de mestrado *Leitura de textos sincréticos: relações entre o verbal e o não-verbal em Diário de Bordo de José Bessa*, concluída em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS e orientada pela Prof^a Dr^a Analice Dutra Pillar.

Na ocasião fizemos um recorte na produção cultural contemporânea, tendo por objetivo estudar as relações entre as linguagens e seus efeitos de sentido, especialmente em textos sincréticos em que era quase impossível distinguir o verbal do não verbal. A partir de pesquisa bibliográfica, delimitamos como objeto empírico de estudo *Diário de Bordo*, obra de José Bessa. Para a escolha, foram levadas em consideração, além do fato de se tratar de uma produção contemporânea e nacional, suas qualidades plásticas e matéricas, seus processos de produção e distribuição e a escassez de publicações e estudos sobre livros de artista no Brasil.

Para o estudo das relações entre as linguagens, a investigação buscou apoio teórico e metodológico na semiótica discursiva, em especial nos desenvolvimentos da semiótica sincrética, o que permitiu qualificarmos *Diário de Bordo* como *texto sincrético*, ou seja, como um texto que articula várias linguagens.

A partir da identificação das linguagens acionadas (verbal e visual), analisamos o grau de interação entre essas linguagens. A investigação nos levou à aproximação com os estudos de José Roberto do Carmo Jr. (2009) e o quadro geral por ele proposto para os *graus de intimidade* entre as expressões das linguagens envolvidas num texto sincrético, baseado na Linguística de Hjelmslev (1978). Concluimos que as linguagens presentes em *Diário de Bordo* relacionam-se, em sua maioria, por *coerência* e suas variantes, isto é, em graus que variam de uma simples semelhança até a superposição total das linguagens envolvidas.

Num passo seguinte, propusemos a ampliação dos *graus de intimidade*, com a inclusão de outras possibilidades de interação provenientes da linguagem visual, precisamente dos estudos de Wucius Wong (2001). A proposta, porém, mostrou-se

prematura e carente de um maior adensamento teórico, motivo pelo qual a retomamos como parte dos objetivos específicos da presente tese.

Trata-se, pois, de uma só pesquisa, porém com desdobramentos e em tempos distintos, tanto no mestrado como no doutorado, a qual busca respostas a questionamentos que são oriundos de um olhar voltado, por um lado, para um cotidiano cuja visualidade abusa de relações intrincadas entre o verbal e o não verbal e, por outro, para o aprofundamento do estudo da semiótica discursiva, teoria escolhida para conduzir a leitura desse cotidiano.

O objeto teórico de estudo permaneceu o mesmo do mestrado: o sentido ou os efeitos de sentido construídos em textos sincréticos verbovisuais. O que se ampliou e aprofundou no doutorado foi tanto o objeto empírico de estudo, o olhar antes voltado para *livros de artista* recaiu sobre *fanzines*, como a proposta de leitura de textos verbovisuais.

Os motivos para a mudança de objeto empírico foram vários. O primeiro deles, diz respeito ao interesse por *fanzines* pelos alunos dos cursos técnicos e de bacharelado em Design do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul), *Campus Pelotas*, instituição em que atuamos desde 1992. Quando do retorno às atividades docentes logo após a conclusão do mestrado e ansiosos para trabalhar os resultados da pesquisa com alunos do curso técnico de Comunicação Visual, procedemos à leitura de *Diário de Bordo* de José Bessa e à criação de *livros de artista*. Para nossa surpresa, os alunos indagaram se a referida obra não era um *fanzine* e comentaram que muitos faziam ou conheciam jovens que os produziam.

O segundo, relaciona-se ao crescente interesse de professores e alunos pelos *fanzines*, tanto na educação formal, básica e superior, como na educação não formal. Publicações recentes descrevem experiências significativas com *fanzines* no Brasil. Renato Donizete Pinto em *O Fanzine na Educação: algumas experiências em sala de aula* (2013) reúne práticas com alunos do ensino fundamental, médio, superior e de mestrado nas cidades de Belo Horizonte (MG), São Bernardo do Campo (SP), São Paulo (SP), Viamão (RS) e Teresina (PI). Para o autor, o *fanzine* “pode ser um valioso exercício de leitura e escrita e, principalmente, possibilita ao aluno se tornar o autor de sua obra e de se fazer ouvir. É importante que o aluno tenha clareza em saber quem são seus interlocutores. É um excelente meio de divulgação de ideias” (PINTO, 2013, p.19).

Outras publicações, como a organizada por Cellina Muniz (*Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*, 2010), apresentam diversas pesquisas voltadas para o assunto, bem como experiências fora do contexto escolar como o *Zine-se*, movimento descrito por Fernanda Meireles em *Zines em Fortaleza (1996-2009)* (In: MUNIZ, 2010, p.98-120) que começou com um grupo pequeno de *zineiros* e acabou por se espalhar por diversos bairros da cidade de Fortaleza, CE.

O crescente interesse também é observado nas áreas de Comunicação e Design, onde o *fanzine* é considerado como mídia alternativa com amplas possibilidades gráficas. Sua valorização como objeto gráfico pode ser conferido com publicações recentes específicas sobre mídia impressa independente como *A produção de um livro independente Indie Publishing: um guia para autores, artistas e designers* (2011) organizado por Ellen Lupton¹, designer, curadora, crítica e escritora de diversos livros sobre a prática, história e teoria do design gráfico.

Outro motivo é a liberdade de criação que o meio *fanzine* permite. Produções alternativas, marginais, inclassificáveis, fora do circuito comercial da grande imprensa ou dos meios de comunicação em massa, os *fanzines* mostram-se livres das pressões e coerções do mercado editorial tradicional, portanto, um espaço aberto para novas experiências e passível de abrigar o inesperado.

Com o adentramento no assunto, descobrimos, além de dezenas de *fanzines* e *fanzineiros*, crescente número de grupos dedicados à documentação, disseminação de obras e intercâmbio de *zineiros*, além do interesse cada vez maior do público em geral. Nesse movimento todos são convidados e estimulados a participar, ler, trocar, comprar e produzir seus próprios *fanzines*.

Por outro lado, os estudos acadêmicos sobre *fanzines* mostraram-se incipientes, no geral, e inexistentes no campo da semiótica discursiva, até onde a presente investigação pode alcançar. Apesar de sua singularidade, este trabalho dialoga com pesquisas realizadas no Grupo de Pesquisa em Educação e Arte (GEARTE) que, igualmente embasadas na semiótica discursiva, debruçam-se sobre a leitura de textos sincréticos, caso das pesquisas de Analice Dutra Pillar (2005 a 2016), Ana Laura Rolim da Frota (2008) e Marion Divério Pozzi (2013), voltadas para

¹ Atualmente Ellen Lupton é curadora de design contemporâneo do Cooper-Hewitt, National Design Museum em Nova Iorque e diretora do programa Master in Fine Arts (MFA) em Graphic Design no Maryland Institute College of Art (MICA) em Baltimore, USA. Disponível em: <<http://elupton.com/>>. Acesso em: 25 out. 2014.

o estudo de textos audiovisuais e de Neiva Panozzo (2001, 2007), Marília Forgearini Nunes (2013) e Tatiana Telch Evalte (2014), relacionadas a textos verbovisuais.

Nas páginas que seguem, descrevemos no primeiro capítulo os motivos que nos levaram a escolha do objeto empírico de estudo e os objetivos da pesquisa. No segundo capítulo aprofundamos nosso estudo sobre os *fanzines*, ou simplesmente *zines*. Expomos três fatos ou fenômenos observados no decorrer da investigação que nos deram uma visão mais ampla sobre o assunto e confirmaram a necessidade de seu estudo: a expansão dos *zine fests* e a escassez de livros e estudos acadêmicos sobre *fanzines* ou *zines* no Brasil.

Nos capítulos seguintes, três e quatro, expomos os critérios levados em consideração na delimitação do *corpus* de análise e o aporte teórico e metodológico da pesquisa. Da semiótica discursiva elegemos autores que discutem, em especial, o *sincretismo* e trazem, com isso, contribuições para a construção de uma metodologia de análise de textos sincréticos, dentre eles, Barros (2003), Fiorin (2004, 2009), Teixeira (2004, 2009) e Greimas e Courtés (1991, 2008). Para o estudo específico das relações entre as linguagens adentramos em duas obras de Hjelmslev (1978, 2006) e buscamos aproximações com Carmo Jr. (2009).

No quinto capítulo apresentamos a análise de três *zines*: *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, *Acordo mal* e *Em branco* e subsequente, no sexto capítulo, as conclusões desta investigação. Por fim, apresentamos a bibliografia consultada que esperamos instigue e forneça subsídios para futuros estudos.

Com isso, pretendemos que a pesquisa possa contribuir com estudos para o que se convencionou chamar no ensino da arte de leitura de imagens e, em especial, para a leitura de textos sincréticos verbovisuais. Trata-se de subsídios para a expansão/ampliação da leitura de imagens na educação com base na teoria semiótica discursiva.

1 ESCOLHA DO OBJETO OU DANDO UMA VOZ A CERTA MARGINALIDADE

Para a escolha do *fanzine* como objeto empírico de estudo e delimitação do *corpus* de análise buscamos apoio nos escritos de Roland Barthes (1984, 1990, 2004). Sua escrita poética nos dá pistas sobre seu método de trabalho e procedimentos levados em consideração para a escolha do *corpus* de análise, demonstrando serem decorrentes, em boa parte, de sua posição e postura frente ao campo de conhecimento em que atua.

Ao ser indagado sobre a situação de seu trabalho e de seu lugar no “debate atual das ideias” em entrevista realizada em 1977² Barthes lembra Sócrates e o adjetivo a ele aplicado: *átopos*, “sem lugar”, “inclassificável”. Justifica, com isso, sua posição de pesquisador na/da marginalidade: “não me situo absolutamente como alguém que tenta alcançar originalidade, mas como alguém que tenta sempre dar uma voz a certa marginalidade” (BARTHES, 2004, p.395).

Como podemos apreender esse *dar uma voz a certa marginalidade* em Barthes? Uma característica observada em sua obra é a fuga ao modismo na escolha de seu objeto de estudo. No mesmo texto citado anteriormente, Barthes define a escolha de seu objeto, no caso um discurso amoroso, como fora de moda: “Meu pensamento profundo sobre o sujeito amoroso é que ele é um marginal. Daí a decisão [...] de publicar esse livro na medida em que ele dá uma voz a uma marginalidade tanto mais forte hoje que ela nem está na moda dos marginais” (BARTHES, 2004, p.403).

Além dessa, também observamos outras particularidades como sua escolha pelo objeto *inclassificável* e sua fuga ao reducionismo. Em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), Barthes discorre sobre sua opção, naquele momento, pela Fotografia e estende a utilização do termo *inclassificável* do autor para o objeto. Para ele, sua escolha reflete uma espécie de desconforto, “o de ser um sujeito

² *Fragments de um discurso amoroso*, entrevista concedida a Jacques Henric para *Art Press*, maio de 1977 e publicada posteriormente na compilação de entrevistas de Roland Barthes com o título em francês *Le Grain de La Voix*, 1981 e tradução de Mario Laranjeira para o português, *O grão da voz*, em 2004.

jogado [...] entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia e da psicanálise” dando testemunho de sua “resistência apaixonada a qualquer sistema redutor” (BARTHES, 1984, p.18-19). Mais adiante, no mesmo texto, reitera sua fuga ao reducionismo confessando buscar uma generalidade que não o reduza nem o esmague (BARTHES, 1984, p.34).

Como, pois, traduzir, transpor esses conceitos presentes em Barthes para a pesquisa em educação? O que seria na contemporaneidade *dar uma voz a certa marginalidade*?

Poderíamos começar pensando a *marginalidade* a partir da acepção da palavra *margem*, “linha ou faixa que limita ou circunda alguma coisa; borda, beira, orla” (FERREIRA, 2004, p.1279). A *marginalidade* poderia ser entendida, então, como andar nas margens, nos limites, característica mesma da contemporaneidade, em que vivemos nos limites, nas bordas, nas fronteiras cada vez mais tênues entre os diversos domínios da vida humana, onde (con)fundem-se o público e o privado³, o profano e o sagrado, o real e o virtual.

Ao refletir mais especificamente sobre a arte e seus meios de criação e difusão, vemos museus e centros culturais que abrem suas portas para artistas de rua, designers, grafiteiros, ou seja, criadores/autores que não são ou que há bem pouco tempo não eram considerados artistas e por não o serem, eram excluídos do roteiro oficial de arte. Como exemplo, citamos o trabalho que vem sendo desenvolvido no Santander Cultural, Porto Alegre, RS. Em 2008, abrigou duas mostras que exemplificam extraordinariamente os limites cada vez mais sutis, ou quase inexistentes, entre a arte, cultura e design: *FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica*, um dos maiores eventos mundiais ligados à cultura eletrônica e *TRANSFER_cultura urbana. arte contemporânea. transferências. transformações*, voltadas para a cultura urbana, para a cultura produzida nas ruas das cidades.

Para se pensar essas relações que se dão nas margens, nas bordas, nas beiras, outro conceito fundamental a ser desdobrado é o de *interface*. Atualmente, o termo /interface/ tem sido amplamente utilizado em nossa sociedade. Palavra composta (*inter-* + *face*), oriunda do inglês *interface*, empregada na Informática, migrou para outros campos do conhecimento, como a Ecologia e a Física. Das

³ Sobre o público e o privado, Cf. Eric Landowski, *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*, 1992.

várias definições presentes no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (FERREIRA, 2004), alguns termos se repetem como *interação*, *interconexão*, *adaptação*: interação entre grupos, interconexão entre equipamentos, adaptação entre sistemas e assim por diante.

Sobre o assunto, Ana Mae Barbosa (2008) afirma que “vivemos a era ‘inter’ [...] tempo em que a atenção está voltada para a internet, a interculturalidade, a interdisciplinaridade e a integração das artes e dos meios como modos de produção e significação desafiadores de limites, fronteiras e territórios” (In: BARBOSA; AMARAL, 2008, p.23). Ao organizar com Lilian Amaral o projeto *Interterritorialidade: fronteiras intermédias, contextos e educação*⁴ (2005), Barbosa introduz o termo *interterritorialidade*, entendido como trânsito entre *territórios*, e estes, por sua vez, como contextos que “definem os lugares da existência”. Naquele momento foi discutida “a interterritorialidade das diversas linguagens: verbal, audiovisual, cênica, assim como as diversas mídias e contextos nos quais operam as multissignificações humanas” ao que as autoras acrescentam: “transitar entre territórios converteu-se em condição humana contemporânea marcada pela transitoriedade, deslocamento, fluxo e aceleração” (In: BARBOSA; AMARAL, 2008, p.19-20).

Dessa forma, podemos considerar a interface e a interterritorialidade como palavras-chave para se pensar a contemporaneidade. Interface entre as diversas linguagens da arte, entre arte e design, design e comunicação, arte e cultura, erudito e popular, museu e cidade. Interface: interação, interconexão, adaptação, interterritorialidade. Os conceitos, porém, vão além. Ao caracterizarem as manifestações culturais na contemporaneidade, a interface e a interterritorialidade acabam por influenciar o Ensino da Arte, em especial no tipo de imagem introduzido para leitura em sala de aula.

A leitura de imagens, assim denominada para caracterizar uma das dimensões do conhecimento em arte, foi inserida no Ensino da Arte no Brasil na década de 1980, como parte da Abordagem Triangular, uma teoria em construção que inter-relaciona a contextualização, o fazer artístico e a leitura da imagem. Segundo Ana Mae Barbosa (1997), responsável pela sua concepção, a teoria dialoga com metodologias surgidas no mesmo período denominadas de *ensino pós-*

⁴ Projeto organizado por Ana Mae Barbosa e Lilian Amaral no Sesc Pinheiros, SP, em 2005, desenvolvido em vários módulos compostos de cursos, mesas redondas, *workshops* e debates.

moderno da arte nos Estados Unidos e *ensino da arte contemporâneo* na Inglaterra. Ao considerarem a arte não apenas como expressão, mas como cultura, as metodologias acabaram apontando para a necessidade de contextualização histórica e de aprendizado da gramática visual.

Movimento semelhante se deu, na mesma década, na Europa. Roser Juanola Terradellas, professora da Universidade de Girona, Espanha, no Prólogo de *El lenguaje visual*, de María Acaso (2009) aponta a importância que teve a inclusão da linguagem visual na alfabetização, então centrada em aprendizagens tradicionais de leitura e escrita. Ao comparar a alfabetização visual daquele momento com a da atualidade, afirma que a alfabetização visual do século XXI apresenta diferenças. As novas tecnologias têm aberto novos caminhos na comunicação, não somente em relação aos recursos, como também à necessidade de conhecermos diferentes códigos.

Tais transformações influenciaram o que Juanola Terradellas (In: ACASO, 2009, p.16) nomeia de *nueva alfabetización*. Nela inclui as linguagens surgidas na internet, as novas tecnologias, “así como todos los recursos que nos sirven para favorecer la comunicación intercultural, de manera que podemos decir que la alfabetización en medios de comunicación es algo integrado en nuestra vida cotidiana y es multidimensional.” Segundo a autora “la nueva alfabetización debe plantear, por lo tanto, el desarrollo de la persona en diversas áreas y el modo de llevarlo a cabo en un sentido amplio y profundo, que nos permita adaptarnos a las necesidades que sin duda irán surgiendo” (JUANOLA TERRADELLAS in: ACASO, 2009, p.16).

Sendo assim, acompanhando as transformações pelas quais passam nossas sociedades e privilegiando a comunicação intercultural, o tipo de imagem a ser lida em sala de aula também tem sofrido transformações. Jan Jagodzinski, professor da Universidade de Alberta, Canadá, defende que a arte-educação culturalmente diversificada prevê a introdução, divisão e mistura de três níveis de textos visuais: imagens pertencentes ao “cânone artístico estabelecido”; “textos visuais e artefatos que têm significado especial para uma cultura” e a “cultura popular de textos de mídia (especialmente de música, filme, vídeo, televisão, anúncio)” (JAGODZINSKI in: GUINSBURG; BARBOSA, 2005, p.684-685).

María Acaso⁵ (2009), professora da Universidade Complutense de Madri, Espanha, vai ao encontro da proposição de Jagodzinski ao defender a importância da leitura de imagens que chama de imagens *de segunda*, ou seja, aquelas presentes em nosso cotidiano. Sua relevância residiria justamente por estarem ao nosso redor, em constante contato conosco. Porém, exemplificar com nitidez quais seriam as imagens *de segunda*, por si só já é um problema. Retornando ao conceito de interterritorialidade, a própria linha divisória, entre o que podemos considerar como imagens *de primeira*⁶ e *de segunda*, tem sido cada vez mais imperceptível. Muitos são os objetos e manifestações culturais que trabalham nas margens, nas fronteiras, nas dobras entre a arte, o design, a cultura e comunicação de massa, mesclando várias linguagens de manifestação como livros de artista, *fanzines*, *scrapbooks*, vinhetas, videoartes e livros digitais.

Com a introdução de outras imagens para a leitura em sala de aula, seja no ensino formal ou em contextos não formais, aprofunda-se a problemática da leitura da imagem. Como lemos o mundo ao nosso redor, com seus meios e tecnologias em constante e rápida transformação? Como lemos essas manifestações culturais que se situam nas bordas, no limite ou no hibridismo de disciplinas e/ou áreas do conhecimento? Como lemos esses textos que insistem em desafiar nosso entendimento? Quais as relações entre as linguagens envolvidas nesses textos? Que efeitos de sentidos decorrem dessas relações?

Para dar conta dessas e de outras questões que surgiram ao longo da investigação, procuramos na pesquisa de doutorado em Educação, a exemplo de Barthes, *dar uma voz a certa marginalidade*, optando pelo inclassificável ou ainda não classificado, evitando modismos e reducionismos. Buscamos dar continuidade ao estudo dos efeitos de sentido produzidos em textos sincréticos verbovisuais que, além de abusarem de relações intrincadas entre as linguagens que dele fazem

⁵ María Acaso, em *La educación artística no son manualidades* (2010), apresenta as principais teorias do campo do *ensino da arte* desenvolvidas em países de influência ocidental e que se encontram conectadas com as características do que chama *nuevo mundo: Educación Artística Posmoderna* (EAP), *Educación Artística Crítica* (EAC) e *Educación Artística para la Cultura Visual* (EACV) (ACASO, 2010, p.129). Segundo Acaso as teorias surgiram ainda no final do Séc. XX para dar conta das demandas da sociedade pós-moderna cujas características incluem o hiperdesenvolvimento da linguagem visual, resultante do desenvolvimento da técnica, da espetacularização das mensagens visuais e do desenvolvimento do hiperconsumo.

⁶ María Acaso denomina *de primera* as produções, em grande parte vinculadas às imagens artísticas, destinadas a produzir prazer visual (ACASO, 2009, p.19). Consideramos pertencerem a este grupo as obras de artistas reconhecidos pela história e pelo mercado de Arte.

parte, apresentam a incapacidade, pelo menos à primeira vista, de pertencerem somente a uma área do conhecimento, textos que transitam nas bordas, no limites, na interterritorialidade. Para tanto, elegemos como objeto empírico de estudo os *fanzines*, também chamados de *zines*.

1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA

A investigação teve como objetivo geral estudar o sentido ou os efeitos de sentido que as relações entre as linguagens verbal e visual provocam em *fanzines*. Este objetivo, por sua vez, se desdobrou em objetivos específicos, a saber:

- aprofundar os estudos sobre *intimidade*, *direção* e *objetividade* apontados por Hjelmslev (1978) como grandes campos ou dimensões semânticas presentes nas relações em sistemas casuais de línguas naturais e observar sua pertinência no estudo das relações entre as linguagens em textos sincréticos verbovisuais;
- retomar o estudo sobre os *graus de intimidade* entre as linguagens presentes em um texto verbovisual. Na pesquisa de mestrado comparamos os *graus de intimidade* apresentados por Carmo Jr. (2009) com base na linguística de Hjelmslev (1978), com o quadro de inter-relações entre as formas de Wucius Wong (2001) proveniente da linguagem visual. Além das quatro relações propostas por Carmo Jr.: *incoerência* (inexistência de conexão), *aderência* (contato), *coerência* (conexão relativamente íntima) e *inerência* (superposição total das expressões), sugerimos a inclusão de outras quatro possibilidades de relações: *superposição*, *interpenetração*, *subtração* e *intersecção*;
- revisar conceitos fundamentais da semiótica discursiva para a compreensão de textos sincréticos a partir de fontes primárias. Algumas fontes pesquisadas no mestrado foram secundárias, posto as obras originais estarem esgotadas. Como exemplo, citamos *La Categoría de los Casos*, de Hjelmslev, com tradução para o espanhol em 1978, fundamental para o estudo sobre as relações entre as linguagens envolvidas em um texto sincrético e que somente nos foi possível ter acesso após a conclusão da dissertação de mestrado, em 2010;

- realizar levantamento sobre *zines* brasileiros contemporâneos;
- fazer a análise do *corpus* com base na semiótica discursiva.

Além desses objetivos relacionados com a teoria que lhe dá suporte, pretendemos com este trabalho contribuir para pesquisas que tenham como objeto de análise manifestações sincréticas verbovisuais. Num panorama mais abrangente, a tese objetiva fornecer aportes teórico e metodológicos para a leitura de imagens no ensino da arte, sobretudo no que tange à educação do olhar, dando prosseguimento às discussões contemporâneas sobre leitura de imagens e produção de efeitos de sentido.

2 SOBRE OS FANZINES

Os *fanzines* surgiram à margem dos grandes meios de comunicação como produções de baixo custo, em grande parte produzidos e distribuídos por admiradores de ficção científica, ficção de fantasia e história em quadrinhos (HQ), daí sua denominação (*fanatic* + (*maga*)*zine* – revista de fã)⁷ e se converteram, ao longo dos anos, em um dos grandes produtos da contracultura e do movimento *underground*.

Na atualidade são considerados por Ellen Lupton (2011) como parte de “a cauda longa”, expressão cunhada por Chris Anderson (2006) para denominar as publicações independentes de pequena escala orientadas para nichos. Ao lado de blogues, música e vídeos independentes, livros e romances de tiragens baixas, “vendem muito menos cópias, individualmente, do que qualquer *best-seller*, mas conjuntamente, representam uma parcela cada vez mais ampla do mercado” (LUPTON, 2011, p.8).

O número cada vez maior de *zineiros* (produtores de *fanzines*) e público em geral interessado no assunto também pode ser observado com o crescimento de conferências anuais sobre *fanzines*. Em *Fanzines: the DIY⁸ Revolution* (2010) Teal Triggs constata este fenômeno crescente, os *fanzine symposium*, combinação entre negócios, oficinas, exposições e falas de *zinesters* (*zineiros*) em que há a compra, venda e troca de publicações de vários formatos e tamanhos. Um espaço, segundo a autora, onde uma invisível cultura do *fanzine* se torna visível (TRIGGS, 2010, p.7).

Como não existe uma tradução para a língua portuguesa da expressão *fanzine symposium*, encontramos a utilização, mesmo em países que não são de fala inglesa, da expressão *Zine Fest*, provável contração das palavras *Fanzine Festival*. Portanto, uma tradução possível para *fanzine symposium* seria *fanzine festival* ou *festival de fanzines* ou, ainda, *feira de fanzines*.

⁷ No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* o termo *fanzine* é indicado como palavra ou expressão de língua estrangeira oriunda do inglês “*fan*, ‘fã’ + *magazine*, ‘periódico’”. Utilizada na área do jornalismo, é definida como “publicação alternativa, fora dos padrões convencionais, dedicada a assuntos de música popular” (FERREIRA, 2004, p.873).

⁸ Do-it-Yourself (DIY) estética do *faça você mesmo*.

2.1 ZINE FESTS⁹

Os *Zine Fests* (*Zine Festivals*) são eventos que, além de congregarem pessoas diretamente envolvidas com a criação, produção e venda de *zines*, reúnem integrantes da cultura *Do-it-Yourself* (*DIY*) ou dos *handmade media* (meios artesanais) e o público em geral. Segundo o *site* do *Scranton Zine Fest*, os “*Zine* festivais são um ótimo lugar para aprender algo novo, para se inspirar, discutir, interagir, encontrar os amigos, conectar-se com escritores e artistas locais, e envolver-se com várias formas de mídia acessível”¹⁰.

Embora encontros de aficionados em histórias em quadrinhos ou ficção científica remontem à primeira metade do século XX os *Zine Fests* são relativamente novos, configurando-se como fenômeno em plena expansão a partir de 2010. Dentre os vários identificados na internet, em *sites* ou blogues, encontramos desde aqueles pequenos, em que o número de expositores não chega a cinquenta, a outros maiores que ultrapassam a casa dos cem.

Além dos eventos encontrados na busca por *zine fest* outros surgiram na medida em que a pesquisa foi adentrando novos *sites* e blogues relacionados à cultura *zine*. Como exemplo, citamos o blogue *Stolen Sharpie Revolution*¹¹ que apresenta calendário e lista de eventos realizados anualmente. Em 2014, foram listados 33 eventos na Irlanda, Reino Unido e Europa; 12 na Austrália e Nova Zelândia; 66 na América do Norte; 5 na América do Sul e 3 na Ásia. Em 2016¹², somente entre os eventos ainda sem data marcada para 2017, foram listados 27 na Irlanda, Reino Unido e Europa; 11 na Austrália e Nova Zelândia; 81 na América do Norte; 7 na América do Sul e 6 na Ásia. Embora os números demonstrem certa constância e até queda em países europeus e da Oceania, observamos um crescimento considerável de feiras e eventos ligados à cultura *zine* na América do Norte, América do Sul e Ásia.

⁹ Parte deste capítulo foi apresentado e publicado no 24º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Santa Maria, RS (LERM, 2015).

¹⁰ (tradução nossa). Disponível em: <<http://scrantonzinefest.weebly.com/history.html>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

¹¹ Disponível em: <<http://www.stolensharpievolution.org/events/>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

¹² Disponível em: <<http://www.stolensharpievolution.org/events/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

Dos cinco eventos na América do Sul citados em 2014, *C-Zine Festival* e *Anarchist Book and Zine Fair* em Bogotá, Colômbia; *Buenos Aires Fanzine Fest* em Buenos Aires, Argentina; *Feria de Fanzines* em Santiago, Chile e *Ugra Zine Fest* em São Paulo, Brasil, apenas o primeiro não consta na projeção para 2017. Nesta listagem foram incluídos outros três: *Dientes*, *Feria de fanzines* em Medellín, Colômbia; *Relámpago Feria de Fanzines* em Lima, Peru e *Mostra Grampo* no Rio de Janeiro, Brasil.

Ainda que os números obtidos não abarquem a totalidade de eventos relacionados à cultura *zine* na atualidade, tarefa praticamente impossível, ilustram de certo modo o crescimento de um fenômeno que atinge principalmente o mundo ocidental ou ocidentalizado.

Na busca por material de divulgação dos eventos latino-americanos listados, encontramos, além do *Buenos Aires Zine Fest*, *C-Zine Festival* e *Ugra Zine Fest*, cartaz da *Feria Anarquista del Libro y el Fanzine de Medellín* (Fig.1). O achado acabou por revelar outra relação significativa, porém que exigiria um estudo à parte, qual seja a dos *fanzines* e a literatura anarquista.

Figura 1 – Cartazes de *Zine Fests* latino-americanos: *Buenos Aires Zine Fest*, Buenos Aires, Argentina (2011); *C-Zine Festival*, Bogotá, Colômbia (2014); *Ugra Zine Fest*, São Paulo, Brasil (2011) e *2º Feria Anarquista del Libro y el Fanzine de Medellín*, Medellín, Colômbia (2014).



Fonte: (da esquerda para a direita) Artzines.de¹³; Laramona Proyectos (Czine)¹⁴; Ugra Press¹⁵ e Fanzinesnet¹⁶.

¹³ Disponível em: <<http://artzines.de/?p=2069>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

¹⁴ Disponível em: <<http://laramonaproyectos.wix.com/laramonaproyectos#!c-zine-festival/c682>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

¹⁵ Disponível em: <<http://ugrapress.wordpress.com/ugra-zine-fest/>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.fanzines.gr/zinefest-posters-illustrating-zine-culture>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

A fim de obtermos uma visão mais detalhada das temáticas e dos atores envolvidos nestes encontros selecionamos e descrevemos, a seguir, alguns eventos que, embora a inconstância de dados e de permanência característicos da internet, apresentaram registros sistematizados sobre suas edições: *Atlanta Zine Fest* (AZF), *Brooklyn Zine Fest* (BZF), *Chicago Zine Fest* (CZF), *Los Angeles Zine Fest* (LA Zine Fest), *San Francisco Zine Fest* (SFZF) e *Scranton Zine Fest* nos Estados Unidos da América e *Ugra Zine Fest* no Brasil¹⁷.

2.1.1 Atlanta Zine Fest (AZF)

O *Atlanta Zine Fest*¹⁸ (AZF) orgulha-se de ser o primeiro grande festival específico de *zines* em Atlanta, Geórgia, Estados Unidos da América. O evento é a culminância de uma programação desenvolvida durante todo o ano e tem por objetivo dar apoio e suporte para criadores independentes de Atlanta, como ativistas, artistas, escritores, conectando-os a criadores nacionais e internacionais de *zines*.

O AZF foi criado em 2013, por Amanda Mills e Tracy Soo-Ming e contou em seu primeiro ano de realização com a presença de mais de 300 participantes, 25 expositores e 21 palestrantes/oficineiros. Embora os números do evento de 2014, promovido pela *MASS Collective*¹⁹ e *Atlanta Zine Library*²⁰, não tenham sido divulgados, a programação à disposição descreve painéis sobre diversos temas, como contracultura e *zines* e oficinas enfocando a estética DIY, dentre elas, fabricação de papel, estamperia e encadernação.

¹⁷ A descrição segundo a ordem alfabética visa a não hierarquização dos eventos e está baseada em levantamento de dados efetuado para o projeto desta tese, aprovado em novembro de 2014. Foram incluídos dados e cartazes das edições de 2015 e 2016 daqueles eventos cujas informações estão disponíveis na internet. Pretendemos acompanhar esses eventos e atualizar as informações em publicações futuras.

¹⁸ Disponível em: <<http://atlantazinefest.weebly.com>>. Acesso em: 02 mai. 2014.

¹⁹ *MASS Collective*, organização com base em Atlanta, GA, promove o trabalho colaborativo. Oferece recursos como conhecimento, pessoas, ferramentas e equipamentos para auxiliar na manifestação de ideias. Disponível em: <<http://masscollective.org/index.html>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

²⁰ A *Atlanta Zine Library* (AZL) foi criada por Amanda Mills, em 2010, quando estudante da Georgia State University. Atualmente está localizada na *Hodgepodge Coffeehouse and Gallery* (Atlanta, GA, USA) e conta com *zines* em oito categorias: Música, Referência, *Perzines*, Política, Quadrinhos, Arte, Ficção e Humor (tradução nossa). Além de promover a AZF em conjunto com a *MASS Collective*, sedia oficinas e lançamentos de *zines*. Disponível em: <<http://cargocollective.com/atlantazinelibrary/AZL-About>>. Acesso em: 02 mai. 2014.

Além do incentivo à formação e qualificação dos *zineiros*, o evento também proporciona espaço para exposição e venda de material relacionado à mídia independente e promove encontro entre artistas, cineastas, autores, produtores artesanais independentes, acadêmicos, professores, escritores de blogues e *zineiros*.

Na busca por material de divulgação do evento que pudesse comprovar sua realização encontramos três cartazes referentes ao AZF de 2014 (Fig.2). A presença de mais de um cartaz para a mesma edição, de autoria desconhecida e retirada de endereços diversos, demonstra certa falta de preocupação dos organizadores com uma “oficialidade”, uma das características da cultura *zine*.

Figura 2 – Cartazes do *Atlanta Zine Fest 2014*. Autoria desconhecida.



Fonte: Persistentmidnight²¹ (esquerda e centro) e Atlanta Zine Fest²² (direita).

2.1.2 Brooklyn Zine Fest (BZF)

Outro festival que apresentou dados relevantes foi o *Brooklyn Zine Fest* (BZF)²³. O primeiro encontro, organizado por Matt Carman, Kseniya Yarosh e Eric Nelson²⁴, ocorreu em 15 de abril de 2012 na *Public Assembly* em Williamsburg, no Brooklyn, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Com mais de 1.500 participantes, 60 expositores dentre escritores e artistas e aberto ao público em

²¹ Disponível em: <<http://persistentmidnight.tumblr.com>>. Acesso em 08 jul. 2014.

²² Disponível em: <<http://atlantazinefest.weebly.com>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

²³ Disponível em: <<http://brooklynzinefest.com/archive/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

²⁴ Matt Carman e Kseniya Yarosh são editores do *film zine I Love Bad Movies* e Eric Nelson de *1441 Writers Collective*.

geral, o evento se consolidou, segundo os organizadores, como a primeira grande exposição de *zines* de Nova Iorque.

No ano de 2013, o BZF ocorreu no mesmo local e época do ano anterior, porém, com público estimado acima de 2.200 pessoas exibindo a publicação de mais de 85 expositores de Nova Iorque e outras cidades como Portland, Los Angeles e Chicago. Em 2014, houve a expansão da programação para dois dias (26 e 27 de abril) e a mudança de endereço para o *Brooklyn Historical Society* em Brooklyn Heights. O número de participantes subiu para 2.763 e o de escritores, artistas e editores para 150.

Nesse ano houve a inclusão de uma seção especial para a exposição do trabalho de estudantes denominada *Student & Teacher Section* cuja intenção foi a de mostrar a "próxima geração" de *zineiros*. Outra novidade foi a inclusão de painéis que ocorreram na *Othmer Library*, biblioteca do *Brooklyn Historical Society* com temas contemporâneos como as relações entre as culturas *trans* e *queer* e a cultura *zine* (*Queer & Trans Zinesters*); o trabalho dos colecionadores e a ética de colecionar (*Collecting Zines - Libraries, Archives, & Collectives*) e identidade e autoria de *zineiros* (*Anonymity*).

Em 2015, observamos que o número de expositores se manteve na casa dos 150 divididos nos dois dias da feira, realizada igualmente no *Brooklyn Historical Society*. Os painéis realizados no primeiro dia, *Food and Drink Culture in Zines* e *Black Lives Matter: Zines and Activism* demonstram o engajamento do evento com temas contemporâneos como o enfrentamento ao racismo.

Outro ponto que destacamos no BZF é a organização de dados encontrada em seu *site*. A publicação de lista de expositores das edições de 2012 a 2015 permite, além do acesso aos nomes e breve descrição de cada um, a visualização das obras através de *hyperlinks*. Os cartazes criados pelos organizadores Kseniya Yarosh e Matt Carman para o *Brooklyn Zine Fest* conferem efeitos de sentido de unidade e continuidade às quatro edições (Fig.3).

Figura 3 – Cartazes do *Brooklyn Zine Fest* 2012, 2013, 2014 e 2015 (respectivamente). Arte de Kseniya Yarosh e design de Matt Carman.



Fonte: Brooklyn Zine Fest (2012)²⁵; Deafula (2013)²⁶; Brooklyn Zine Fest (2014)²⁷ e Brooklyn Zine Fest (2015)²⁸.

2.1.3 Chicago Zine Fest (CZF)

Em Chicago (Estados Unidos da América) encontramos outro grande evento relacionado à cultura *zine*, o *Chicago Zine Fest* (CZF). A edição de 2014²⁹, organizada por Leslie Perrine, Johnny Misfit, Heather Colby e Jaclyn Miller, aconteceu em locais diferentes em seus dois dias de programação. Na sexta-feira, o encontro ocorreu no *Hairpin Arts Center*, com leituras de *zines*, começando por estudantes de escolas de ensino fundamental e médio e, na sequência, por expositores, culminando com a abertura oficial do evento e festa dançante. As apresentações de painéis, oficinas, demonstrações práticas e exposições ocorreram no sábado no *Columbia College*, com a participação de 241 expositores distribuídos em 192 mesas e 18 espaços³⁰.

²⁵ Disponível em: <<http://brooklynzinefest.com/2012/01/11/poster-for-the-brooklyn-zine-fest-2012-2/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

²⁶ Disponível em: <<http://deafula.wordpress.com>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

²⁷ Disponível em: <<http://brooklynzinefest.com/posters/>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

²⁸ Disponível em: <<https://brooklynzinefest.com/posters/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

²⁹ Os dados mais completos encontrados na internet se referem à edição de 2014, ocorrida de 14 e 15 de março. Quanto aos anos anteriores, todas pesquisas foram redirecionadas para o blogue do evento, de 2014. Nele existem poucas informações e referências ao evento realizado em 2013 e um convite para a participação na festa de abertura e comemoração de cinco anos do *Chicago Zine Fest* o que nos leva a deduzir que o primeiro CZF ocorreu em 2010.

³⁰ A lista de expositores pode ser conferida na íntegra no blogue do CZF e dela fazem parte *zineiros*, cartunistas, ilustradores, quadrinhistas, designers gráficos, individuais ou reunidos em coletivos e grupos, além de lojas de publicações independentes e centros de suporte e estímulo a estudantes e jovens escritores. Disponível em: <http://chicagozinefest.org/?page_id=435L>. Acesso em: 04 jul. 2014.

Algumas oficinas trataram de temas ligados à cultura *zine* como a criação e confecção de bótons (*Make a Button Zine*) e a utilização de materiais alternativos e veganos na confecção de etiquetas adesivas ou como superfícies de impressão (*Low-tech Lickables*). Outras oficinas foram voltadas diretamente aos processos de criação e produção de *zines*, como o estudo de estruturas alternativas de livros, técnicas de encadernação, capas e acabamentos (*Alternative Pamphlets*), a combinação de estênceis e colagens com impressão tipográfica na produção de livros (*Pressure Printing with Spudnik Press*) e a introdução de técnicas de baixa qualidade para fazer correções (*Patch Making and Fabric Transfers*)³¹.

Dentre as vivências proporcionadas, destacamos o *Brain Frame: Explained*, edição especial *behind-the-scenes* de *Brain Frame*, série de leitura performática de quadrinhos³² e o compartilhamento da experiência do *People's Librarians*³³ em transformar livros descartados numa biblioteca comunitária³⁴.

Os demais painéis foram voltados a questões identitárias e culturais. Em *Beyond Poop and Puberty: The Politics of Parenting Zines* foram discutidas as práticas de publicar histórias sobre a família (*parenting zines*) e as possibilidades de construção de comunidades radicais. Nos painéis *Brown and Proud Taking Up Space: We Do It For La Raza* e *Zines, Punk, & Reclamation: A Discussion for People of Color* as questões foram relacionadas à cultura negra³⁵. No primeiro, foi apresentado o Projeto *On Struggling*, série de *zines* do Coletivo *Brown and Proud Press* que reúne narrativas pessoais sobre temas como identidade, assimilação, racismo e autocuidado e, no segundo, sobre as relações entre as culturas *zine*, negra e punk.

As edições anteriores e posteriores podem ser comprovadas com os cartazes disponíveis na internet encontrados em busca por *imagens* relacionadas ao CZF,

³¹ Disponível em: <http://chicagozinefest.org/?page_id=596>. Acesso em: 04 jul. 2014.

³² O painel contou com palestra da criadora Lyra Hill sobre as origens do show e performances sua, de Hannah Chávez e Bela Shayevich.

³³ *People's Librarians* (Biblioteca do Povo) também conhecida como *Fort Patti* ou *Occupy Wall Street Library* (Biblioteca OWS) foi uma biblioteca fundada em setembro de 2011 pelo movimento *Occupy Wall Street*, em Nova Iorque. Montada a partir de doações, seu acervo de 5.554 livros foi descartado pelo Departamento de Polícia de Nova Iorque em 15 de novembro de 2011. Disponível em: <http://en.m.wikipedia.org/wiki/The_People's_Library>. Acesso em: 03 jul. 2014.

³⁴ Além de visita à instalação *Social Paper*, exposta no *Columbia College's Center for Book and Paper Arts*, o grupo discutiu como os métodos utilizados no projeto poderiam evoluir para a produção de projetos similares e incluíram suas histórias em revistas artesanais exibidas após o evento na *Columbia's Library*.

³⁵ Cultura negra - tradução que busca corresponder à expressão *people of color* utilizada no site em inglês.

sendo o mais antigo de 2010 (Fig.4). Observamos que a criação dos cartazes esteve a cargo de diversos autores, privilegiando diferentes artistas da região de Chicago.

Figura 4 – Cartazes do *Chicago Zine Fest*. Autoria de Sara Drake (2010), Edie Fake (2011), Lilli Carré (2012), Laura Berger (2013), Marnie Galloway (2014), Corinne Mucha (2015) e Erik Rodriguez (2016).



Fonte: We Make Zines (2010)³⁶; Printeresting (2011)³⁷; Kettle of fish (2012)³⁸; Quimby's (2013-2014)³⁹; Chicago zine fest (2015)⁴⁰; Chicago zine fest (2016)⁴¹.

2.1.4 Los Angeles Zine Fest (LA Zine Fest)

O *Los Angeles Zine Fest (LA Zine Fest)*⁴² também apresentou relevantes e sistematizados dados. Organizado em 2014 por Bianca Barragan, Rhea Teplim,

³⁶ Disponível em: <<http://wemakezines.ning.com/events/chicago-zine-festa>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

³⁷ Disponível em: <<http://www.printeresting.org/2011/04/09/comics-posters-and-zines-oh-my/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

³⁸ Disponível em: <<http://lillicarre.blogspot.com.br/2012/01/chicago-zine-fest-designs.html>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

³⁹ Disponível em: <<http://www.quimbys.com/blog/tag/chicago-zine-fest/>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

⁴⁰ Disponível em: <<http://chicagozinefest.org/czf-2015/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁴¹ Disponível em: <<http://chicagozinefest.org/czf-2016/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

⁴² Disponível em: <<http://lazineweek.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 14 mai. 2014.

Simon Sotelo e Kenzo Martinez, tem como objetivo conectar as diversas comunidades artísticas do sul da Califórnia com outras comunidades, de outros estados norte-americanos.

O primeiro *LA Zine Fest* ocorreu em 19 de fevereiro de 2012⁴³ em dois locais no centro histórico de Los Angeles e contou com mais de 100 expositores de *zines*, quadrinhos e publicações independentes e mais de 1.500 participantes. As exposições ocorreram no *Spring Arts Tower* e contaram com a participação de importantes *zineiros*, dentre eles Tom Neely e Igloo Tornado (ilustradores de *Henry & Glenn Forever*) e Andy Ristaino (de *Adventure Time*, *Cartoon Network*), que apresentaram seu trabalho como editores e produtores da *zine arte Drippy Bone Books*.

A livraria *The Last Bookstore* sediou as oficinas e painéis. As oficinas abordaram como *zines* podem ser agentes de mudanças sociais (*Grrrl Zines A-Go-Go* de San Diego) e a produção e venda de *minicomics* (Jim Higgins - *Meltdown Comics* da *Meltdown University*). No painel, moderado por Mark Allen (*Machine Project*), a discussão girou em torno de como começar e manter o próprio espaço de arte DIY.

Em 2013 houve uma expansão do *LA Zine Fest*⁴⁴, ocorrendo em três espaços: o *Ukrainian Cultural Center* acolheu a exposição com mais de cem expositores de *zines* e publicações da pequena imprensa; a galeria de arte e loja de discos *HRLDRY* abrigou a *LAZF Zine Library*, uma biblioteca de *zines* onde os participantes puderam ler as produções atuais e anteriores dos expositores e no *The Moth Theatre* ocorreram os painéis, discussões e lançamento de projetos.

Dentre os painéis, aconteceu o *Speed Zine Pal-ing by Zineworks Collective*, um encontro entre *zineiros* e possíveis colaboradores promovido pelo coletivo de *zines Zineworks* no estilo do *speed dating* (encontro rápido) e a discussão com artistas e *performers* moderado pelo escritor, poeta, *performer* e trabalhador cultural K. Bradford (da *Trop Magazine*).

Na oficina *Anthologizing Your Zine by Mend My Dress Press* os participantes discutiram com a publicadora e distribuidora de *zines Mend My Dress Press* as

⁴³ Disponível em: <http://lazinefest.files.wordpress.com/2011/04/lazinefest2012_pressrelease.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2014.

⁴⁴ Disponível em: <http://lazinefest.files.wordpress.com/2013/01/lazf13_pressrelease_.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2014.

possibilidades de compilação de edições numa antologia em formato de livro. Em *POC Zine Project presents: Beyond "Race Riot": People of Color in Zines from 1990s - Today*, membros do coletivo *POCZP (People Of Color Zine Project)* apresentaram leitura multimídia e a experiência do *Race Riot! tour*, circuito realizado pelo grupo em quatorze cidades e seis universidades em 2012.

No ano de 2014, em sua terceira edição, o *LA Zine Fest* mudou-se para o prédio histórico restaurado da *Helms Bakery* e subiu para 175 o número de expositores⁴⁵. Os painéis e oficinas⁴⁶ começaram, pela manhã, com a leitura e apresentação de trabalhos dos ilustradores de quadrinhos David Herrera e Adam Roth. Na sequência, no painel *Black Hill Press Presents: Zine to Publishig* editores e autores discutiram sobre publicação, do conceito à criação, passando pelo detalhamento do processo com dicas de como tornar a publicação mais próxima da tradicional.

À tarde, os encontros seguiram com *POC Zine Project Presents: Cultivating Culture & Community – Strategies For Overcoming the Bulls**t*, painel moderado por Daniela Capistrano, fundadora do *POC Zine Project*, com líderes comunitários e artistas sobre temas relacionados a movimentos ou projetos baseados em trabalho voluntário e estratégias para a organização tanto de eventos como para a criação de uma *distro* (distribuidora de publicações alternativas).

Os demais painéis contaram com as séries de leituras *WOMEN Group* coordenada por Dylan Doren e *A Rose in a Prose* por DM Collins com a presença de David Markey (de *We Got Power! Films*), Kim Cooper (de *Esotouric's Secret Los Angeles, LAVA*) e Allison Wolfe (de *LadyFest, Cool Moms*). Em *The Cartoon Utopia* houve a leitura e discussão do livro homônimo publicado pela *Fantagraphics* com Ron Rege Jr sobre as conexões entre a natureza secreta das publicações esotéricas e a estética DIY de *zines* e *mini-comics*. A programação encerrou com uma conversa do convidado especial Jaime Hernandez (cocriador de *Love & Rockets*) e Charles Hatfield, autor e professor da *California State University Northridge, CA (CSUN)*.

Paralela à LAZF, ocorreu a *L.A. Zine Week*, voltada para dar visibilidade a diversos eventos organizados por grupos que oferecem apoio, durante todo o ano,

⁴⁵ No site podem ser acessados os links de 169 dos blogues ou sites dos expositores listados em 2014. Disponível em: <<http://lazinefest.com/la-zine-fest-2014-exhibitors/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

⁴⁶ Disponível em: <<http://lazinefest.com/day-of-events-2014/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

para *zineiros*, artistas, músicos e demais interessados na cultura DIY. O *LA Zine Fest* de 2014 também contou com um diferencial em relação aos demais: a utilização de vídeos promocionais para a divulgação do evento⁴⁷ além dos cartazes (Fig.5).

Figura 5 – Cartazes do *Los Angeles Zine Fest*. Autoria de Simon Sotelo (2012), Amy Fortunato (2013) e Bianca Barragan (2014).



Fonte: Los Angeles Zine Fest (2012 e 2014)⁴⁸ e We Open Art Houses (WOAH) (2013)⁴⁹.

2.1.5 San Francisco Zine Fest (SFZF)

O *San Francisco Zine Fest* (SFZF) é, provavelmente, dentre essa nova leva de eventos relacionados à cultura *zine*, um dos mais antigos festivais norte-americanos. Através de seus cartazes (Fig.6) demonstra certa constância e sequencialidade em suas edições, apesar da falta de sistematização de seus dados em apenas um endereço. No site oficial do evento⁵⁰ encontramos somente as informações sobre o SFZF de 2016, ano em que comemora sua 15ª edição. Na busca por edições anteriores, descobrimos sua criação em 2001⁵¹ por Jenn Starfiend.

⁴⁷ Vídeos promocionais dos eventos realizados em 2012, 2013 e 2014 disponíveis em: <<http://lazinefest.com/press/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

⁴⁸ Disponível em: <<http://lazinefest.com/tag/gibbons-and-the-sluts/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

⁴⁹ Disponível em: <<http://woahis.us/2013/02/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

⁵⁰ Em 2014 quando realizamos o primeiro levantamento estavam disponíveis somente os dados daquele ano. Ao retornarmos em 2016 para atualização dos dados, encontramos apenas os de 2016. Disponível em: <<http://www.szfzfest.org>>. Acessos em: 16 jul. 2014; 12 nov. 2016.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.sfgate.com/thingstodo/article/San-Francisco-Zine-Fest-3289443.php>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

Figura 6 – Cartazes do *San Francisco Zine Fest*. Autoria desconhecida (2008, 2009, 2011, 2012, 2013 e 2015) e autoria de Ajuan Mance (2016).



Fonte: Laughing Squid (2008)⁵²; Laughing Squid (2009)⁵³; Endless Canvas (2011)⁵⁴; Laughing Squid (2012)⁵⁵; G. E. Gallas (2013)⁵⁶; People of Print (2015)⁵⁷ e San Francisco Zine Fest (2016)⁵⁸.

Observamos que no SFZF também houve um crescimento no número de expositores ao longo dos anos. Em 2008⁵⁹ participaram cerca de 60 expositores, de editoras reconhecidas da *pequena imprensa* como *RE/Search Publications*, *Manic D*

⁵² Disponível em: <<http://laughingsquid.com/san-francisco-zine-fest-2008-keeping-independent-publishing-alive/>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁵³ Disponível em: <<http://laughingsquid.com/san-francisco-zine-fest-2009/>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁵⁴ Disponível em: <<http://endlesscanvas.com/?tag=endless-canvas&paged=2>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁵⁵ Disponível em: <<http://laughingsquid.com/the-11th-annual-san-francisco-zine-fest/>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁵⁶ Disponível em: <<http://gegallas.wordpress.com/2013/08/22/plans-for-sf-zine-fest-2013/>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.peopleofprint.com/exhibition/san-francisco-zine-fest-2015/>>. Acesso em 11 nov. 2016.

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.sfzinefest.org>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

⁵⁹ Disponível em: <<http://laughingsquid.com/san-francisco-zine-fest-2008-keeping-independent-publishing-alive/>>. Acesso em 09 jul. 2014.

Press, *Sparkplug Comics* e *Tugboat Press* a autopublicações, criadores iniciantes, escritores, cartunistas, ilustradores, artesãos e artistas da chamada *San Francisco Bay Area* e Costa Oeste norte-americana.

No ano de 2014 o número de expositores subiu para 150, ocorrendo em agosto no *County Fair Building*, Golden Gate Park, com a duração de dois dias. Em sua programação constam exposição com venda e troca de material, painéis e oficinas. A responsabilidade ficou a cargo de Tom Biby, Liz Mayorga, Lauren Davis, Ric Carrasquillo, Jennie Hinchcliff, Sarah Godfrey e Ramon Solis. Em 2016, o evento ocorreu no mesmo espaço e contou com mais de 220 expositores e 3.500 participantes⁶⁰.

2.1.6 Scranton Zine Fest

De menores dimensões, se comparado aos já mencionados, o *Scranton Zine Fest* tem trabalhado para ser enquadrado entre outros *zine* festivais importantes da costa leste norte-americana como Richmond, Nova Iorque, Washington D.C. e Filadélfia.

Desde 2010, o *Scranton Zine Fest*⁶¹ oportuniza a apresentação de *zines*, quadrinhos, impressões tipográficas, papelaria e artes plásticas da cidade de Scranton, Pensilvânia e região. Segundo os responsáveis, o evento é uma *celebração* para *zineiros*, *zine distros* (distribuidoras independentes de *zines*), publicações artísticas, parceiros comunitários, artesãos e artistas.

O conceito inicial para o festival provém de *Ruthless Zine* (2008-2010) uma publicação de artes e ativismo criada em resposta à falta de saídas literárias para o público adolescente em Scranton. Em conjunto com a organização *Ruthless Youth* serviu de apoio para jovens, oferecendo uma plataforma comunitária para a troca de ideias.

Inspirados no objetivo do *Ruthless Zine* de expressar as opiniões dos moradores locais, os organizadores do *Scranton Zine Fest* proporcionam à comunidade uma variedade de publicações literárias, além de promover a criação de novos *zines*. A edição de 2014 do *Scranton Zine Fest* ocorreu no *Tripp Park*

⁶⁰ Dados disponíveis em: <<http://www.sfizinefest.org>>. Acesso em 11 nov. 2016.

⁶¹ Disponível em: <<http://scrantonzinefest.weebly.com>>. Acesso em: 02 mai. 2014.

Community Center em Scranton e a lista com os nomes dos autores e *zines* expostos está disponível no site oficial do evento e permite o acesso a seus endereços⁶². Na busca por cartazes referentes ao festival encontramos apenas os das edições de 2011 e 2016 (Fig.7).

Figura 7 – Cartazes do *Scranton Zine Fest* 2011 e 2016. Autoria desconhecida.



Fonte: Reference Department of Albright Memorial Library em Scranton, PA⁶³, Napa Scene⁶⁴.

2.1.7 Ugra Zine Fest

Dentre os eventos dedicados aos *fanzines* que encontramos no Brasil, destacamos o *Ugra Zine Fest*, organizado pela *Ugra Press* na cidade de São Paulo. O encontro tem se mostrado constante, com edições ininterruptas de 2011 a 2015 (Fig.8) e abrangente, contemplando em sua programação exposições, feiras, oficinas, palestras e debates com os mais variados temas ligados à cultura *zine*. Participam *fanzineiros*, quadrinhistas e ilustradores, de iniciantes a renomados no cenário alternativo nacional, bem como pesquisadores, educadores e o público em geral.

⁶² Disponível em: <<http://scrantonzinefest.weebly.com/participants.html>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

⁶³ Disponível em: <<http://albrightreference.blogspot.com.br/2011/05/scranton-zine-festival-saturday-june.html>>. Acesso em: 08 jul. 2014.

⁶⁴ Disponível em: <<http://nepascene.com/2016/05/scranton-zine-fest-fills-downtown-alleyway-adezzo-art-music-poetry-literature-june-11/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

Figura 8 – Cartazes do Ugra Zine Fest 2012, 2013, 2014 e 2015.



Fonte: Ugra Press⁶⁵.

O primeiro *Ugra Zine Fest*⁶⁶ ocorreu em 2011 e teve início em 11 de fevereiro com festa de lançamento do *1º Anuário de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas* da Ugra Press e shows de bandas na *Espaço Impróprio*. O evento teve continuidade no dia seguinte, sábado, no centro de cultura *Concreto#Cultura Urbana*, Vila Madalena, com exposição de *zines*, feira de publicações alternativas, mostra de vídeos, oficinas, palestras, debates e shows.

As oficinas trabalharam questões técnicas relacionadas à produção de *zines* como a *Oficina de Encadernação Artesanal*, com Rodrigo Okuyama (do *zine La Permura*) e a *Oficina de Serigrafia em Papel*, com a *Cooperativa Manjericão* (do *zine Quem Tem Dedo Vai a Antares*). As palestras foram voltadas ao conteúdo dos *zines* como *Biographic Zines*, com Gazy Andraus e Elydio dos Santos Neto; *A Imprensa Alternativa no ABC*, com Olga Defavari; e *Tour de Zines* com o *Coletivo Você Tem*

⁶⁵ Disponível em: <<http://ugrapress.wordpress.com/ugra-zine-fest/>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <<http://uzf2011.wordpress.com/programaca/>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

Que Desistir e a Cooperativa Manjericão. Participaram do debate *O Futuro dos Zines* Renato Donisete (do *zine Aviso Final*), Márcio Sno e Fernanda Meireles (do *Zine-se*, *Fanzinoteca Imaginada* e *Esputinique*). Ao final do dia ocorreu a exibição de prévia do documentário *Fanzineiros do Século Passado*, de Márcio Sno.

A segunda edição do *Ugra Zine Fest*⁶⁷ ocorreu nos dias 9 e 10 de março de 2012 e, além da *Ugra Press*, contou com a colaboração de Flávio Grão e Márcio Sno do blogue *Zinismo*. A abertura aconteceu na sexta-feira no *Sattva Bordô*, centro de São Paulo com shows de *Ajax Free*, *Noala* e *Hutt*. O evento teve sequência no sábado, na *Casa do Fazer*, com exposição de *zines*, feira de publicações alternativas, oficinas (*Estêncil* com Daniel Melim e *Customização de Fanzines* com Rodrigo Okuyama), palestras (com Nenê Altro, Law Tissot e Marcatti), debate (*Quadrinhos Independentes: Opção ou Condição?* com Marcatti, Law Tissot e Thiago Spyked) e exibição de documentários.

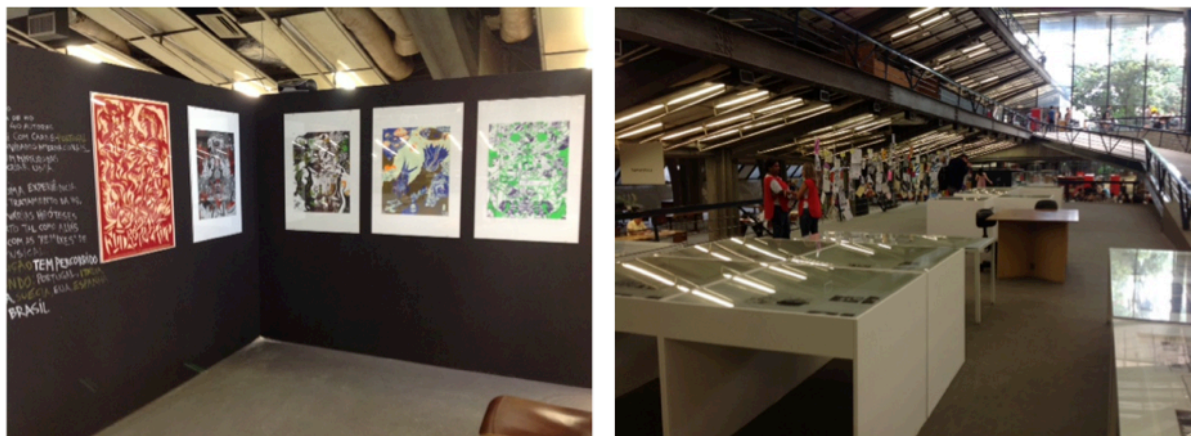
Como parte da programação do *II Ugra Zine Fest* houve a *Mostra Doc. Zine*, apresentação de documentários com temas, direta ou indiretamente ligados ao *fanzine*: *KinaZina* (Bielorússia, 46 min); *Zine-se: Mensageiros de Papel* (Brasil; 18 min) e *DocZine Vol. 1* (Portugal, 60 min). O encontro encerrou com a estreia dos documentários *Fanzineiros do Século Passado – Capítulo 2*, de Márcio Sno e *Ugra, the Karma*, de Paulo Oliveira.

A partir de 2013, o evento passou a se realizar no *Centro Cultural São Paulo*, sábado e domingo. Além das exposições para troca e venda de *fanzines* e publicações alternativas, palestras e oficinas, o *III Ugra Zine Fest*⁶⁸ sediou a exposição *Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes* organizado com o material recebido para o *3º Anuário de Fanzines, Zine e Publicações Alternativas*. Dela fizeram parte mais de 240 publicações de diversos países como Brasil, Argentina, Chile, Venezuela, Colômbia, Cuba, México, Portugal e Espanha. Paralelamente, ocorreu a exposição *Futuro Primitivo* com originais e impressões de trabalhos realizados pelos artistas do coletivo português *Chili Com Carne* (Fig.9).

⁶⁷ Disponível em: <<http://uzf2012.wordpress.com/programacao/>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

⁶⁸ Disponível em: <<http://3uzf.wordpress.com/>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

Figura 9 – Exposições *Futuro Primitivo* e *Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2013.



Fonte: acervo da autora.

No primeiro dia houve a *Oficina de colagem*, com Kauê Garcia e as palestras *Construindo uma Fanzinoteca*, com Fernanda Meireles e *Retrospectiva do editor Edgard Guimarães*, com Edgard Guimarães, além da pré-estreia do terceiro capítulo da trilogia *Fanzineiros do Século Passado*, de Márcio Sno e do debate *Fanzines, Sexualidade e Questões de Gênero* com mediação de Fernanda Meireles e participação de Anita Prado, Julie e Henrique Magalhães.

No domingo ocorreu a *Oficina de Quadrinhos Experimentais*, com Law Tissot e as palestras *O Fanzine na Escola*, com Ana Basaglia e *Prego no Brasil e no mundo*, com Alex Vieira. Também foi exibido o documentário *DocZine*, de José Lopes e houve o debate *Estratégias de Viabilização para os Quadrinhos Independentes* com mediação de Worney e participação de Daniel Esteves, Alex Vieira e Gual. O evento encerrou com Show das bandas *Tuna* e *Morto Pela Escola*.

Nos anos seguintes, 2014 e 2015, o *Ugra Zine Fest* igualmente ocorreu no *Centro Cultural São Paulo*. As programações se mantiveram semelhantes aos anos anteriores, com exposições, feiras, oficinas e palestras distribuídas em dois dias, sábado e domingo. Dentre elas, destacamos a continuidade da exposição *Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes*. Enquanto uma parte do material foi exposta em caixas envidraçadas, a outra foi suspensa, presa por fios e sua disposição final lembra a literatura de cordel exibida em feiras livres nordestinas (Fig.10).

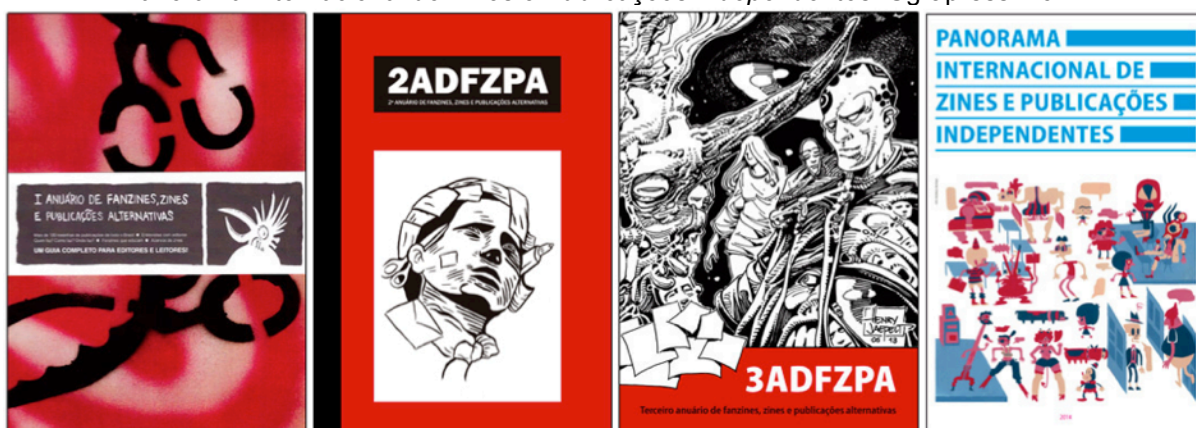
Figura 10 – *Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2014.



Fonte: acervo da autora.

O ano de 2014 também marcou a publicação do *Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes* pela Ugrapress. Em conjunto com os *Anuários de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas* publicados de 2011 a 2013 oferecem aos leitores e pesquisadores um quadro abrangente do que se publica de forma alternativa e independente no Brasil (Fig.11).

Figura 11 – *Anuários de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas*. Ugrapress. 2011, 2012 e 2013. *Panorama Internacional de Zines e Publicações Independentes*. Ugrapress. 2014.

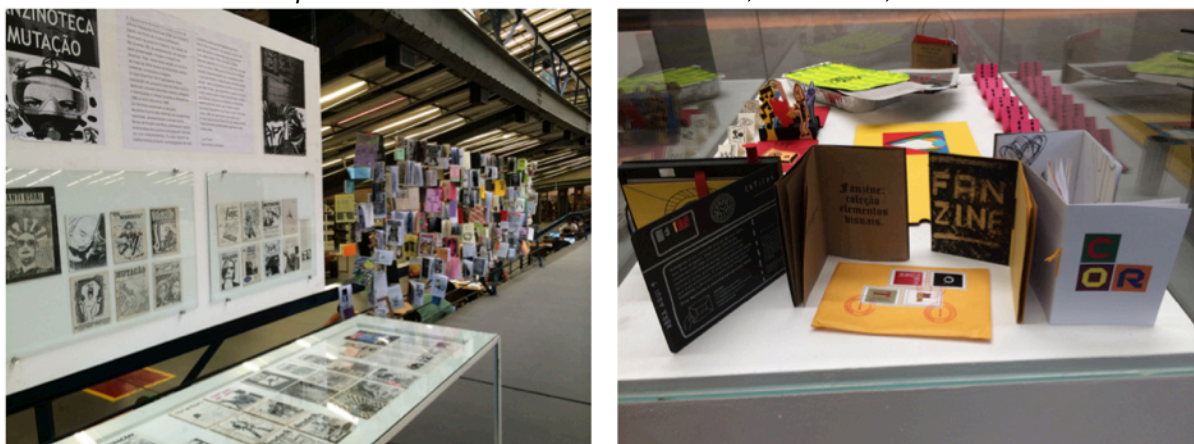


Fonte: acervo da autora.

Em 2015, destacamos a *Ocupação Fanzinoteca Mutação*, exposi o de parte do acervo da *Fanzinoteca Mutação*, de Rio Grande, RS, organizada e coordenada por Law Tissot (Fig.12). Nesse ano também observamos um aumento significativo de expositores na feira de *fanzines* e publica es independentes: *fanzineiros*,

quadrinhistas, ilustradores, designers, artistas, pequenas editoras e publicadores independentes ocuparam grande parte do último piso do centro cultural.

Figura 12 – *Ocupação Fanzinoteca Mutação e Panorama Iberoamericano de Publicações Independentes*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2015.



Fonte: acervo da autora.

As palestras e debates nesses dois anos, a exemplo dos anteriores, trouxeram um pouco da história dos *zines* e HQs (*A trajetória da editora Marca de Fantasia*, com Henrique Magalhães e *Os fanzines contam uma história sobre punks*, com Antonio Carlos Oliveira, em 2014) e da criação, publicação e distribuição de *zines* (*Meli-Melo e a chegada da Risograph no Brasil* com Beto Galvão, em 2014, e *Concepção e Planejamento de Publicação Independente* em 2015). Também foram contemplados temas contemporâneos como os ligados a gênero (*As mulheres na historieta argentina* com Gabriela Borges, em 2014 e *Machismo, representação e feminismo nos quadrinhos*, em 2015).

Conforme pudemos observar, o *Ugra Zine Fest* tem se mostrado um dos eventos nacionais voltados para a cultura *zine* mais abrangentes da atualidade. Além de oportunizar não só visibilidade a quem produz, trocas de materiais e experiências entre seus participantes como também reflexões sobre as produções à margem dos grandes meios de publicação, reúne, ainda, com suas publicações, dados valiosos para pesquisas neste campo.

2.1.8 Algumas considerações sobre o movimento

A partir dessa descrição de festivais de *zines* nos Estados Unidos e no Brasil, podemos observar certas características e tecer algumas considerações sobre esse movimento em expansão na atualidade.

Os números apontam para uma crescente articulação entre os diversos atores ligados à cultura *zine*: *zineiros*, editores, publicadores, distribuidores, bem como o aumento do interesse do público em geral. No caso do *Brooklyn Zine Fest* (BZF), em três anos (2012 a 2014), o número de participantes praticamente duplicou, subindo de 1.500 para 2.763 e de expositores quase triplicou, passando de 60 para 150.

O crescimento também pode ser observado na expansão das programações. Alguns festivais começaram com a duração de apenas um dia e atualmente sua programação ocupa dois dias, em sua maioria, nos finais de semana. Somado ao fato de serem gratuitos e abertos ao público, configuram-se como espaços de encontro, diversão e lazer e permitem maior visibilidade às publicações perante o público em geral. Todos são convidados a participar, ler, trocar, comprar e produzir seus próprios *fanzines*.

Outra característica em comum observada nos eventos selecionados é que a idealização ou criação do evento costuma, primeiramente, partir de um grupo de interessados no assunto para depois receber o apoio de instituições, caso do *Ugra Zine Fest*. Realizado em espaços alternativos nas duas primeiras edições (2011, 2012), em suas três últimas (2013, 2014, 2015) ocorreu na Biblioteca do *Centro Cultural São Paulo* (CCSP)⁶⁹, espaço cultural multidisciplinar ligado à Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, SP.

Os títulos e temáticas das oficinas e painéis também evidenciam a busca por troca de experiências entre produtores, a preocupação com o aperfeiçoamento técnico e conceitual, com a discussão de temas relacionados à contemporaneidade como autoria, identidade e gênero.

Portanto, o crescimento dos *zine fests* demonstra a expansão da cultura *zine* e a necessidade de ampliarmos os estudos sobre os *fanzines*, esta forma particular de manifestação cultural contemporânea. Todavia, quais são os estudos até aqui

⁶⁹ O *Centro Cultural São Paulo* é um espaço público de cultura e convívio ligado à Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, SP. Inaugurado em 1982, abriga desde 1999 a *Gibiteca Herfil*.

desenvolvidos sobre os *fanzines*? O que dizem os autores da área? Quais os estudos acadêmicos desenvolvidos até então?

2.2 LIVROS SOBRE FANZINES

Na busca por livros relacionados ao tema *fanzine*, deparamo-nos com a escassez de títulos. Dentre os poucos encontrados, citamos três autores que oferecem ao leitor conceitos e achados sobre *fanzines*, sob olhares ao mesmo tempo diversos e complementares: Fredric Wertham (1973), Teal Triggs (2010) e Henrique Magalhães (1993, 2013).

Em *The World of Fanzines* (1973), Fredric Wertham⁷⁰, psiquiatra e escritor de vários títulos voltados ao estudo das influências dos meios de comunicação no comportamento humano, apresenta sua investigação sobre *fanzines*, forma de publicação pela qual nutre particular admiração. Embora seja permeada por questões e temas marcantes da década de 1970, como a crescente violência entre jovens, sua obra perfaz um caminho dos primórdios do *fanzine* até seus dias, testemunho do que há quarenta anos se observou sobre este fenômeno.

Teal Triggs é responsável por uma das mais recentes publicações encontradas sobre o assunto, *Fanzines: The DIY Revolution* (2010). Seus estudos praticamente seguem de onde Wertham conclui, chegando aos nossos dias. Somado ao fato de seu livro ter recebido duas publicações praticamente simultâneas, uma nos Estados Unidos pela *Chronicle Books* e outra na Inglaterra, pela *Thames & Hudson*, duas editoras ligadas às áreas das Artes, Design e Comunicação, o currículo da autora, atualmente professora da London College of Communication, University of the Arts London⁷¹, certifica seus estudos acadêmicos.

E, por último, registramos a primeira publicação brasileira sobre o assunto por uma editora de alcance nacional, *O que é fanzine* (1993) de Henrique Magalhães, responsável pela primeira pesquisa acadêmica registrada no Brasil sobre *fanzines*,

⁷⁰ Fredric Wertham (1895-1981) autor de *Seduction of the Innocent* (1954) foi criticado e apontado por muitos como um dos motivos para a criação do *Comics Code*, código de autorregulamentação dos *Comic Books*, livros de Histórias em Quadrinhos norte-americanos, criado em 1954. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Fredric_Wertham>. Acesso em: 24 set. 2014. Na obra *Fredric Wertham and the critique of mass culture* (2005) Bart Beaty busca recolocar o trabalho de Wertham dentro dos atuais estudos da Comunicação.

⁷¹ Disponível em: <<http://media-experts.arts.ac.uk/profile/teal-triggs>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

Os fanzines de histórias em quadrinhos, o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros (1990), defendida na ECA/USP e posteriormente publicada no livro *O rebuliço apaixonante dos fanzines* (2013). Sua trajetória como quadrinhista, pesquisador e professor da Universidade Federal de Paraíba o inclui como referência indispensável para qualquer pesquisa na área⁷².

Evitando cair na tentação, sempre presente, de construir uma história dos *fanzines*, tomamos a liberdade de incluir na tese apenas um breve apanhado de acontecimentos, conceitos e relatos sobre *fanzines* encontrados no livro de Wertham que nos dão uma visão geral do objeto de estudo desta pesquisa.

Em *The world of fanzines* (1973) Wertham define *fanzines* como revistas de pequena circulação, não comerciais, não profissionais, cujos editores as produzem, publicam e distribuem (WERTHAM, 1973, p.33). Aponta que muitos acadêmicos e leitores em geral não tinham conhecimento sobre *fanzines*, o mesmo ocorrendo com bibliotecas e dicionários que não apresentavam entradas para o termo.

Sobre a origem e história dos primeiros *fanzines*, o autor cita como primeiras publicações *The Comet* (1930), *fanzine* de ciência e ficção científica ao lado de *Science Fiction* (1932) publicado por Jerome Siegel e Joe Shuster, mais tarde famosos como criadores da história em quadrinhos *Superman* (1938). O *fanzine* mais antigo de sua coleção, *Fantasy News*, foi publicado inicialmente na década de 1930 (sem precisar a data) e editado na década seguinte por William Sykora em Long Island City, Nova Iorque, com Jimmy Taurasi e Sam Moskowitz como editores associados.

Wertham identifica e descreve três grandes áreas presentes no *corpus* de sua pesquisa: *Science fiction* (Ficção científica), *Fantasy fiction* (Ficção de fantasia) e *Comic books* e *Comic strips* (Histórias em Quadrinhos). A Ficção científica estaria relacionada a “possibilidades improváveis” enquanto que a Ficção de fantasia, a “impossibilidades plausíveis”, englobando denominações em uso na época, como *Epic Fantasy*, *Heroic Fantasy* e *Sword and Sorcery* (WERTHAM, 1973, p.54).

O autor considera que o desenvolvimento da *Fantasy Fiction* estaria ligado ao interesse crescente, na época, por autores como Edgar Rice Burroughs (1875-1950)

⁷² A produção de Henrique Paiva Magalhães é uma das mais profícuas no Brasil sobre *fanzines*. Professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), quadrinhista e proprietário da *Marca de Fantasia*, editora responsável pela publicação de vários livros como *A nova onda dos fanzines* (2004) e *A mutação radical dos fanzines* (2005).

autor de *Tarzan* e *John Carter*; Robert E. Howard (1906-1936), de *Conan*, *Kull* e *Salomão Kane*; H. P. Lovecraft (1890-1937), de *Nas Montanhas da Loucura* e *Chulu* e J. R. R. Tolkien (1892-1973), de *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *Silmarillion*⁷³. O interesse do público por Histórias em Quadrinhos seria ainda anterior, desde a publicação dos primeiros *Comic Books*, de origem norte-americana, dentre eles *Mutt and Jeff*, de Bud Fischer e dos *Comic Strips*, de origem europeia⁷⁴.

O livro também apresenta glossário de palavras relacionadas ao *fanzine* ou ao que chamou de *fanzinese*, linguagem específica utilizada no mundo dos *fanzines*, composta por palavras, abreviações e termos não encontrados em dicionários e utilizados, em muitos casos, apenas em algumas regiões ou por determinados grupos (Cf. WERTHAM, 1973, p.61-65). Dentre os termos, encontramos várias palavras criadas a partir de *fan*, abreviação da palavra *fanatic*, como *faned* (editor de *fanzine*) *fanfiction* (*fanzine* de ficção científica), *fanrag* (semelhante a *crudzine*, *fanzine* de baixa qualidade) e *fanspeak* (linguagem do fã). Ainda que muitos dos termos ou expressões apresentados possam ter caído em desuso ou sofrido transformações e ampliações, sua importância como relato histórico permanece.

Seu trabalho também é precioso na medida em que lista 213 títulos de *fanzines* e suas origens, pertencentes a sua coleção particular, *corpus de análise* de sua pesquisa e cujo conhecimento não teria nos chegado não fosse por sua obra. Sobre a lista, destaca que a produção de *fanzines* é realizada praticamente em todo o território norte-americano e mesmo os produzidos em outros países, mantêm os títulos na língua inglesa, caso do alemão *Tellus International*.

A partir de seu *corpus de análise*, o autor enfatiza algumas características gerais do *fanzine*. A mais marcante seria sua existência sem qualquer interferência externa, censura, supervisão ou manipulação, em suas palavras, “*fanzines* dependem de sua independência”⁷⁵ (WERTHAM, 1973, p.71, tradução nossa).

Outro dado levantado é que o editor e publicador são geralmente a mesma pessoa e quando não o são, não existe hierarquia, isto é, estão em posição de igualdade: o publicador é um coeditor e o editor é um coprodutor. Além disso, a

⁷³ Dados biográficos retirados de Wikipedia. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 13 ago. 2014.

⁷⁴ *Comic Strips* denominadas *Bilderbogen* na Alemanha; *Bandes dessinées* na França e *Fumetti* na Itália (WERTHAM, 1973, p.58).

⁷⁵ “Fanzines depend on their independence” (WERTHAM, 1973, p.71).

distribuição também é independente e está fora das amarras das grandes distribuidoras de revistas comerciais e de livros de bolso.

Quanto ao fator econômico, os *fanzines* não são considerados um negócio, mas uma vocação. Sem fins lucrativos, os *zineiros* preferem contribuições artísticas, literárias ou de cartas ao invés de apoio financeiro. Em alguns casos, Wertham observa a regra de não remuneração a escritores e artistas. O pagamento das contribuições é trocado por espaço de publicação nos *fanzines*.

Wertham também se preocupa em diferenciar os *fanzines* da imprensa *underground*, revistas escolares, revistas pequenas (*little magazines*), revistas de vanguarda, edições de pequena imprensa (*small press publishing*) e revistas oficiais de colégios e universidades.

Em sua análise minuciosa, examina desde a estrutura dos *fanzines*, como a presença ou não de editoriais, espaço para cartas ao editor, entrevistas, uso de conteúdo protegido ou não por direitos autorais até o conteúdo e relações entre imagem e texto.

Em seu último capítulo, *The Significance of Fanzines*, o autor conclui que, acima das aparentes e óbvias diversidades, encontrou um tipo único e particular de comunicação que representa não uma *subcultura*, mas uma *paracultura* (WERTHAM, 1973, p.129). Embora os meios de comunicação em massa como cinema, televisão e rádio sejam assuntos extensamente discutidos neles, os *fanzines* não fazem parte do grande sistema de comunicação em massa (*mainstream*) ligado à sociedade de consumo, mas são um caminho para a comunicação de pequenos grupos, um método de troca de pensamentos e opiniões com equilíbrio entre independência e responsabilidade.

Do ponto de vista sociológico, considera que os *fanzines* são, ao mesmo tempo, produto da sociedade e uma reação a ela, um *reagente* através do qual a sociedade pode ser julgada. Conclui ser um tipo especial de comunicação, construtivo e que vale a pena.

Além do exposto, Wertham também contribui para a presente investigação ao alertar para as dificuldades da pesquisa sobre um objeto não ortodoxo como os *fanzines*. Considera que, devido à dispersão dos *fanzines* no tempo e no espaço, métodos bibliográficos ortodoxos poderiam ser aplicados apenas em uma pequena extensão do *corpus*, impelindo o autor à busca em anúncios, propagandas, descrições e críticas em outros *fanzines* e dependendo do envio direto de autores e

participação em convenções de fãs. Também assinala a dificuldade de catalogar os *fanzines*: faltam datas e numeração de páginas, os editores são inconstantes e os *fanzines*, transitórios, isto é, alguns não passam da primeira edição, outros cessam sua publicação após anos e outros, ainda, retornam sua publicação após anos de espera (WERTHAM, 1973, p.37).

Em conjunto com o levantamento de livros e autores relevantes para o estudo dos *fanzines* buscamos os estudos acadêmicos já realizados no Brasil sobre o assunto.

2.3 ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE FANZINES

A busca por Trabalhos de Conclusão de Cursos (TCCs), Monografias de Especializações (*Lato Sensu*), Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado, produzidas no Brasil que tenham como objeto de estudo ou *corpus* de análise o *fanzine* se deu em movimentos não lineares, por vezes randômicos, de idas e vindas e cruzamento de informações que são aqui descritos de forma sequencial, na tentativa de organizar os caminhos percorridos.

Um dos caminhos de busca se deu em bancos de teses e dissertações disponíveis para consulta na internet⁷⁶. O primeiro deles, *Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes), apresentou em março de 2014⁷⁷ apenas duas dissertações de mestrado relacionadas ao termo *fanzine*, ambas defendidas em 2012.

Angela Menezes Pingo na pesquisa de mestrado *O Black Metal brasileiro e suas socialidades: os rituais de trocas, fotocópias e gravações* (2012), realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM – SP) sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana, investiga o Black Metal nas suas variadas formas e correntes de estilo musical. O *fanzine* é parte do *corpus* analisado além de filmagens estáticas, em movimento e fitas cassetes.

⁷⁶ As informações aqui apresentadas referem-se ao levantamento de dados efetuado para o projeto de defesa desta tese, aprovado em novembro de 2014.

⁷⁷ Após certo período indisponível para consultas, o Banco de Teses da Capes retornou em março de 2014 apenas com os dados de 2012, com a promessa de serem incluídos de forma gradativa os trabalhos anteriormente defendidos em programas de pós-graduação brasileiros. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

Na pesquisa de mestrado de Tiago de Jesus Vieira (2012) *O Punk nunca há de morrer: a trajetória da construção de identidades na Ilha Solteira - SP (1994-2001)*, realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT – MT) sob a orientação do Prof. Dr. Ely Bergo de Carvalho, que tem como objetivo compreender as especificidades do processo de reelaboração da identidade punk na cidade de Ilha Solteira (SP), o *fanzine* somado a depoimentos orais, letras de músicas e jornais serve de dado para a análise das representações do grupo. Nos dois casos citados, o *fanzine* é utilizado como *corpus* de análise da pesquisa.

Diante das poucas informações encontradas, seguiu-se a pesquisa na *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações* (BDTD), base gerenciada pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Com a busca para o termo *fanzine* foram encontradas sete dissertações de mestrado e apenas uma tese de doutorado⁷⁸. Observamos que em três das dissertações o *fanzine* foi utilizado como metodologia de coleta de dados ou como *corpus* de análise.

Em *Os sentidos atribuídos à juventude, à violência e à justiça por jovens em liberdade assistida em São Paulo/SP* (2013), dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade de São Paulo (USP – SP) sob a orientação do Prof. Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva, Larissa Nóbrega Delgado utiliza grupos de produção de *fanzines* como parte da metodologia para compreender os sentidos atribuídos à juventude, violência e justiça por jovens em Medida Socioeducativa de Liberdade Assistida.

A pesquisa de mestrado de Angélica Silvana Pereira *Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre* (2006) defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS – RS), sob a orientação da Prof^a. Dra. Elizabeth Garbin, teve como objetivo discutir as diversas tramas narrativas envolvendo jovens punks na cidade de Porto Alegre (RS). Com base nos Estudos Culturais e na etnografia pós-moderna, os *fanzines* não são o objeto de estudo, contudo, ao lado de imagens, diários de campo e conversas transcritas, servem de base de dados para análise.

⁷⁸ Disponível em: <<http://bdtmobile.ibict.br/BDTDWeb/pages/exibeResultado.jsf>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

Com o objetivo de observar as relações entre coletivos feministas no Brasil e as novas tecnologias de informação e comunicação (TICs) e questões sobre gênero circulando nesses novos meios, a dissertação *Dos periódicos oitocentistas ao ciberfeminismo: a circulação das reivindicações feministas no Brasil* (2012), de Ana Flora Schlindwein, realizada no Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP – SP) sob a orientação do Prof. Dr. Marko Synesio Alves Monteiro, elegeu como *corpus* de análise o material produzido e publicado pelo Grupo de Ação Feminista (GAFé), de Florianópolis (SC) no formato e-zine (*eletronic fanzine*).

Em outros estudos o *fanzine* foi utilizado como recurso pedagógico. Na dissertação de Fernanda Coelho da Silva em *Fala, Galera! Produção de fanzines com jovens da periferia de Juiz de Fora em processo de educomunicação para a cidadania* (2011), realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF – MG) sob a orientação da Profa. Dra. Cláudia Regina Lahni, jovens da periferia de Juiz de Fora produziram duas edições do *fanzine Fala, Galera!* como parte do projeto *Comunicação para a cidadania: tecnologias, identidade e ação comunitária*, financiado pela *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG*, com o objetivo de apresentar e defender a *educomunicação, Leitura Crítica dos Meios*.

Na tese de doutoramento *Letramento, leitura e literatura no ensino médio da modalidade de educação de jovens e adultos: uma proposta curricular* (2011) realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS – RS) sob a orientação da Profa. Dra. Luciene Juliano Simões, Juçara Benvenuti constrói uma *Proposta Curricular de Literatura* para Ensino Médio na *Modalidade de Educação de Jovens e Adultos (EJA)* com ênfase na leitura e no letramento dos alunos. O *fanzine* é citado como uma das produções textuais programadas para serem construídas pelos alunos durante o processo.

As demais dissertações encontradas no BDTD relatam o *fanzine* como objeto de estudo. Em *Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa* (2007), dissertação realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP – SP) sob a orientação da Profa. Dra. Cecília Almeida Salles, Denise Lourenço situa o objeto de estudo *fanzine* no Brasil quanto a sua produção, impressão e distribuição e analisa

as especificidades de sua criação na busca por elementos que o caracterizem para além dos conceitos recorrentes ligados a sua tradução literal ou de revista alternativa, justificando sua opção pelo conceito *Mídia Tática*.

A pesquisa de Melissa Eloá Silveira Nascimento *Pedagoinhando em sala de aula: artes de dizer e pedagogias de fazer* (2010), realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ – RJ) sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio Sgarbi Goulart, propõe “um mergulho entre a linha do underground e da pedagogia de criação de *fanzines* em sala de aula” e defende o fazer *fanzine* como *filofanzine* de vida, o *fanzine* para além do circuito alternativo, como uma “forma independente de fazer uso de uma expressão”.

Além dos sujeitos sociais envolvidos com a produção de *fanzines*, jovens da periferia da grande São Paulo, a pesquisa de Hildebrando Cesario Penteado *Fanzine: expressão cultural de jovens em uma escola da periferia de São Paulo* (2005), realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação: História, Política e Sociedade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP- SP) sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Cézar de Freitas, analisou o *fanzine* como manifestação cultural e como impresso, ao observar sua forma e conteúdo.

Outra base de dados consultada foi o *UNIVERCIENCIA - Portal da Produção Científica em Ciências da Comunicação*. Nele encontramos apenas duas dissertações de mestrado relacionadas ao *fanzine*⁷⁹: (1) a pesquisa de Denise Lourenço (2007) defendida no programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCSP, descrita anteriormente; e (2) *Os fanzines de histórias em quadrinhos, o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros* (1990) de Henrique Paiva de Magalhães, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo (USP – SP) sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Luiz Cagnin, posteriormente publicada no livro *O rebuliço apaixonante dos fanzines* (MAGALHÃES, 2013), provavelmente a mais antiga pesquisa registrada em programas de Pós-Graduação no Brasil sobre o tema. Nela analisa as características e o processo de produção de *fanzines* de histórias em quadrinhos brasileiros e discute o conceito e a definição de *fanzine* como uma publicação informativa.

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.univerciencia.org/index.php/misearch/results>>. Acesso em: 05 ago. 2013.

No *Banco de Dados* da UFRGS foram encontradas apenas duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado para o termo *fanzine*. A dissertação de Janer Guterres de Mello *Insensato. Um experimento em arte, ciência e educação* (2012) defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na Linha de Pesquisa Filosofia da Diferença e Educação, sob orientação da Prof^a Dr^a Paola Zordan, propõe o uso da estética dos *fanzines* como afirmação de alguns conceitos da filosofia de Deleuze. No mesmo Programa de Pós-Graduação, encontramos a dissertação de Angélica Silvana Pereira (2006), descrita anteriormente.

De autoria de Larissa Camacho Carvalho, a tese de doutorado *Práticas de leitura e escrita na contemporaneidade: jovens & fanfictions* (2012) defendida no mesmo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, porém na Linha de Pesquisa História, Memória e Educação e orientada pela Prof^a Dr^a Maria Stephanou, analisa as transformações operadas nas práticas de escrita e leitura com o surgimento dos computadores e da internet com base na História Cultural.

As demais bases pesquisadas passaram a repetir os dados encontrados em outros bancos, caso do SAPIENTIA⁸⁰ - Biblioteca Digital da PUCSP, que cita as dissertações de Hildebrando Cesario Penteado (2005) e Denise Lourenço (2007), descritas anteriormente.

Com isso, além das dissertações e teses encontradas nos bancos digitais, buscamos a produção acadêmica em livros publicados sobre o assunto. Em *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si* (2010), Cellina Muniz reúne artigos de autores que têm o *fanzine* como objeto de estudo. O livro apresenta a diversidade de questões e referenciais teórico-metodológicos por eles adotados, porém com um ponto em comum: são relatos de experiência ou pesquisa de autores envolvidos de alguma forma com a produção de *fanzine*, portanto, uma escrita de dentro do processo. No livro são referenciados, ao todo, duas teses (ANDRAUS, 2006; MUNIZ, 2009), uma dissertação de mestrado (LOURENÇO, 2007), uma monografia de

⁸⁰ A Biblioteca Digital da PUC-SP - SAPIENTIA disponibiliza em formato eletrônico as teses e dissertações defendidas a partir de 2005. As publicações anteriores pretendem ser inseridas gradativamente. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/processaPesquisa.php?listaDetalhes%5B%5D=3478&processar=Processar>. Acesso em 05 ago. 2013.

especialização (MEIRELES, 2008) e três monografias de cursos de graduação (ARAGÃO, 1999; GALVÃO, 2005 e LIMA, 2007)⁸¹.

Quanto à semiótica discursiva, teoria que deu suporte teórico e metodológico a esta investigação, não foram encontradas, até onde foi possível mapear, pesquisas relacionadas ao termo *fanzine* a partir dessa perspectiva teórica.

Por conseguinte, excetuando-se as repetições de dados, foram encontradas no Brasil até o presente momento apenas cinco teses e dez dissertações relacionadas ao termo *fanzine* e dentre elas, somente duas teses (ANDRAUS, 2006 e MUNIZ, 2009) e quatro dissertações (MAGALHÃES, 1990; PENTEADO, 2005; LOURENÇO, 2007 e NASCIMENTO, 2010) em que o *fanzine* é o objeto de estudo das investigações.

De acordo com o exposto, o estudo acadêmico sobre os *fanzines* ainda é embrionário no Brasil. Um vasto campo a ser explorado, que a presente pesquisa procurará contribuir.

⁸¹ Apenas a tese de Andraus (2006) e a dissertação de Lourenço (2007) estavam disponíveis pela internet. A leitura dos demais textos só foi possível graças ao contato direto e à disponibilidade de autores e bibliotecários.

3 DELIMITAÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE

Além da posição do pesquisador, daquele que busca *dar voz a certa marginalidade*, optando pelo inclassificável, evitando modismos e reducionismos, Barthes também nos auxiliou na delimitação do *corpus* de análise.

Em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984) Barthes afirma que o objeto deve *existir*: “resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos” (BARTHES, 1984, p.19, grifo do autor). Confessa que “no fundo jamais gostava de *todas* as fotos de um mesmo fotógrafo” e exemplifica com dois artistas, afirmando não gostar de “todo Mapplethorpe”⁸² e de Stieglitz⁸³, apenas uma obra (BARTHES, 1984, p.32). O autor descreve, dessa forma, uma relação pontual com a obra: sua escolha não está voltada para um artista e a totalidade de sua obra, mas para algumas obras, aquelas que lhe encantam mais intensamente. Mas, como poderíamos pensar essa existência do objeto ou como o objeto passa a existir para o observador/pesquisador?

Barthes reconhece que, embora a escolha do objeto passe pelo “filtro da cultura”, isto é, são imagens “escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas” algumas provocam nele “pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo” enquanto outras geram uma “espécie de aversão, de irritação” (BARTHES, 1984, p.31-32). A atração que sente por essas fotos seria fruto da “pressão do indizível que quer se dizer” (BARTHES, 1984, p.35) e é descrita, conforme o autor, pelo termo *aventura*:

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz (BARTHES, 1984, p.37, grifo do autor).

⁸² Robert Mapplethorpe (1946-1989).

⁸³ Alfred Stieglitz (1864-1946).

Nessa *aventura*, Barthes detecta dois elementos cuja copresença parece fundar esse seu interesse particular: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é descrito como a “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p.45), como um “campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”, que mobiliza “um meio-desejo, um meio-querer” (BARTHES, 1984, p.47). E o *punctum*, por sua vez, diz respeito ao acaso que no objeto “me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46). O conceito de *punctum* exposto por Barthes em muito se assemelha ao da *fratura*, de Greimas, conforme as palavras de Landowski:

Mediante uma ruptura súbita que, ao que parece, em nada depende da vontade do sujeito, modifica-se então a maneira de ser do mundo externo, de tal modo que um determinado componente sensível do ambiente, em vez de manter-se distanciado e quase imperceptível como estava ainda no instante anterior, de repente entra, por assim dizer, nele, absorve-o, domina-o, impõe-lhe sua presença e, por meio de uma comoção “estésica”, revela-lhe justamente esse sentido *outro*, a espera do qual ele se havia consumido (LANDOWSKI in: GREIMAS, 2002, p.132).

Em Barthes, o contato do autor com a obra (Fotografia) se dá pela visão, todavia poderíamos ampliar para os demais sentidos. Com Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), vemos sujeitos que têm sua rotina rompida por experiências que atravessam, quebram a linearidade do cotidiano. Colocados em presença com seus objetos, são capturados, pungidos, por meio da visão, do tato, do olfato ou da audição. Experimentam a *fratura*, essa “apreensão estética excepcional” (GREIMAS, 2002, p.25).

Também poderíamos relacionar o *punctum* com outro termo abordado por Barthes, o *terceiro sentido*, o sentido *obtusos*, sentido que está para além dos níveis informativo e simbólico. Conforme Barthes, o terceiro sentido, “aquele que é ‘demais’, que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio” (BARTHES, 1990, p.47). Esse *terceiro sentido* “pode ser visto como uma *ênfase*, a própria forma de uma emergência, de uma dobra (até uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações e das significações” (BARTHES, 1990, p.55).

Com seu estudo, Barthes aponta para a importância de uma *existência* do objeto de estudo para o pesquisador. Ao falar sobre a Fotografia, nos ajuda a pensar que a escolha do objeto de pesquisa decorre ou pode decorrer desses dois

momentos ou acontecimentos que não são opostos, tampouco excludentes, o *studium* e o *punctum*. De um lado, escolhemos o objeto de estudo e o *corpus* de análise baseados em aspectos exteriores ao objeto e que corroboram, avalizam a cientificidade da pesquisa e a justificam. Por outro, a escolha decorre de um primeiro contato do pesquisador com o objeto, no qual algo lhe fere e lhe punge e lhe captura, um sentido *sentido*, construído em ato.

Sendo assim, na delimitação do *corpus* de análise desta pesquisa procuramos levar em consideração tanto o *punctum* como o *studium* de que fala Barthes. Nesse sentido, foram escolhidos *fanzines* que responderam às indagações da ordem do *studium*, do culturalmente construído, do olhar do pesquisador, um *meio-desejo* mobilizado por um campo do “interesse diversificado” (BARTHES, 1984, p.47). Por outro, buscamos o *punctum*, estranhamento que as obras provocam quando em contato com seus destinatários, algo semelhante ao impacto provocado em Wertham e que o levou a um interesse crescente pelos *fanzines*, adotando-os como seu objeto de estudo numa “exploração profissional”, um “estudo sério” sobre “o que alguns considerariam como trivialidades” (WERTHAM, 1973, p.34, tradução nossa).

Para mim, o impacto dos *fanzines* era remanescente de uma antiga lenda. No tempo de Erasmo de Rotterdam um pequeno goblin substituiu uma noite todos os sinos solenes das igrejas da cidade pelo tilintar de sinos de trenó. Os cidadãos foram despertados de manhã com o som do tilintar ao invés do clamor pomposo dos habituais sinos. Eles o tomaram como uma mensagem especial de alegria e otimismo. Tendo que ler tantas publicações profissionais e solenes na minha vida, os não convencionais *fanzines* me lembraram os alegres sinos de trenó de Rotterdam.⁸⁴ (WERTHAM, 1973, p.36, tradução nossa)

No decorrer da pesquisa alguns *fanzines* nos “despertaram” como o “som do tilintar” dos pequenos sinos de que falava Wertham. Nada pomposo, mas provocativo de uma certa “alegria e otimismo”. Parafraseando Barthes (1984), *fanzines* que simplesmente *existem*. No contato com um número incalculável de *fanzines*, fomos surpreendidos pelos *perzines* (*personal fanzines*) ou *fanzines* autorais. Ao contrário dos *fanzines* “históricos”, não prestam homenagens a

⁸⁴ “For me, the impact of *fanzines* was reminiscent of an old legend. At the time of Erasmus of Rotterdam a little goblin replaced one night all the solemn church bells of the city with tinkling sleigh bells. The citizens were awakened in the morning by the jingling sound instead of the stern clamor of the usual bells. They took it as a special message of cheer and optimism. Having had to read so many solemn professional and professional publications in my life, the unconventional *fanzines* reminded me of the cheery sleigh bells of Rotterdam.” (WERTHAM, 1973, p.36)

nenhuma banda de música ou história em quadrinhos, tampouco se dedicam a seriados televisivos de ficção científica. São construções que privilegiam o olhar individual ou coletivo acerca de um assunto e permitem experimentações com diversas linguagens e materialidades.

A quantidade de *perzines* que passou a *existir* para nós, porém, foi muito superior ao que poderíamos analisar no espaço de tempo desta pesquisa. A escolha do *corpus* a ser analisado então buscou satisfazer primeiramente a um critério: levar em conta a visualidade e a materialidade das produções. Optamos por obras em que, no primeiro contato, nos chamou atenção a presença das linguagens verbal e visual de um modo mais dinâmico do que o usual. Este contato com a obra, por sua vez, demandou ser *in loco*, corpo a corpo. Poderíamos observar a visualidade das produções, assim como o fizemos, através de meios digitais, porém a materialidade das publicações, o papel, exigiu nosso contato direto, em presença, com as obras.

Com o intuito de sistematizar, de algum modo, esse processo de busca, prosseguimos à escolha de um evento brasileiro que abarcasse a produção nacional de publicações independentes e onde pudéssemos ter esse contato direto com as obras. A escolha incidiu sobre o *Ugra Zine Fest*, evento descrito em outro capítulo desta tese que, pela sua localização, programação, sistematização e organização, entendemos poder nos dar essa visão mais abrangente. A partir de um banco que montamos com obras adquiridas nos três anos em que participamos do evento, 2013, 2014 e 2015, elegemos o que viria a ser o *corpus* de análise da pesquisa.

Participar das três edições do evento, por sua vez, trouxe novas demandas. Se por um lado buscávamos o inesperado, por outro, sentimos a necessidade de construir um mesmo modo de visita às feiras. Em todas as visitas procuramos seguir um mesmo roteiro: primeiro, um caminhar geral, descompromissado, entre os expositores para depois retornar ao início da feira, perfazendo o circuito, mesa a mesa, estande a estande, observando, manuseando e adquirindo as obras que mais instigavam o olhar.

Outro imperativo foi resistir à tentação de buscarmos as obras a partir dos autores. Nos eventos encontramos vários *fanzineiros*, desenhistas e quadrinhistas renomados e reconhecidos no meio das publicações independentes que, com certeza, merecem o devido estudo, porém, não são o foco desta pesquisa. A escolha, portanto, se deu pelas obras e não pelos autores ou por temas. Questões

discutidas na atualidade, como gênero e autoria, não foram levadas em consideração quando da escolha das obras, elas surgiram a partir das análises.

Quanto ao número de obras analisadas, buscamos realizar a leitura do maior número possível de publicações dentro do tempo previsto. Compreendíamos que quanto maior o número de obras analisadas, mais ricos poderiam ser os achados, contudo, como a abordagem semiótica demanda uma descrição minuciosa e uma análise detalhada o *corpus* não pode ser extenso.

Fazem parte do *corpus* de análise as obras *Em branco* (2014), *Acordo mal* (2013) e *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores* (s/data). Como são produções realizadas a partir de 2010, ao mesmo tempo que proporcionam, ainda que de maneira breve, uma visão do que se publica de forma independente na atualidade, permitem que possam ser encontradas por pesquisadores, professores, estudantes e demais entusiastas em feiras nacionais ou *sites* e blogues voltados para o assunto.

4 APORTES TEÓRICO E METODOLÓGICO

Embora nos tenhamos baseado em Barthes⁸⁵ para pensarmos particularmente sobre a escolha do objeto empírico de estudo e delimitação do *corpus* de análise, a investigação ancorou-se teórica e metodologicamente na semiótica discursiva, disciplina em construção, estabelecida a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas, que busca analisar toda e qualquer linguagem tendo por foco a produção e a apreensão de efeitos de sentido. Para estudar o sentido como um processo de significação, Greimas inter-relacionou a abordagem linguística de Hjelmslev com a fenomenologia de Merleau-Ponty e a antropologia de Lévi-Strauss.

De Hjelmslev, Greimas adota a concepção de que toda linguagem possui um plano da expressão e um plano do conteúdo, os quais estão numa relação de pressuposição recíproca, ou seja, não existem isolados. Da fenomenologia de Merleau-Ponty, Greimas enfoca a percepção e a estesia, como lugares não linguísticos em que se situa a apreensão sensível da significação, o sentido *sentido*. E de Lévi-Strauss, o autor considera a rede de relações em que o significado emerge, ou seja, o modo como os elementos de um sistema se combinam e não seu valor intrínseco, com base nos conceitos de diferença e relação.

Eric Landowski, um dos estudiosos responsáveis pela continuidade da teoria na atualidade, em entrevista a Luiza Helena Oliveira da Silva, esclarece que o objeto teórico de estudo da semiótica é o sentido e o que difere em cada pesquisa é a escolha do objeto empírico de estudo (LANDOWSKI in: SILVA, 2014). Na busca pelo sentido, a semiótica discursiva tem se ocupado com o estudo do *texto*, procurando “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2003, p.7, grifo da autora). Pesquisas mais recentes, como a de Landowski, têm ampliado a teoria e direcionado seu objeto empírico para as *práticas* cotidianas.

⁸⁵ Barthes e Greimas não são excludentes, pelo contrário, muitos são os pontos de convergência entre o semiólogo e o semiótico. Sua presença aqui não fere, por assim dizer, o rigor de estudo preconizado pela teoria. Barthes e Greimas, junto com J. Dubois, fundaram o jornal *Langages*, em 1966. Tanto Barthes como Greimas reconheceram a importância dos trabalhos de Saussure sobre a estrutura linguística.

Diana Luz Pessoa de Barros menciona que o termo *texto* não se refere apenas ao texto verbal e nos traz alguns exemplos. Além do texto em linguagem verbal, oral ou escrita, temos também os textos visual, gestual e sincrético, quando se inter-relacionam mais de uma linguagem. O texto, porém, “só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação” (BARROS, 2003, p.7).

Na primeira acepção, como objeto de significação, o texto é considerado um “todo de sentido”, definido por sua organização ou estruturação interna. Essa organização pressupõe que cada texto possui um plano do conteúdo que é manifestado por um plano de expressão⁸⁶. Na segunda, é apreendido como objeto de comunicação entre dois sujeitos e “encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas” (BARROS, 2003, p.7).

A dualidade do texto implica na conjugação de duas análises distintas, porém complementares, denominadas pela autora de análise “interna” e análise “externa” do texto. Assim, para explicar “o que o texto diz” e “como ele faz para dizer o que diz”, a semiótica discursiva examina “os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de reprodução e de recepção do texto” (BARROS, 2003, p.8).

Ao dispor de métodos próprios para examinar esses procedimentos e mecanismos, a semiótica discursiva se constitui na própria metodologia a ser utilizada no processo (IASBECK, 2008). Na análise interna do texto, por exemplo, vários estudos utilizam o *percurso gerativo de sentido* para a leitura do plano de conteúdo. O *percurso* não recria o modo como o texto foi construído mas oferece um caminho para a leitura, um “simulacro metodológico” nas palavras de Bertrand (*apud* FIORIN, 2004). O plano de expressão, por sua vez, não possui um percurso gerativo mas *categorias* que são investigadas de acordo com o objeto de estudo em questão. Semióticas-objeto manifestadas em suporte planar, por exemplo, como cartazes ou gravuras, são definidas “em seu plano da expressão pelas categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas” (TEIXEIRA, 2009, p.64).

⁸⁶ Para Hjelmslev, a linguagem ou, mais amplamente, qualquer semiótica, possui dois planos: do conteúdo e da expressão. A reunião ou semiose desses planos permite esclarecer a existência dos enunciados “providos de sentido”. Na visão de Saussure, o conteúdo está relacionado ao significado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.95) enquanto que a expressão está relacionada ao significante (*ibid.*, p.197).

Contudo, nem o percurso gerativo de sentido nem a análise das categorias pretende ser uma grade de análise fechada em si. Lucia Teixeira pontua que, embora proporcione um modelo de análise e proponha instrumentos metodológicos, a semiótica discursiva acaba se inclinando às peculiaridades de cada texto, posto que “ênfases, cortes, atalhos e percursos diferenciados de leitura serão sempre possíveis e desejáveis, de acordo com a natureza do objeto analisado” (TEIXEIRA, 2004, p.237). Antes, porém, de tratarmos especificamente dos instrumentos metodológicos adotados na pesquisa, é preciso retomar o conceito de sincretismo.

4.1 SOBRE O SINCRETISMO

Na dissertação de mestrado discutimos em capítulo específico (*Diário de bordo como texto sincrético*, p.33-36) o conceito de *sincretismo* a partir de Greimas e Courtés (1979, 1991)⁸⁷ e Teixeira (2004)⁸⁸. Dentre as definições apresentadas naquele momento, retomamos algumas que auxiliaram no entendimento do presente objeto de estudo e na escolha do caminho metodológico seguido. A estas, somamos alguns autores que problematizaram e deram sua contribuição ao tema.

A primeira das definições provém do *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés (2008). Nela, os autores consideram o *sincretismo* como o “procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.467). Lucia Teixeira em *Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos* (2004) traz conceito semelhante ao discutir a diferença entre o sincretismo em seu sentido *lato* e *stricto*. No sentido estrito do termo, o sincretismo ocorre quando “dois ou mais termos ou categorias são manifestados por uma única categoria semiótica” (TEIXEIRA, 2004, p.235), momento em que a integração entre diferentes linguagens atinge seu grau mais “elevado e orgânico” (TEIXEIRA, 2004, p.232).

⁸⁷ No mestrado utilizamos a primeira edição em português do *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés, de 1979 e na tese, a segunda edição atualizada, de 2008.

⁸⁸ No mestrado utilizamos cópia do artigo disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cps/pt-br/arquivo/Biblio-Lucia2.pdf>>, acesso em: 31 jul. 2008 e na versão final da tese os dados foram atualizados conforme cópia do artigo disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/586/451>>, acesso em: 23 fev. 2017.

A segunda definição, também proveniente de Greimas e Courtés (2008), considera “num sentido mais amplo” como sincréticas “as semióticas que - como a ópera ou o cinema - acionam várias linguagens de manifestação”, caso da comunicação verbal que “não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade e a proxêmica⁸⁹), sociolinguísticos, etc.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.467). Esta acepção é retomada por Jean Marie Floch no segundo volume do dicionário *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1991), sendo as semióticas sincréticas caracterizadas “pela aplicação de várias linguagens de manifestação”⁹⁰ (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233, tradução nossa). Sobre o assunto, o autor acrescenta que “as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão - e mais precisamente a substância⁹¹ de seu plano de expressão - com elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas.”⁹² (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233, tradução nossa).

Essas definições são imprescindíveis para a compreensão de nosso objeto de estudo. Ao qualificamos o *fanzine* como um texto sincrético, orientam-nos a determinar quais as linguagens de manifestação acionadas e quais os elementos que delas fazem parte. A princípio, poderíamos dizer que num *fanzine* estão superpostas duas semióticas, as semióticas verbal escrita e plástica⁹³, sendo a primeira manifestada por elementos grafemáticos e, a segunda, por elementos eidéticos e cromáticos⁹⁴ (Cf. CARMO JR., 2009, p.176).

⁸⁹ A *proxêmica* para a semiótica discursiva, em termos gerais, é considerada como “uma disciplina – ou melhor, um projeto de disciplina – semiótica que visa a analisar a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço e, mais particularmente, o uso que os sujeitos fazem do espaço para fins de significação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.395).

⁹⁰ “por la aplicación de varios lenguajes de manifestación” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

⁹¹ Para Hjelmslev (2006) tanto o plano do conteúdo como o plano de expressão possuem uma *forma* e uma *substância*. A *forma*, segundo Floch (2001) é “a organização, invariante e puramente relacional, que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual de um plano, produzindo assim, a significação”. A *substância*, por sua vez, é “a matéria, o suporte variável que a forma articula. [...] a realização, num determinado momento, da forma” (FLOCH, 2001, p.11).

⁹² “las semióticas sincréticas constituyen su plano de expresión – y más precisamente la sustancia de su plano de expresión – con los elementos dependientes de varias semióticas heterogéneas” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p.233).

⁹³ Mesmo que o *fanzine* seja considerado como um texto verbovisual, outras semióticas podem ser acionadas além da verbal escrita e da plástica, como a semiótica do mundo natural.

⁹⁴ Os *elementos grafemáticos*, também denominados por Carmo Jr. de *elementos verbais*, dizem respeito aos elementos da linguagem verbal, como letras e sinais de pontuação. Os *elementos eidéticos e cromáticos*, por sua vez, também denominados de *elementos visuais*, correspondem aos elementos da linguagem visual, como as formas (visualizadas por pontos, linhas e planos) e cores (Cf. CARMO JR., 2009, p.177).

Além dos conceitos descritos, assinalamos a profícua discussão que Fiorin propõe sobre o sincretismo em seu artigo *Para uma definição das linguagens sincréticas* (2009). A partir das definições presentes nos dois dicionários dantes citados, em especial das contribuições de Floch, o autor retoma princípios hjelmslevianos como as relações entre conteúdo e expressão, substância e forma para justificar o que chama de *sincretismo da forma de expressão*.

Para Fiorin, nas “semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma de expressão”. Partindo do pressuposto de que num texto não sincrético “a cada forma de expressão corresponde uma substância de expressão”, numa semiótica sincrética, em que são acionadas várias linguagens de manifestação, “há uma superposição de funtivos⁹⁵ /forma da expressão 1/, /forma da expressão 2/, ... /forma da expressão n/.” No mesmo texto, o autor observa que o *sincretismo da forma de expressão* é “o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta” (FIORIN, 2009, p.37). Seu ponto de vista afeta, diretamente, a compreensão e a análise de nosso objeto da pesquisa. Se num texto sincrético não temos vários planos de expressão, mas apenas um, a análise se concentrará na forma da expressão que carrega traços provenientes de diversas linguagens ao invés de considerar isoladamente cada linguagem.

Fiorin complementa sua discussão afirmando ser a sincretização, do ponto de vista de Floch, um *mecanismo de enunciação*: para um dado enunciado sincrético não há uma enunciação verbal ou uma enunciação visual, mas

uma *única enunciação sincrética*, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético. Essa enunciação constitui uma *estratégia global de comunicação*, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma de expressão (FIORIN, 2009, p.38, grifo nosso).

Fiorin esclarece que “se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma

⁹⁵ Hjelmslev denomina de *funtivos* os termos ou objetos entre os quais existe uma *função*. A *função*, por sua vez, é uma *dependência* (relação) que “preenche as condições de uma análise”, podendo ocorrer “entre uma classe e seus componentes (entre uma cadeia e suas partes, entre um paradigma e seus membros), do mesmo modo como há função mútua entre os componentes (partes e membros)” (HJELMSLEV, 2006, p.39).

superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo.” (FIORIN, 2009, p.38).

A mesma preocupação com uma *enunciação sincrética* encontramos em Lucia Teixeira (2004) quando define objeto sincrético como aquele em que “o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma *única enunciação* cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação” (TEIXEIRA, 2004, p.235, grifo nosso).

A questão que se coloca, então, é: do se trata essa enunciação sincrética? Fiorin nos responde: “É o que se chama edição, montagem, etc. É por aí que é preciso começar a estudar a sincretização” (FIORIN, 2009, p.38). Lembramos que na dissertação de mestrado, no subcapítulo *Procedimentos de instauração da sincretização em Diário de Bordo* (LERM, 2010, p.36-45) procuramos estabelecer relações entre a montagem no cinema (FECHINE, 2009) e a diagramação no livro. Concluimos, naquele momento que

a diagramação - o próprio processo de construção do livro - é responsável pela sutura, pela costura das diversas semióticas presentes no texto verbovisual de modo a haver sincretismo entre elas. Das escolhas do diagramador/enunciador em *Diário de Bordo*, quanto às categorias do plano da expressão, resulta não só o sincretismo do texto, como a possibilidade de leitura de seus efeitos de sentido (LERM, 2010, p.45).

Além de Fiorin e Teixeira, outros autores, mais precisamente os ligados à semiótica tensiva⁹⁶, têm aprofundado os estudos sobre *enunciação*, *práxis enunciativa*⁹⁷ e *estratégias enunciativas*. Diniz (2006) define a *práxis enunciativa* como “operações realizadas pelo enunciador⁹⁸ (enunciatário sempre pressuposto)

⁹⁶ Na atualidade, a semiótica discursiva apresenta dois desdobramentos, a saber, a sociossemiótica, que tem focado o sentido *sentido* a partir dos estudos de Greimas (2002) em *Da Imperfeição*; e a semiótica tensiva, que aborda os estados de alma e suas intensidades em continuidade à obra *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille (1993). Embora não tenhamos embasado a presente pesquisa na semiótica tensiva, consideramos pertinente trazer conceitos e autores ligados a esta.

⁹⁷ Cf. *Práxis enunciativa* In: FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.171-202.

⁹⁸ Segundo Greimas e Courtés “a estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário”. Denomina-se de *enunciador* “o destinador implícito da enunciação (ou da comunicação)” e de *enunciatário* o “destinatário implícito da enunciação”. Ambos se distinguem do *narrador* e do *narratário*, destinador e destinatário explicitamente instalados no discurso (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.171).

na própria instância da enunciação, momento imediatamente anterior à colocação em discurso” (DINIZ, 2006, p.4)⁹⁹.

Uma vez abordados os conceitos de sincretismo e suas implicações na definição de nosso objeto de estudo, descrevemos como a semiótica discursiva apresenta também os meios e processos para a compreensão do texto sincrético.

Em *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1991), Greimas e Courtés apontam um caminho para a leitura específica de textos sincréticos, a começar pelo reconhecimento de grandes disjunções categoriais, o que permitiria “obter uma primeira segmentação do texto em sequências discursivas (descrições, diálogos, relatos) ou em sequências nomeadas tematicamente (confronto, passeio), que permitirão em seguida atualizar as estruturas subjacentes”¹⁰⁰ (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p. 233, tradução nossa).

Lucia Teixeira (2004) também nos possibilita construir um caminho para leitura a partir da análise que efetua do catálogo da exposição de Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 2002): primeiramente identifica as diferentes linguagens utilizadas no texto sincrético; num segundo momento trata de suas formas de interação e, por último, descreve o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa¹⁰¹ de criação do objeto.

Outro ponto que Teixeira alerta ao pesquisador é que a análise deve considerar uma “enunciação única”, isto é, não há num texto sincrético uma enunciação para cada sistema envolvido, mas uma “estratégia global de comunicação sincrética que gera o discurso manifestado”, que confere “ao arranjo das partes e às múltiplas manifestações de linguagem um caráter de unidade” (TEIXEIRA, 2004, p.236).

Em artigo mais recente, *Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais* (2009), Teixeira acrescenta etapas às já descritas, incluindo desdobramentos da semiótica tensiva. Partindo da observação do cartaz do filme O

⁹⁹ “Ao apontar essas ações que estão por trás do texto, acreditamos que a semiótica tensiva pode oferecer um aparato pertinente para a investigação do sentido anterior à oposição primordial registrada no quadrado semiótico, o espaço do pré-sentido, onde predominam valências como se fossem saliências semânticas, que a práxis enunciativa converte em valores por processos que pretendemos evidenciar na análise.” (DINIZ, 2006, p.6)

¹⁰⁰ “obtener una primera segmentación del texto en secuencias discursivas (descripciones, diálogos, relatos) o en secuencias nombradas temáticamente (combate, paseo), que permitirán en seguida la puesta al día de las estructuras subyacentes” (GREIMAS; COURTÉS, 1991, p. 233).

¹⁰¹ A estratégia enunciativa “sincretiza as diferentes linguagens numa totalidade significante” (TEIXEIRA, 2004, p.235).

ano em que meus pais saíram de férias, de Cao Hamburger (2006) propõe uma metodologia de análise de textos verbovisuais considerando cinco elementos que são transformados em categorias que, por sua vez, geram “mecanismos de produção de sentido correspondentes a etapas metodológicas de análise”:

1. figuras e temas¹⁰² disseminados no discurso, por meio dos elementos verbais e visuais; a partir desses aspectos próprios à superfície discursiva, reconstituição da organização sêmio-narrativa¹⁰³ do texto;
2. categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica, considerando a ocupação visual do suporte planar;
3. mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão;
4. formas de incidência das categorias tensivas¹⁰⁴ no percurso, para imprimir ritmo ao texto;
5. estratégia enunciativa que organiza todos os elementos e estabelece as formas de interação entre enunciador e enunciatário. (TEIXEIRA, 2009, p.61)

Das etapas metodológicas propostas por Teixeira (2004, 2009), selecionamos algumas e as adaptamos aos objetivos da pesquisa e às peculiaridades do *corpus* reagrupando-as num conjunto de tarefas que serviu de orientação para a análise: (a) identificação das linguagens acionadas para a construção do texto sincrético; (b) descrição das categorias cromáticas, eidéticas, matéricas e topológicas do plano da expressão plástica; (c) estudo dos mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão; (d) descrição dos efeitos de sentido alcançados pela estratégia enunciativa adotada; e (e) análise das relações entre os elementos provenientes das linguagens acionadas¹⁰⁵.

Além dos conceitos e métodos descritos até o momento, para o estudo específico das relações entre as linguagens envolvidas no texto verbovisual, retomamos os *graus de intimidade* entre as linguagens em Carmo Jr. (2009) e o

¹⁰² Segundo Fiorin (2004) os esquemas narrativos abstratos podem ser revestidos com *temas* ou *figuras*. Enquanto a *figura* é “o termo que remete a algo do mundo natural” como *árvore*, *vermelho* ou *quente*, o *tema* é “um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. [...] são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural” como *vergonha*, *raciocinar* e *orgulhoso* (FIORIN, 2004, p.64-65).

¹⁰³ A organização *sêmio-narrativa* diz respeito aos componentes sintáticos e semânticos dos níveis fundamental (profundo) e narrativo do texto (Cf. FIORIN, 2004, p.17).

¹⁰⁴ A gramática tensiva baseia-se na oposição entre duas *categorias*: a *extensidade* (os estados das coisas) e a *intensidade* (os estados de alma). Tal oposição orienta o ritmo do texto e “permite integrar à análise as variáveis e gradações” (TEIXEIRA, 2009, p.44,67).

¹⁰⁵ Buscamos construir um caminho de leitura que fosse abrangente, evitando etapas como o estudo das “formas de incidência das categorias tensivas no percurso” (TEIXEIRA, 2009) de interesse particular da semiótica tensiva. Incluímos como etapa final a análise das relações entre os elementos no plano de expressão, com base em Hjelmslev (1978, 2006) e Carmo Jr. (2009).

estudo que lhe deu base, o das *dimensões* presentes nos *sistemas casuais* de Hjelmslev (1978). Antes, porém, de adentrarmos no estudo do *sistema sublógico* e de suas *dimensões* e para melhor compreensão do que estamos tratando, trazemos alguns conceitos presentes em outra obra fundamental de Hjelmslev, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006).

4.2 LOUIS HJELMSLEV - DO SISTEMA À CATEGORIA

*Aprofundar não é complicar.*¹⁰⁶

Ao trazermos Hjelmslev para a pesquisa, não pretendemos retomar sua obra¹⁰⁷, tarefa praticamente impossível dada sua complexidade, tão pouco incorrer no erro oposto, tratando-a de forma superficial. Apresentamos aqui, apenas alguns conceitos por ele formulados em duas publicações, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006)¹⁰⁸ e *La categoría de los casos* (1978), que nortearam o modo como nos aproximamos do *corpus*, o método e categorias que serviram de base para a análise.

Em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006), original de 1943 (*Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*), Louis Hjelmslev (1899-1965) apresenta os princípios basilares da teoria linguística por ele proposta, a *Glossemática*. A partir de uma descrição poética da linguagem e de sua importância, Hjelmslev expõe a necessidade da construção de uma linguística que leve em consideração, prioritariamente, a *imanência* da linguagem, isto é, que a linguagem não seja apreendida como “um conglomerado de fatos não linguísticos (físicos, fisiológicos, psicológicos, lógicos, sociológicos), mas sim como um todo que se basta a si mesmo, uma estrutura *sui generis*” (HJELMSLEV, 2006, p.3).

Hjelmslev aponta que uma teoria da linguagem que busque esta estrutura particular deve ir além da simples descrição dos fatos e ter como objetivo “verificar a tese da existência de um sistema subjacente ao processo, e a tese de uma constância que subentende as flutuações, e aplicar esse sistema a um objeto que

¹⁰⁶ Vinheta do canal de televisão *Globo News* exibido em 13 dez. 2015.

¹⁰⁷ Sobre Hjelmslev sugerimos a leitura de Fiorin (2003) e a visita ao *Portal Hjelmslev*.

¹⁰⁸ Utilizamos aqui HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2006. 147 p. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto.

parece prestar-se a isso de modo particular” (HJELMSLEV, 2006, p.9). Esta proposição do autor é particularmente pertinente à presente pesquisa, pois nos conduz a pensar para além da análise do texto sincrético (processo), buscando compreender seu sistema subjacente.

Nas páginas seguintes de *Prolegômenos*, observamos seu empenho em justificar a “legitimidade e a possibilidade de um método científico” não somente para as ciências humanas, como para a teoria da linguagem, procurando diferenciá-la da linguística desenvolvida até então. Para o autor, a teoria da linguagem deve basear-se no que denomina de *princípio do empirismo*: “A descrição deve ser não contraditória, exhaustiva e tão simples quanto possível. A exigência da não contradição prevalece sobre a da descrição exhaustiva, e a exigência da descrição exhaustiva prevalece sobre a exigência de simplicidade.” (HJELMSLEV, 2006, p.11, grifo do autor).

A partir desse *princípio*, Hjelmslev propõe o *princípio da simplicidade*, segundo o qual, dentre os possíveis procedimentos que conduzem a uma descrição não contraditória e exhaustiva, devemos escolher aquele que possibilite a descrição mais simples. “Se vários procedimentos permitem descrições cujos resultados têm o mesmo grau de simplicidade, deve-se escolher aquele que toma o caminho mais simples” (HJELMSLEV, 2006, p.21).

Hjelmslev também afirma ser o método dedutivo o mais adequado para a teoria da linguagem. Ao invés de sair do particular para se chegar à categoria, de sintetizar e generalizar como ocorre no método indutivo, o dedutivo é caracterizado por ele como um movimento que analisa e especifica, um caminho que vai da classe ao componente:

O único procedimento capaz de isolar o sistema que o texto subentende é uma análise que considera o texto como uma classe analisável em componentes; estes componentes são, por sua vez, considerados como classes analisáveis em componentes, e assim por diante até a exaustão das possibilidades de análise (HJELMSLEV, 2006, p.14).

Tal distinção também serve de baliza para a pesquisa que aqui se constrói. Tarefa árdua não sucumbir ao desejo de síntese e generalização que se apresenta em diversos momentos da pesquisa e manter-se fiel ao método dedutivo, analisando e especificando, da classe ao componente, num procedimento não contraditório, exaustivo e, ao mesmo tempo, simples.

Após essas primeiras considerações, em que define a *análise* como “uma passagem dedutiva de classe para componente e componente de componente”, o autor constrói um sistema de definições formais e operacionais da teoria da linguagem começando pelo *princípio da análise*, em que busca determinar “sua natureza e os conceitos que dela participam” (HJELMSLEV, 2006, p.27).

A partir de uma exposição do realismo ingênuo, em que observa que a análise se reduz à decupagem de um objeto em partes e assim sucessivamente, afirma que “o essencial não é dividir um objeto em partes, mas sim adaptar a análise de modo que ela seja conforme às dependências mútuas que existem entre essas partes, permitindo-nos prestar contas dessas dependências de modo satisfatório”. (HJELMSLEV, 2006, p.28). Tal mudança de posicionamento traz consequências consideradas por Hjelmslev como essenciais para a compreensão do *princípio de análise*:

tanto quanto suas partes, o objeto examinado só existe em virtude desses relacionamentos ou dessas dependências; a totalidade do objeto examinado é apenas a soma dessas dependências, e cada uma de suas partes define-se apenas pelos relacionamentos que existem 1) entre ela e outras partes coordenadas, 2) entre a totalidade e as partes do grau seguinte, 3) entre o conjunto dos relacionamentos e das dependências e essas partes. (HJELMSLEV, 2006, p.28)

Com isso, Hjelmslev reitera que “uma totalidade não se compõe de objetos, mas sim de dependências, e que não é sua substância mas sim os relacionamentos internos e externos que têm uma existência científica [...]” (HJELMSLEV, 2006, p.28). O que importa na análise, portanto, não é a simples passagem da classe para o componente, mas os *relacionamentos* ou *dependências*, mais adiante denominadas de *funções*, entre termos ou elementos que se encontram em relação, os *funtivos*. Lembramos que tal proposição encontra-se na base da semiótica discursiva, para qual o sentido ou os efeitos de sentido não estão nas “coisas” em si, nos objetos ou nas práticas, mas são construídos a partir das relações entre suas partes.

Na continuidade, Hjelmslev distingue três categorias diferentes de dependências: *interdependência*, *determinação* e *constelação*. Cada qual recebe outras denominações conforme ocorram no processo (texto) ou no sistema

(língua)¹⁰⁹. A *Interdependência* é denominada no processo de *solidariedade* e no sistema, de *complementaridade*. A *determinação* recebe o nome de *seleção* no processo e de *especificação* no sistema. A *constelação*, por sua vez, passa a ser denominada no processo de *combinação* e de *autonomia* no sistema (Fig.13).

Na *interdependência* (A) existe uma dependência recíproca entre dois termos, isto é, eles se pressupõem mutuamente. Esta dependência também é definida como uma função entre duas constantes¹¹⁰. Na *interdependência* os *funtivos* são denominados *interdependentes* e assumem outras denominações conforme ocorram no processo (texto) ou no sistema (língua): no processo são denominados *solidários* e no sistema, *complementares* (Fig.13).

Na *determinação* (B) a dependência é unilateral, ou seja, um termo pressupõe o outro porém não o contrário. É também definida como uma função entre uma constante e uma variável¹¹¹. A *constante* recebe as denominações *determinada* (no geral), *selecionada* (no processo) e *especificada* (no sistema), enquanto que a variável recebe as designações *determinante* (no geral), *selecionante* (no processo) e *especificante* (no texto) (Fig.13).

Na *constelação* (C) existe uma relação recíproca entre os termos (funtivos) porém um não pressupõe o outro. Também é definida como uma função entre duas variáveis. Os *funtivos* são denominados *constelares* (no geral), *combinados* (no processo) e *autônomos* (no sistema) (Fig.13).

¹⁰⁹ Assim como ocorre com as dependências, o autor constrói para cada definição uma nomenclatura tríade: uma para uso geral, uma para o que ocorre no processo e outra para o sistema. Por processo o autor se refere ao texto e, por sistema, a língua.

¹¹⁰ *Constante* – “funtivo cuja presença é uma condição necessária para a presença do funtivo com o qual tem função” (HJELMSLEV, 2006, p.40).

¹¹¹ *Variável* – “funtivo cuja presença não é uma condição necessária para a presença do funtivo com o qual tem função” (HJELMSLEV, 2006, p.40).

Figura 13 – Quadro síntese com a terminologia proposta por Hjelmslev para as *dependências, funções e funtivos*.

DEPENDÊNCIA Função	PROCESSO Texto/ Sintagma	SISTEMA Língua/ Paradigma
(A) INTERDEPENDÊNCIA Função entre duas constantes Funtivos: Interdependentes	SOLIDARIEDADE Funtivos: Solidários (constantes)	COMPLEMENTARIDADE Funtivos: Complementares(constantes)
(B) DETERMINAÇÃO Função entre uma constante e uma variável Funtivos: Determinada (constante) Determinante (variável)	SELEÇÃO Funtivos: Selecionada (constante) Selecionante (variável)	ESPECIFICAÇÃO Funtivos: Especificada (constante) Especificante (variável)
(C) CONSTELAÇÃO Função entre duas variáveis Funtivos: Constelares	COMBINAÇÃO Funtivos: Combinados (variáveis)	AUTONOMIA Funtivos: Autônomos (variáveis)

Fonte: quadro baseado em Hjelmslev (2006, p.29-45).

Além destas dependências, funções e funtivos recebem outras designações de acordo com o tipo de funtivo presente na relação. Quando existe apenas um tipo, como ocorre na *interdependência* (apenas constantes) e na *constelação* (apenas variáveis), a função é de *reciprocidade* e os funtivos são chamados *recíprocos*. Quando pelo menos um dos funtivos é uma constante, o que ocorre na *interdependência* e na *determinação*, existe *coesão* e os funtivos são *coesivos* (HJELMSLEV, 2006, p.41).

O princípio de análise bem como o sistema de definições proposto por Hjelmslev são fundamentais para pensarmos as relações entre as linguagens que fazem parte dos textos que compõem o *corpus* de análise. Considerando as obras como *textos*, portanto como *processos*, e cada linguagem acionada para a construção do texto verbovisual como um *funtivo*, podemos analisar suas funções, suas dependências, definindo-as como *solidariedade*, *seleção* ou *combinação*.

Por último, consideramos pertinente a distinção que o autor faz entre *unidade* e *categoria*, conceito fundamental para introduzir a próxima obra de Hjelmslev a descrevermos. A *unidade* é definida por ele como uma *soma sintagmática*, isto é, “uma cadeia que contrai uma relação com uma ou várias cadeias no interior de uma

mesma série”, uma *relação* dentro do *sintagma*, do *processo*. A *categoria*, por sua vez, é uma *soma paradigmática*, “um paradigma que contrai uma correlação com um ou vários paradigmas no interior da mesma série”, uma correlação dentro do *paradigma*, do *sistema*. A relação entre uma *soma* e uma *função* que dela participa é denominada de *estabelecimento*: “[...] a função *estabelece* a soma e a soma é *estabelecida* pela função.” (HJELMSLEV, 2006, p.89, grifo do autor).

Adentrando na segunda obra de Hjelmslev, *La Categoría de los Casos* (1978)¹¹², algumas perguntas surgiram, ainda diante de seu título: qual o interesse de Hjelmslev pela categoria do caso? Por que o estudo do caso e não de outra categoria gramatical? O próprio Hjelmslev esclarece a escolha de seu objeto:

Os casos constituem uma categoria gramatical cuja investigação se impõe com uma força particular. Nenhuma língua parece escapar a eles inteiramente; não existe nenhuma língua na qual a categoria dos casos seja seguramente inexistente; de resto existem línguas nas quais a existência dos casos é duvidosa e está submetida à discussão. Na grande maioria das línguas, os casos dominam de modo impressionante, e mais que qualquer outra categoria flexional, todas as manifestações do mecanismo linguístico, tanto sintagmáticas como paradigmáticas. No discurso não existe nenhum enunciado no qual o sistema casual não entre em jogo, de maneira implícita ou explícita. A análise gramatical deve começar pela análise dos casos. Não existe talvez nenhuma categoria gramatical cujo aspecto imediato seja tão claro, tão coerente, tão simétrico, tão facilmente abordável como a dos casos. Por outro lado, visto de perto, o sistema dos casos é, num bom número de línguas, de uma complexidade enorme, abrangendo de tal modo todos os problemas fundamentais da gramática.¹¹³ (HJELMSLEV, 1978, p.17, tradução nossa)

De certo modo, podemos entender a obra em questão como uma continuidade de sua primeira publicação, *Principes de Grammaire Générale*,¹¹⁴ datada de 1928. Seu projeto mais amplo, a *gramática geral*, tinha por objetivo

¹¹² Utilizamos aqui a versão espanhola HJELMSLEV, Louis. *La Categoría de los Casos*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

¹¹³ “Los casos constituyen una categoría gramatical cuya investigación se impone con una fuerza particular. Ninguna lengua parece escapar a ellos enteramente; no existe ninguna lengua en la que la categoría de los casos sea con seguridad inexistente; todo lo más hay lenguas en las que la existencia de los casos es dudosa y está sometida a discusión. En la gran mayoría de las lenguas, los casos dominan de una manera impresionante, y más que cualquier otra categoría flexional, todas las manifestaciones del mecanismo lingüístico, tanto sintagmáticas como paradigmáticas. En el habla no existe ningún enunciado en el que el sistema casual no entre en juego, de manera implícita o explícita. El análisis gramatical debe comenzar por el análisis de los casos. No existe tal vez ninguna categoría gramatical cuyo aspecto inmediato sea tan claro, tan coerente, tan simétrico, tan fácilmente abordable como la de los casos. Por otra parte, visto de cerca, el sistema de los casos es en buen número de lenguas de una complejidad enorme, planteando a la vez todos los problemas fundamentales de la gramática.” (HJELMSLEV, 1978, p.17)

¹¹⁴ Primeira versão para o espanhol em 1976 (*Principios de Gramática General*) e sem tradução para o português até a presente data.

“abandonar a distinção entre morfologia e sintaxe, bem como a divisão da linguística numa parte comparativa e numa parte geral” servindo “para elucidar os problemas evolutivos que no domínio sintático permaneceram inexplicáveis pelo método clássico” (HJELMSLEV, 1978, p.9, tradução nossa)¹¹⁵.

A obra *La categoría de los casos* (1978) é dividida em duas partes. A primeira, publicada originalmente em 1935¹¹⁶ é composta por dois capítulos. No primeiro deles (I. PROBLEMA), Hjelmslev problematiza a questão do caso e perfaz um percurso histórico dos gregos até seus dias, discutindo os resultados obtidos a partir das teorias greco-latina, indo-europeia e pancrônica. No segundo capítulo (II. SISTEMA), apresenta o sistema casual, sua estrutura geral, os valores que nele entram e demonstra seu estudo em línguas, cujo sistema comporta três dimensões, como o *Tabasaran* (Tabassarã) e o *Lak*¹¹⁷. A segunda parte, publicada dois anos após, em 1937¹¹⁸, apresenta-se como continuidade imediata da primeira, demonstrando sistemas casuais de uma e de duas dimensões.

Destacamos alguns aspectos gerais observados na obra que consideramos fundamentais para a compreensão de sua teoria e que serviram de orientação para a presente pesquisa:

(a) a teoria da linguagem deve ser *imanente* e não *transcendental*¹¹⁹: o estudo deve basear-se na própria língua e não em elementos extralinguísticos. O autor cita teorias que buscaram relacionar a língua com categorias do pensamento gregas ou medievais e suas infrutíferas consequências;

(b) a teoria deve ser *pancrônica* ao invés de *ideossincrônica*, isto é, o estudo deve considerar diversas línguas e não apenas uma. Com isso, Hjelmslev amplia seu objeto de estudo: sua pesquisa não contempla somente o grego, o latim ou o sânscrito, mas as chamadas línguas indo-europeias;

(c) a partir de uma exposição histórica de diversas teorias justifica sua opção por uma teoria que leva em conta que a relação entre dois objetos é sempre uma

¹¹⁵ “abandonar la distinción entre morfología y sintaxis, así como la división de la lingüística en una parte comparativa y una parte general [...] para elucidar los problemas evolutivos que en el dominio ‘sintáctico’ quedaron inexplicados por el método clásico” (HJELMSLEV, 1978, p.9).

¹¹⁶ *Acta Jutlandica*, vol. VII, fasc. 1, 1935: i-xii, p.1-184.

¹¹⁷ Línguas faladas pelas etnias *Tabasaran* (Tabassarã) e *Lak*, República do Daguestão, Federação Russa (região do Cáucaso).

¹¹⁸ *Acta Jutlandica*, vol. IX, 1937: i-vii, p.1-78.

¹¹⁹ Assunto retomado pelo autor em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006).

relação entre dois planos (expressão e conteúdo)¹²⁰ e também uma relação entre dimensões;

(d) com base na multiplicação dessas dimensões Hjelmslev propõe uma definição geral (porém não definitiva) da categoria dos casos: “o caso é uma categoria que expressa uma relação entre dois objetos” (HJELMSLEV, 1978, p.135, tradução nossa)¹²¹;

(e) toda língua é um sistema e o sistema do caso, embora seja, por definição, *pré-lógico*, pode ser projetado sobre o que denomina de *sistema sublógico*. Este sistema permite que sejam estudadas as relações entre os objetos de acordo com dimensões, que variam de uma a três. Importante salientar que este sistema é construído de forma arbitrária, isto é, ele é estabelecido de modo a prever todas as relações possíveis entre os termos, mesmo que os textos construídos neste sistema não tenham ou não possuam todas as dimensões¹²².

Dentre as formulações destacadas, nos interessa, em especial, a descrição do *sistema sublógico* (Cf. HJELMSLEV, 1978, p.171-182). Hjelmslev inicia sua exposição afirmando que “o princípio estrutural que dirige o sistema linguístico dos casos é por definição pré-lógico”. Segundo o autor “a relação entre dois objetos, que é a significação dos casos, pode ser concebida mediante um sistema de oposições lógico-matemáticas ou mediante um sistema de oposições participativas” porém, somente o segundo sistema “recobre os fatos da linguagem e permite descrevê-los pela via imediata”¹²³ (HJELMSLEV, 1978, p.171, tradução nossa)¹²⁴. Hjelmslev não considera os sistemas da lógica formal e o da língua excludentes e os vincula a um princípio comum que nomeia de *sistema sublógico*: “O sistema sublógico está na

¹²⁰ Conceito que se encontra na base da Semiótica Discursiva.

¹²¹ “es caso una categoría que expresa una relación entre dos objetos” (HJELMSLEV, 1978, p.135, grifo do autor).

¹²² O assunto é retomado pelo autor em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006) quando afirma que a língua (sistema) pode existir sem que haja um texto construído nela, mas não pode haver texto sem uma língua (sistema): todo texto pressupõe um sistema, mas não o inverso.

¹²³ Anteriormente Hjelmslev já havia afirmado que “El sistema no está construido como un sistema lógico-matemático de oposiciones entre términos positivos y negativos. El sistema lingüístico es libre respecto del sistema lógico que le responde” (HJELMSLEV, 1978, p.142).

¹²⁴ “El principio estructural que dirige el sistema lingüístico de los casos es por definición prelógico. [...] La relación entre dos objetos, que es la significación de los casos, puede ser concebida mediante un sistema de oposiciones lógico-matemáticas o mediante un sistema de oposiciones participativas. Pero sólo este último recubre los hechos del language y permite describirlos por la vía inmediata.” (HJELMSLEV, 1978, p.171)

base tanto do sistema lógico como do sistema pré-lógico”¹²⁵ (HJELMSLEV, 1978, p.171, tradução nossa).

O *sistema sublógico* comporta três dimensões: (1) *direção (aproximação-afastamento)*, (2) *coerência-incoerência* e (3) *subjetividade-objetividade* que “bastam para explicar os sistemas de casos e de preposições observados nas línguas”¹²⁶ (HJELMSLEV, 1978, p.180, tradução nossa). Elas recebem uma numeração que não é arbitrária: “As *dimensões constituem uma hierarquia* no sentido de que a primeira dimensão está sempre presente em qualquer sistema casual, e de que a terceira dimensão é a menos representada”¹²⁷ (HJELMSLEV, 1978, p.180, tradução nossa).

Para cada uma das dimensões Hjelmslev estabelece um sistema simples de oposições: “sem entrar em todos os matizes possíveis da lógica formal e sem entrar previamente nas configurações extensionais encontradas na língua”¹²⁸ (1978, p.171, tradução nossa) considera apenas “as principais casas da zona conceitual”, a casa *positiva*, representada pelo sinal (+), a casa *negativa*, pelo sinal (÷) e a soma das duas, a casa *neutra*, pelo sinal (0)¹²⁹ (Fig.14).

¹²⁵ “El sistema sublógico está a la base del sistema lógico y del sistema prelógico a la vez” (HJELMSLEV, 1978, p.171).

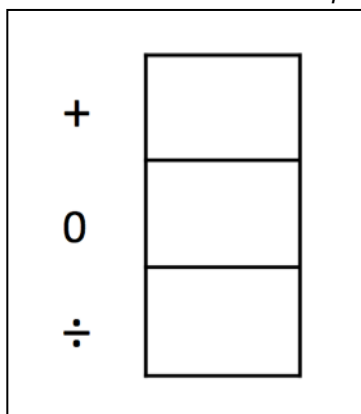
¹²⁶ “Estas tres dimensiones bastan para explicar los sistemas de casos y de preposiciones observados en las lenguas” (HJELMSLEV, 1978, p.180).

¹²⁷ “Las dimensiones constituyen una jerarquía en el sentido de que la primera dimensión está siempre presente en cualquier sistema casual, y de que la tercera dimensión es la menos representada” (HJELMSLEV, 1978, p.180, grifo do autor).

¹²⁸ “sin entrar en todos los matices posibles de la lógica formal y sin entrar previamente en las configuraciones extensionales encontradas en la lengua” (HJELMSLEV, 1978, p.171).

¹²⁹ As casas positiva e negativa não representam oposição entre os termos, mas uma relação de proximidade (casa positiva) e afastamento (casa negativa) entre os objetos. Com base na semiótica discursiva poderíamos afirmar que a casa positiva preenche as condições de *conjunção* e a casa negativa, de *disjunção*.

Figura 14 – Representação das três casas de uma *dimensão*: *positiva* (+), *neutra* (0) e *negativa* (÷).



Fonte: representação baseada nos diagramas apresentados por Hjelmslev (1978, p.139 e 154).

O *sistema sublógico* está baseado numa concepção *espacial* herdada dos *localistas*¹³⁰ (HJELMSLEV, 1978, p.61-71). A partir de autores como Bernardi e mais tarde Wüllner, se aceita que

as significações fundamentais dos casos e das preposições recobrem uma só e mesma categoria conceitual. O fenômeno subjetivo designado mediante esta categoria é a *concepção espacial*; esta concepção é aplicada pelo falante às diversas ordens do fenômeno objetivo, quer se trate de espaço, de tempo, da causalidade lógica ou da recção sintagmática.¹³¹ (HJELMSLEV, 1978, p.62, tradução nossa)

A primeira dimensão casual também provém dos localistas¹³² e é denominada pelo autor de *direção*: “Trata-se da direção *in abstracto* sem levar em conta o âmbito no qual se manifesta. Chamamos a esta dimensão de primeira pelo fato de que parece estar sempre presente e porque se impõe imediatamente à observação.”¹³³ (HJELMSLEV, 1978, p.133, tradução nossa). Esta dimensão é marcada pela oposição semântica *aproximação/afastamento* (*acercamiento/alejamiento*)

¹³⁰ “En conclusión, la teoría localista, tal como fue concebida por Máximo Planudes, Teodoro Gaza, los gramáticos medievales y Wüllner, es la única teoría de los casos establecida hasta el momento que merece una consideración seria.”(HJELMSLEV, 1978, p.91)

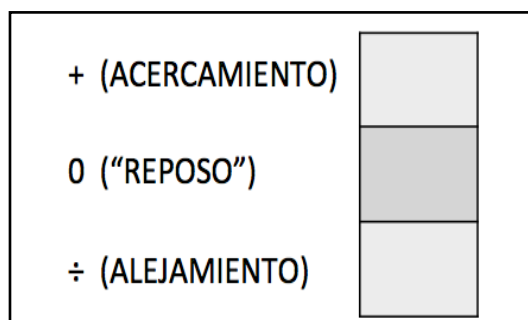
¹³¹ “[...] las significaciones fundamentales de los casos y de las preposiciones recubren una sola y misma categoría conceptual. El fenómeno subjetivo designado mediante esta categoría es la *concepción espacial*; esta concepción es aplicada por el hablante a los diversos órdenes del fenómeno objetivo, bien se trate del espacio, del tiempo, de la causalidad lógica o de la reción sintagmática.” (HJELMSLEV, 1978, p.62, grifo do autor)

¹³² A teoria localista considera como a dimensão essencial e primária da categoria dos casos a ideia abstrata de *direção* (Cf. HJELMSLEV, 1978, p.84).

¹³³ “Se trata de la dirección *in abstracto* sin tener en cuenta el ámbito en el cual se manifiesta. Llamamos a esta dimensión la primera por el hecho de que parece estar siempre presente y porque se impone inmediatamente a la observación.” (HJELMSLEV, 1978, p.133, grifo do autor)

(HJELMSLEV, 1978, p.154). O termo *aproximación* (*acercamiento*) preenche a casa positiva, o termo *reposo* (*reposo*) preenche a casa neutra e o termo *afastamento* (*alejamiento*), a casa negativa¹³⁴ (Fig.15).

Figura 15 – Representação da zona semântica da primeira dimensão casual, a *direção*.



Fonte: reprodução do diagrama apresentado por Hjelmslev (1978, p.154).¹³⁵

A segunda dimensão é definida provisoriamente¹³⁶ por Hjelmslev como a “que indica o grau de intimidade com o qual os dois objetos estão ligados¹³⁷” (HJELMSLEV, 1978, p.172, tradução nossa). Segundo o autor, esta definição lhe foi sugerida pelo estudo do sistema casual finlandês realizado por Rasmus Rask¹³⁸.

No sistema de Rask a diferença observada entre alguns casos¹³⁹ “é a existente entre uma relação espacial em que um dos objetos considerados está contido no interior do outro, e uma relação espacial em que um dos objetos considerados é exterior ao outro¹⁴⁰” (HJELMSLEV, 1978, p.172, tradução nossa). Hjelmslev resume estas relações num diagrama (Fig.16), no qual a relação *contido*

¹³⁴ Os termos utilizados em português são aproximações aos termos em espanhol com base no dicionário *Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños*. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología; tradução de Eduardo Brandão, Cláudia Berliner. 3a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

¹³⁵ Optamos por manter os quadros apresentados por Hjelmslev com as nomenclaturas em espanhol.

¹³⁶ Assinalamos que Hjelmslev considera a expressão *grado de intimidad* (*grau de intimidade*) como provisória e a utiliza poucas vezes. Quando se refere à segunda dimensão utiliza, na maioria das vezes, *dimensión de la coherencia/incoherencia* (*dimensão da coerência/incoerência*).

¹³⁷ “que indica el grado de intimidad con el que los dos objetos se encuentran unidos” (HJELMSLEV, 1978, p.172).

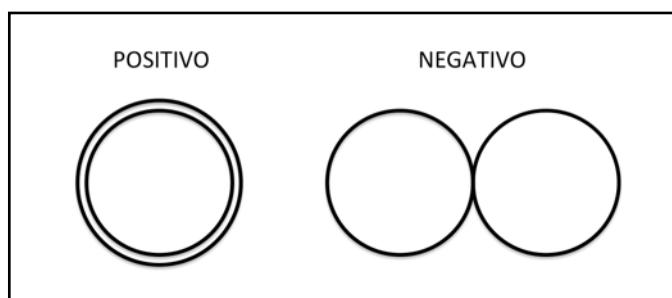
¹³⁸ *Rasmus Kristian Rask* (1787-1832) - Linguista dinamarquês, responsável por estudo original sobre as origens e conexões entre as línguas escandinavas. Em seu estudo *Om Zendsproget* (1826, *On the Zend Language*) definiu a família de línguas *Indo-europeia* distinguindo-a de outras, como o finlandês, o húngaro e o tâmil. Disponível em: <<http://denmark.dk/en/meet-the-danes/great-danes/scientists/rasmus-kristian-rask/>>. Acesso em: 31 maio 2016.

¹³⁹ Rasmus Rask compara o alativo, adesivo e ablativo com o ilativo, inesivo e elativo.

¹⁴⁰ “[...] es la existente entre una relación espacial en la que uno de los objetos considerados está contenido en el interior del otro, y una relación espacial en la que uno de los objetos considerados es exterior al otro.” (HJELMSLEV, 1978, p.172)

em é qualificada como *positiva* e a relação *exterior a* como *negativa*.

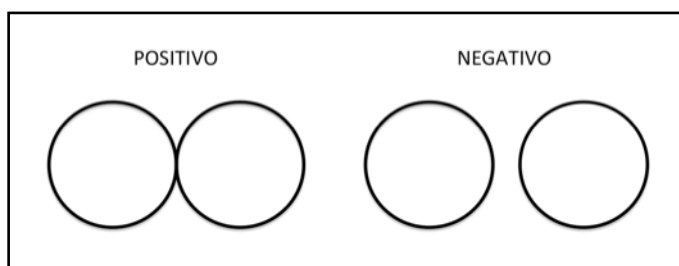
Figura 16 – Representação das relações *contido em* e *exterior a* (segunda dimensão).



Fonte: reprodução do diagrama apresentado por Hjelmslev (1978, p.173).

Hjelmslev observa, porém, que em alguns casos a oposição da segunda dimensão dos casos (e das preposições) “Em lugar de tratar-se de uma diferença entre uma relação interior e uma relação exterior, pode tratar-se de uma oposição entre uma relação com contato e uma relação sem contato [...]”¹⁴¹ (HJELMSLEV, 1978, p.173, tradução nossa). Conforme observamos no diagrama proposto pelo autor (Fig.17) a relação *com contato* recebe uma qualificação *positiva* e a *sem contato*, *negativa*.

Figura 17 – Representação das relações *com contato* e *sem contato* (segunda dimensão).



Fonte: reprodução do diagrama apresentado por Hjelmslev (1978, p.173).

Essas “duas formas particulares” da segunda dimensão, todavia, não são consideradas por Hjelmslev como “essencialmente diferentes” e as agrupa sob o par de termos *coerência/incoerência* (*coherencia/incoherencia*), considerando a *coerência* como termo *positivo* e a *incoerência*, como *negativo*. O autor define

¹⁴¹“En lugar de tratarse de una diferencia entre una relación interior y una relación exterior, puede tratarse de una oposición entre una relación con contacto y una relación sin contacto [...]” (HJELMSLEV, 1978, p.173)

coerência, de um modo geral, como o caso em que um objeto está unido com outro “mediante uma conexão relativamente íntima” (Cf. HJELMSLEV, 1978, p.174, tradução nossa). As duas formas particulares que derivam desta ideia geral são designadas de *inerência* (*inherencia*) e de *aderência* (*adherencia*): “existe *inerência* quando a distinção é a que existe entre a interioridade e a exterioridade; existe *aderência* quando a distinção é a que existe entre contato e não contato”¹⁴² (HJELMSLEV, 1978, p.174, tradução nossa).

Observamos que essas particularidades não são agrupadas pelo autor num quadro único, o que será feito somente mais tarde por José Roberto do Carmo Jr. em *Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual* (2009)¹⁴³. O que Hjelmslev propõe é um quadro em que multiplica as três casas principais (positiva, neutra e negativa) da primeira dimensão, pelas casas da segunda dimensão (Fig.18). Na vertical, encontramos a dimensão da *direção*, marcada pelos termos *aproximação/afastamento* (*acercamiento/alejamiento*) e, na horizontal, a segunda dimensão, caracterizada pelos termos *coerência/incoerência* (*coherencia/incoherencia*). Em cada uma das nove casas que surgem desta combinatória, apresenta preposições e locuções em francês, latim, alemão, inglês e dinamarquês. O autor esclarece que sua escolha por preposições¹⁴⁴ para ilustrar cada casa se deve ao fato de o sistema sublógico dos casos ser idêntico ao das preposições e estas, com frequência, “mais concretas e mais precisas que os casos para ressaltar os fatos”¹⁴⁵ (HJELMSLEV, 1978, p.173, tradução nossa).

¹⁴² “[...] existe *inherencia* cuando la distinción es la que hay entre la interioridad y la exterioridad; existe *adherencia* cuando la distinción es la que hay entre contacto y no contacto” (HJELMSLEV, 1978, p.174, grifo do autor).

¹⁴³ Estudo que detalhamos nas páginas 84-86 desta tese.

¹⁴⁴ “En realidad no hemos explicamos aquí ninguna preposición. Hemos elegido algunas locuciones preposicionales con objeto de ilustrar nuestras ideas, puesto que así lo ha exigido el hecho de que el lenguaje no se deje explicar sino por el lenguaje. Pero el sistema de las preposiciones queda por definición fuera de nuestro trabajo. Lo que aquí pretendemos explicar mediante el sistema sublógico establecido es simplemente el sistema casual, y sólo los capítulos siguientes podrán probar nuestras afirmaciones.” (HJELMSLEV, 1978, p.180)

¹⁴⁵ “[...] las preposiciones son con frecuencia más concretas y más precisas que los casos para resaltar los hechos” (HJELMSLEV, 1978, p.173).

Figura 18 – Quadro demonstrativo das intersecções entre a primeira dimensão (aproximação/afastamento) e a segunda dimensão (coerência/incoerência).

	+	0	÷
+	<p>acercamiento x coherencia; penetrando en o tomando contacto con</p> <p>lat. <i>in</i> + ac. al. <i>in</i> + ac. dan. <i>ind</i> i</p>	<p>acercamiento sin diferencia entre coherencia e incoherencia</p> <p>fr. <i>par</i> ingl. <i>along</i> dan. <i>ad</i></p>	<p>acercamiento x incoherencia; acercándose a, sin penetración o sin contacto</p> <p>lat. <i>ad</i> al. <i>an</i> + ac. dan. <i>hen ved, hen til</i></p>
0	<p>coherencia sin diferencia de dirección; contenido en el interior de o estando en contacto con</p> <p>lat. <i>in</i> + abl. al. <i>in</i> + dat. ingl. <i>within, inside</i> dan. <i>inde(n) i</i></p>	<p>ninguna diferencia ni de dirección ni de coherencia</p> <p>fr. <i>entre</i> lat. <i>inter</i> al. <i>zwischen</i> ingl. <i>between</i> dan. <i>mellem</i></p>	<p>incoherencia sin diferencia de dirección; estando ao lado de o cerca de, sin estar contenido en o sin estar en contacto con</p> <p>al. <i>an</i> + dat. dan. <i>henne ved</i></p>
÷	<p>alejamiento x coherencia; saliendo del interior de o cesando de estar en contacto con</p> <p>lat. <i>ex</i> al. <i>aus</i> ingl. <i>from within</i> dan. <i>ud af</i></p>	<p>alejamiento sin diferencia entre coherencia e incoherencia</p> <p>fr. <i>à travers</i> lat. <i>per</i> al. <i>durch</i> ingl. <i>through</i> dan. <i>gennem</i></p>	<p>alejamiento x incoherencia; alejándose de, sin haber penetrado en o sin hebr tomado contacto con</p> <p>lat. <i>ab</i> al. <i>von</i> dan. <i>bort fra</i></p>

Fonte: reprodução do quadro apresentado por Hjelmslev (1978, p.175).

O autor observa, porém, que o quadro não contempla outros dois pares importantes dentre as ideias casuais e preposicionais: *em cima*: *embaixo* (*encima*: *debajo*) e *na frente*: *atrás* (*delante*: *detrás*) (HJELMSLEV, 1978, p.176).

Segundo Hjelmslev, a diferença entre os pares *em cima/embaixo* (*encima/debajo*) e *na frente/atrás* (*delante/detrás*) reside numa diferença entre *objetividade* e *subjetividade*: “No sistema sublógico, a ideia comum a *em cima* (*encima*) e *embaixo* (*debajo*) é uma relação entre dois objetos pensada objetivamente, enquanto que a ideia comum a *na frente* (*delante*) e *atrás* (*detrás*) é

uma relação entre dois objetos pensada subjetivamente.”¹⁴⁶ (HJELMSLEV, 1978, p.177, tradução nossa). Em outras palavras, uma relação entre dois objetos pode levar em conta ou não a posição, o ponto de vista de um espectador¹⁴⁷:

A diferença entre na *frente-atrás* e *em cima-embaixo* se resume em que a escolha entre *na frente* e *atrás* está determinada pelo lugar ocupado pelo espectador: se muda de lugar em relação aos objetos considerados, o que estava *na frente* pode passar a estar *atrás* e inversamente, enquanto que a escolha entre *em cima* e *embaixo* não está determinada pelo lugar que ocupa o espectador mas é independente (HJELMSLEV, 1978, p.178-179, tradução nossa).¹⁴⁸

Hjelmslev organiza o *sistema sublógico dos casos* num quadro de conjunto (Fig.19), onde a primeira dimensão, *aproximação-afastamento* (*acercamiento-alejamiento*, encontra-se no eixo vertical (altura); a segunda dimensão, *coerência-incoerência* (*coherencia-incoherencia*) no eixo horizontal (largura) e a terceira dimensão *subjetividade-objetividade* (*subjetividad-objetividad*) no eixo da profundidade. Observamos em seu quadro de conjunto que o termo *subjetividade* é considerado positivo e a *objetividade*, negativa.

As casas que surgem da intersecção entre as três dimensões também são preenchidas com preposições, porém os pares *em cima/embaixo* (*encima/debajo*) e *na frente/atrás* (*delante/detrás*) não são multiplicados de modo igual pelas outras dimensões. Conforme o autor alerta em seu texto, “a ideia ‘*em cima*’ admite a distinção entre coerência e incoerência, porém a ideia ‘*embaixo*’ não a admite”¹⁴⁹ (HJELMSLEV, 1978, p.176). De modo semelhante, nos sistemas de preposições

¹⁴⁶ “En el sistema sublógico, la idea común a *encima* y *debajo* es una relación entre dos objetos pensada objetivamente, mientras que la idea común a *delante* y *detrás* es una relación entre dos objetos pensada subjetivamente” (HJELMSLEV, 1978, p.177, grifo do autor).

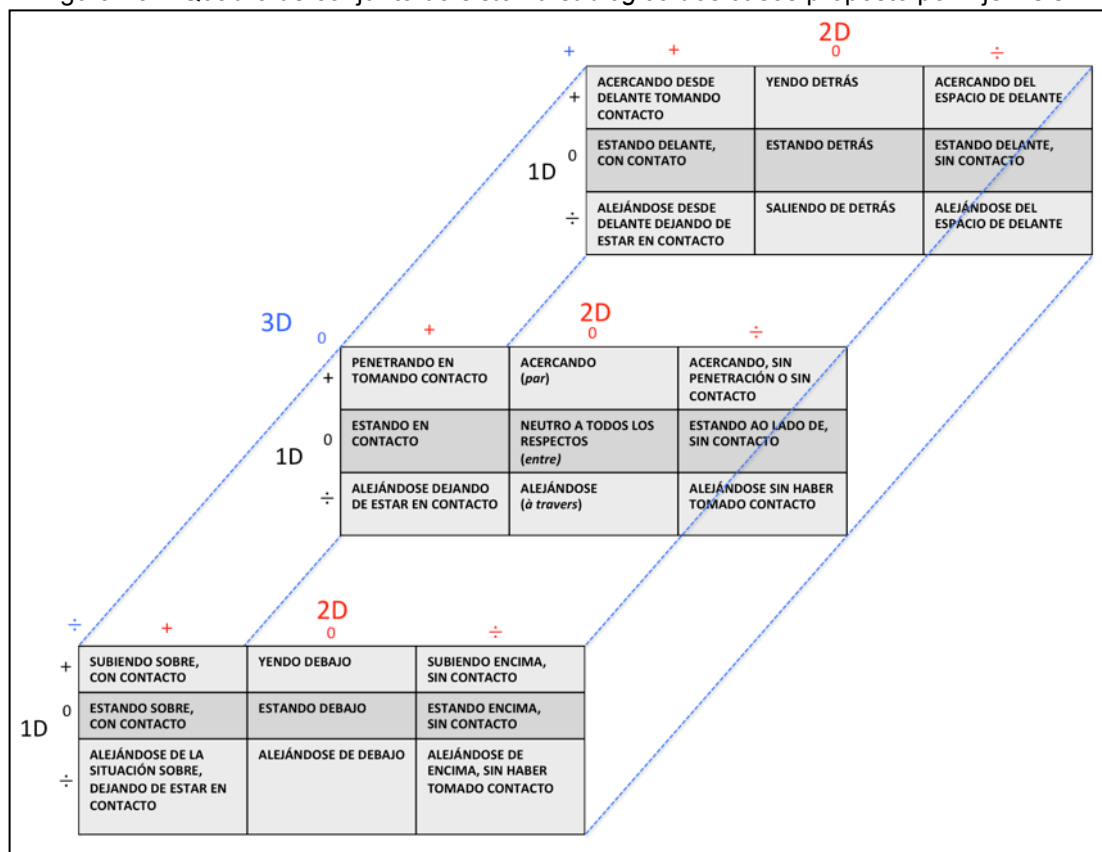
¹⁴⁷ A expressão *ponto de vista* utilizada por Hjelmslev diz respeito a posição do observador em relação aos outros objetos. O exemplo que traz é bastante elucidativo: “Ao dizer *o pássaro está atrás da árvore* ou *o pássaro está à frente da árvore* indico de ordinário a situação relativa do pássaro e da árvore com respeito a mim, como espectador. Ao dizer, por exemplo, *estou atrás da árvore* indico de ordinário a minha situação relativa e da árvore em respeito a mim, interlocutor, que desempenha agora o papel de espectador. Se, pelo contrário, digo *o pássaro está abaixo da árvore*, *o pássaro está acima da árvore*, *estou abaixo da árvore*, designo mediante estas expressões a situação relativa de dois objetos sem considerar o ponto de vista do espectador” (HJELMSLEV, 1978, p.178, tradução nossa).

¹⁴⁸ “La diferencia entre *delante-detrás* y *encima-debajo* se resume en que la elección entre *delante* y *detrás* está determinada por el lugar ocupado por el espectador: si cambia de lugar respecto a los objetos considerados, lo que estaba *delante* puede pasar a estar *detrás* y a la inversa, mientras que la elección entre *encima* y *debajo* no está determinada por el lugar que ocupe el espectador sino que es independiente” (HJELMSLEV, 1978, p.178-179, grifo do autor).

¹⁴⁹ “En el lenguaje, la idea ‘*encima*’ admite la distinción entre coherencia e incoherencia, pero la idea ‘*debajo*’ no la admite” (HJELMSLEV, 1978, p.176, grifo do autor).

“onde existe, na esfera da oposição *na frente/atrás*, uma distinção entre coerência e incoerência, esta distinção somente se manifesta na esfera do ‘*na frente*’, nunca na *atrás*”¹⁵⁰ (HJELMSLEV, 1978, p.177).

Figura 19 – Quadro de conjunto do *sistema sublógico dos casos* proposto por Hjelmslev.



Fonte: reprodução do quadro apresentado por Hjelmslev (1978, p.182).

A partir da exposição do *sistema sublógico* da categoria gramatical dos casos proposto por Hjelmslev (1978) retomamos os estudos de Carmo Jr. (2009) sobre a segunda dimensão *coerência-incoerência* (*coherencia-incoherencia*). Além de reagrupar as possíveis relações observadas nesta dimensão num quadro único, seus exemplos abrem a possibilidade para pensarmos as relações entre os casos ou preposições como relações entre linguagens num texto sincrético verbovisual.

¹⁵⁰ “[...] donde existe, en la esfera de la oposición *delante/detrás*, una distinción entre coherencia e incoherencia, esta distinción sólo se manifiesta en la esfera de ‘*delante*’, nunca en la de *detrás*” (HJELMSLEV, 1978, p.177).

4.2.1 Repensando a segunda dimensão – contribuições de Carmo Jr.

José Roberto do Carmo Jr. em *Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual* (2009) problematiza o *sincretismo* e levanta algumas questões, dentre as quais, qual a relação entre as diferentes expressões que integram o texto sincrético (CARMO JR., 2009, p.170). Buscando responder a esta demanda, retoma a noção de *grau de intimidade* apresentada por Hjelmslev em *La categoría de los casos* (1978).

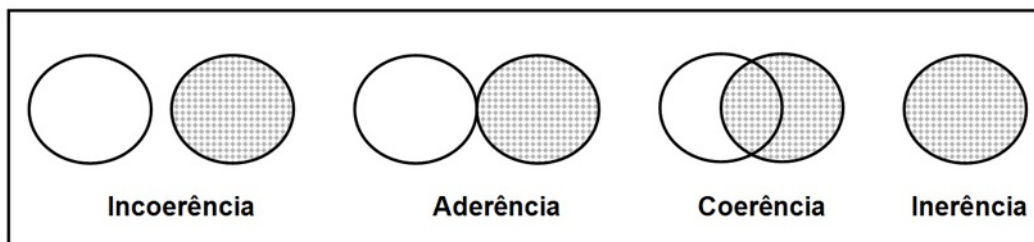
Segundo o autor, Hjelmslev “ao investigar os sistemas casuais de um grande número de línguas naturais [...] descobriu que as relações expressas nesses sistemas seriam tributárias de três grandes campos ou dimensões semânticas: a *direção*, a *intimidade* e a *objetividade*” (CARMO JR., 2009, p.175, grifos do autor). Dentre as três dimensões, Carmo Jr. se detém na segunda, chamada (provisoriamente) por Hjelmslev de *grau de intimidade* (HJELMSLEV, 1978, p.175).

O *grau de intimidade* estaria relacionado, primeiramente, à existência ou não de conexão entre os objetos: “quando se observa entre dois objetos uma conexão relativamente íntima, dizemos que há relação de *coerência* entre esses objetos. Se, ao contrário, inexistente tal conexão, então há uma relação de *incoerência* entre esses objetos” (CARMO JR., 2009, p.175, grifos do autor). A *coerência*, por sua vez, apresentaria duas variantes: a *inerência*, em que “o que está em jogo é a interioridade da relação (interioridade *versus* exterioridade)” e a *aderência*, em que “o que está em jogo é o contato da relação (contato *versus* não contato)” (CARMO JR., 2009, p.175).

Sendo assim, as quatro posições descritas por Hjelmslev (1978, p.172-175) são retomadas, nomeadas e agrupadas por Carmo Jr. em um único quadro (Fig.20)¹⁵¹, numa “escala que ordena os diferentes graus de intimidade observados entre dois objetos”, num caminho que vai da “não conexão absoluta”, a *incoerência*, até a “conexão mais íntima entre dois objetos”, a *inerência* (CARMO JR., 2009, p.175-176).

¹⁵¹ Quadro utilizado na dissertação *Leitura de textos sincréticos: relações entre o verbal e o não-verbal em Diário de Bordo de José Bessa* (LERM, 2010, p.46).

Figura 20 – Graus de Intimidade entre dois objetos.



Fonte: reprodução do diagrama apresentado por Carmo Jr. (2009, p.176).

Carmo Jr. utiliza os graus de intimidade entre objetos para pensar “uma gradação entre a expressão visual e a verbal”. Para testar sua hipótese, examina alguns textos sincréticos em que identifica, em sua maioria, duas semióticas distintas, a verbal escrita e a plástica, porém vislumbra estender seu estudo a relações entre “expressões de semióticas pertencentes a outras ordens sensoriais” (2009, p.176).

Observamos em seus exemplos que suas análises partem do verbal escrito em direção à semiótica plástica ou à semiótica do mundo natural e não o contrário. Seu modo de abordar a questão pode ser apenas decorrência do seu ponto de vista, como pode apontar para uma proposta metodológica, um modo de “entrada” nos objetos sincréticos.

Como exemplo de *Incoerência* Carmo Jr. apresenta um manual de ajuda do aplicativo *Adobe Photoshop*. Nele observa “uma delimitação clara entre componente verbal e visual” e conclui que, neste caso, não só os elementos preservam sua integridade como nunca podem se confundir (CARMO JR., 2009, p.177).

Para falar sobre a *Aderência*, o autor cita um outdoor empregado na campanha publicitária da empresa de transporte ferroviário francês *SNCF (Société Nationale des Chemins de fer Français)*. Neste caso observa a importância do “componente sensível dos grafemas”, seus formantes eidéticos e cromáticos na construção “uma unidade plástica no texto” que toque o enunciatário não só inteligivelmente, como sensivelmente (CARMO JR., 2009, p.178-179).

Na relação de *Coerência*, Carmo Jr. observa que “a interação verbal/plástica pode ser mais íntima, a ponto de criar uma zona de intersecção na qual, a rigor, não se sabe exatamente onde termina o verbal e onde começa o plástico” (CARMO JR., 2009, p.179). No exemplo que menciona, um *outdoor* do *Carrefour*, observa que dois elementos não são exclusivamente verbais ou plásticos, mas coabitam um domínio

plástico e um grafemático (CARMO JR., 2009, p.180).

Em seu último exemplo, um outdoor da *Orange*, empresa de telecomunicações francesa, constata “uma clara superposição de elementos pertencentes à semiótica verbal (grafemas dos caracteres escritos) e à semiótica do mundo natural (formantes eidéticos, cromáticos e matéricos da figura do mel)”. Carmo Jr. se refere à *Inerência* como um “caso-limite” em que há a superposição de duas semióticas de tal modo que não permite ao enunciatário diferenciá-las entre si (CARMO JR., 2009, p.180).

Portanto, nas análises de *zines* que se seguem, trazemos as dimensões do *sistema sublógico* dos casos de Hjelmslev (1978) e as contribuições de Carmo Jr.(2009) para pensar as relações entre as linguagens e seus elementos no texto verbovisual.

5 ANÁLISE DO CORPUS

Conforme descrevemos no capítulo 4, *Aportes teórico e metodológico*, selecionamos algumas etapas propostas por Teixeira (2004, 2009) para a leitura de textos sincréticos e as adaptamos aos objetivos e às particularidades do *corpus* de análise desta pesquisa. As quatro primeiras etapas, (a) identificação das linguagens acionadas para a construção do texto sincrético; (b) descrição das categorias cromáticas, eidéticas, matéricas e topológicas do plano da expressão plástica; (c) estudo dos mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão; e (d) descrição dos efeitos de sentido alcançados pela estratégia enunciativa adotada, se entrelaçam de modo diverso em cada leitura. Em comum e em destaque, as análises apresentam como última etapa o estudo das relações no plano de expressão entre os elementos provenientes das linguagens acionadas, tendo como base os estudos de Hjelmslev (1978, 2006) e Carmo Jr. (2009).

Nas páginas que se seguem, analisamos três obras contemporâneas *inclassificáveis* (BARTHES, 2004), que se situam nas bordas, nas fronteiras entre a arte, design e literatura. Dentre o que coletamos na pesquisa fazem parte de um grupo que nos tocou, nos punziu, que simplesmente *existiu*: *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, *Acordo mal* e *Em branco*.

5.1 PEQUENO COMPÊNDIO DOS FANTASMAS INTERIORES (S/IDATA).

Figura 21 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. 10,5 x 14,5 cm (fechado).



Fonte: acervo da autora. Aquisição 2015.

Pequeno compêndio dos fantasmas interiores, obra de Ale Kalko (Fig.21), é composta por folhas de papel opaco, cor creme, de fina espessura e textura rugosa, com impressões em vermelho, amarelo e azul, coladas ao lado esquerdo com acabamento em tira de papel azul e costuradas à máquina com linha branca.

Centralizadas na capa, encontramos as palavras “*Pequeno Compêndio dos Fantasmas Interiores*” dispostas de cima para baixo e circundadas por uma linha de semelhante espessura e contorno à utilizada nos elementos grafemáticos, formando um retângulo de cantos arredondados. Pequenos pontos, em alguns momentos percebidos como vírgulas, acompanham esta linha em sua parte interna e externa. Por sua vez, os espaços que se formam pela diferença entre o comprimento das palavras são preenchidos por diminutas linhas verticais. Logo abaixo, com o mesmo tratamento gráfico dispensado ao título, localizam-se as palavras “*Por Ale Kalko*”, nomeando a autora da obra. Este conjunto de elementos, na cor creme, com algumas manchas em amarelo, contrasta sobre fundo vermelho.

Além da irregularidade presente no formato geral, corpo e terminações dos elementos grafemáticos e eidéticos também observamos a falta de constância na representação dos caracteres. Tanto vogais quanto consoantes se apresentam em minúscula (caixa baixa) e maiúscula (caixa alta) independentemente de sua posição nas palavras, exemplo das letras *E* e *R*; e mesmo aquelas que se apresentam constantes, como a letra *O*, sempre em caixa baixa, as grafias não são idênticas (Fig.22). Tal ocorrência nos leva a concluir que se trata de uma escrita manual e não do uso de uma fonte tipográfica.

Figura 22 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. Capa (pormenor).



Fonte: adaptação nossa.

Ao folharmos a obra, observamos que, em linhas gerais, nas páginas à esquerda (verso) situam-se imagens e, nas páginas à direita (anverso), palavras (Fig.23). Todas as páginas seguem com as mesmas cores presentes na capa, com três impressões sobrepostas: em vermelho, amarelo e azul. As impressões em vermelho e amarelo, tanto das imagens como das palavras, são idênticas em formato e tamanho e diferem das impressões em azul. Quanto ao espaço que ocupam no suporte, ao mesmo tempo em que há a sobreposição das três impressões há um certo deslocamento entre elas, o que faz com que possam ser percebidas tanto em conjunto como separadamente.

Figura 23 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.1-2 (pormenor).



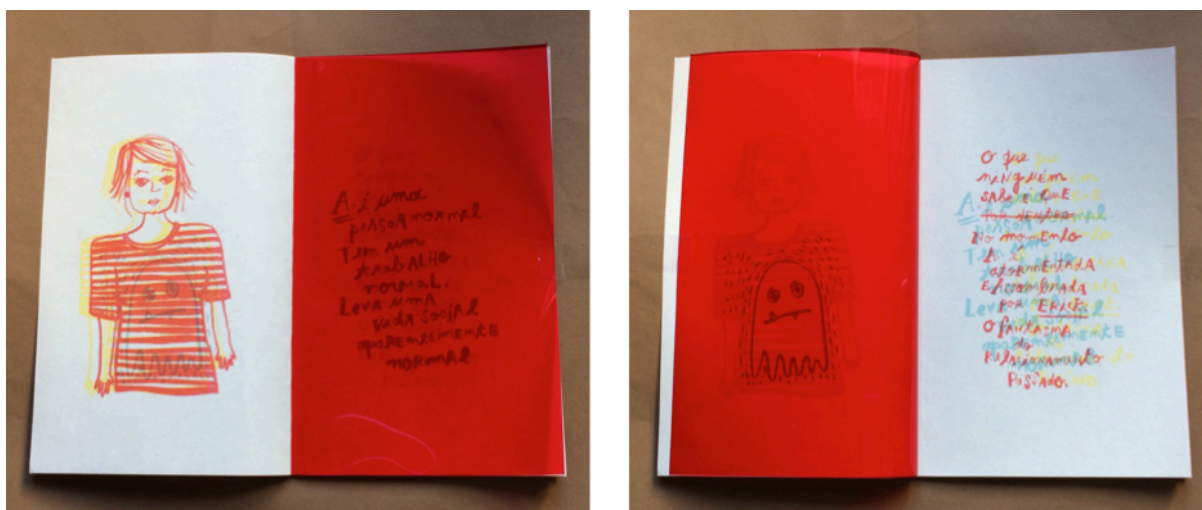
Fonte: adaptação nossa.

Assim como na capa, as palavras estão dispostas no sentido vertical, de cima para baixo, praticamente apenas uma ou duas palavras por linha, ocupando espaço semelhante ao ocupado pela imagem na página oposta. A tipografia, se assim pode ser nomeada, também acompanha os elementos grafemáticos da capa: não há regularidade em seus formatos e tamanhos e sua distribuição não respeita o paralelismo costumeiro dos textos verbais.

Nas páginas à esquerda, os elementos plásticos acompanham as características dos elementos grafemáticos. Linhas de espessura diversa, contornos irregulares e acabamentos em ponta sugerem que o mesmo instrumento, provavelmente um pincel ou caneta com ponta semelhante, tenha sido utilizado para materializar tanto o verbal como o visual.

O inusitado da obra, porém, desponta nas folhas de acetato vermelho que intercalam cada grupo de duas páginas de papel opaco. Ao movermos estas folhas, da direita para a esquerda e vice versa, surgem novas imagens e palavras conforme as sobrepomos sobre as páginas impressas (Fig.24).

Figura 24 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.1-2.



Fonte: acervo da autora.

O vermelho do acetato adicionado ao vermelho e ao amarelo impressos nas páginas faz desaparecer elementos eidéticos e grafemáticos enquanto que adicionado ao azul faz surgir, em roxo, palavras e imagens antes despercebidas.

Tomando como exemplo o primeiro conjunto de páginas (Fig.24), quando a folha de acetato está sobre a página da direita, visualizamos na página da esquerda uma imagem feminina repetida nas cores amarelo e vermelho e contida em seu interior, a imagem de um fantasma, em azul. Enquanto isso, na página da direita, encontramos os dizeres: “A. é uma pessoa normal. Tem um trabalho normal. Leva uma vida social aparentemente normal.”¹⁵² Quando viramos a folha de acetato sobre a página da esquerda, a imagem feminina praticamente desaparece e sobressai, em seu lugar, a imagem de um fantasma rodeado de diminutos traços. Na página da direita, surge: “O que ninguém sabe é que ~~per dentro~~ no momento A. é atormentada e assombrada por Erik: o fantasma do relacionamento passado.”

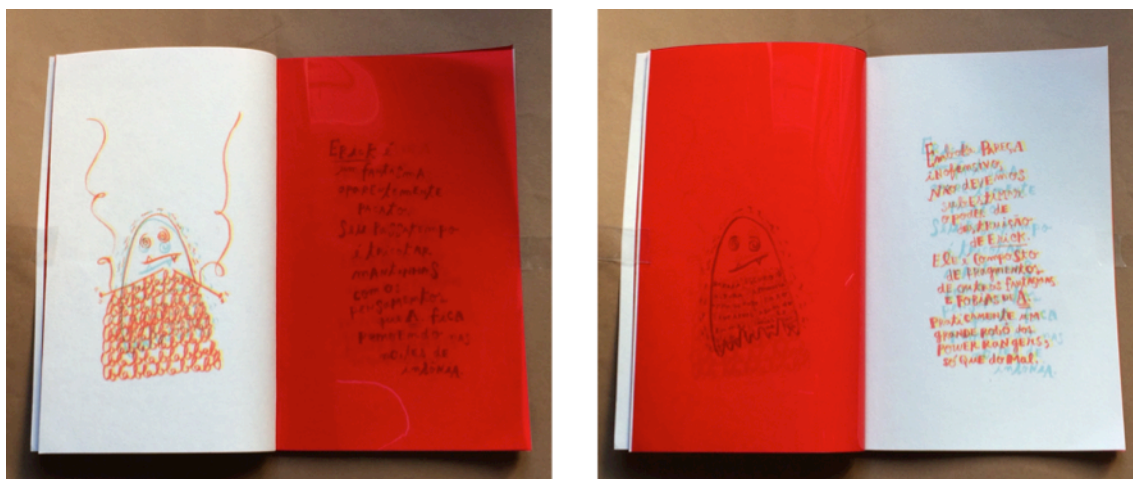
Sendo assim, o que antes causava certa estranheza, como a sobreposição de várias camadas de diferentes cores e formas deslocadas sobre o espaço, passa a ser fundamental para que, adicionados ao vermelho, tornem visíveis ao olho do observador elementos antes abrandados, tanto visuais como verbais, proporcionando novas leituras. A leitura que antes poderia se prever apenas no

¹⁵² As transcrições do verbal não são cópia da forma da expressão da obra mas apenas servem para dar uma noção do conteúdo ao leitor. Não serão reproduzidas as variações entre caixa alta e baixa observadas no texto verbovisual original porém, devido a sua importância para a análise, serão mantidos o sublinhado com um e dois traços e o riscado sobre algumas palavras.

sentido vertical, de cima para baixo, abre-se para a horizontalidade, neste jogo de vai-e-vem entre as folhas.

Nas páginas seguintes, prossegue o jogo de velar e desvelar imagens e palavras. Nas páginas 3 e 4 (Fig.25), quando o acetato vermelho está sobre à direita, lemos “*Erick é um fantasma aparentemente pacato. Seu passatempo é tricotar mantinhas com os pensamentos que A. fica remoendo nas noites de insônia.*” Concomitantemente, na página à esquerda, visualizamos um fantasma, linhas, duas agulhas de tricô e uma malha composta pela repetição da onomatopeia *bla* em várias camadas, provocando a leitura “*bla bla bla*”, comumente utilizada para indicar conversa inútil ou entediante.

Figura 25 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.3-4.



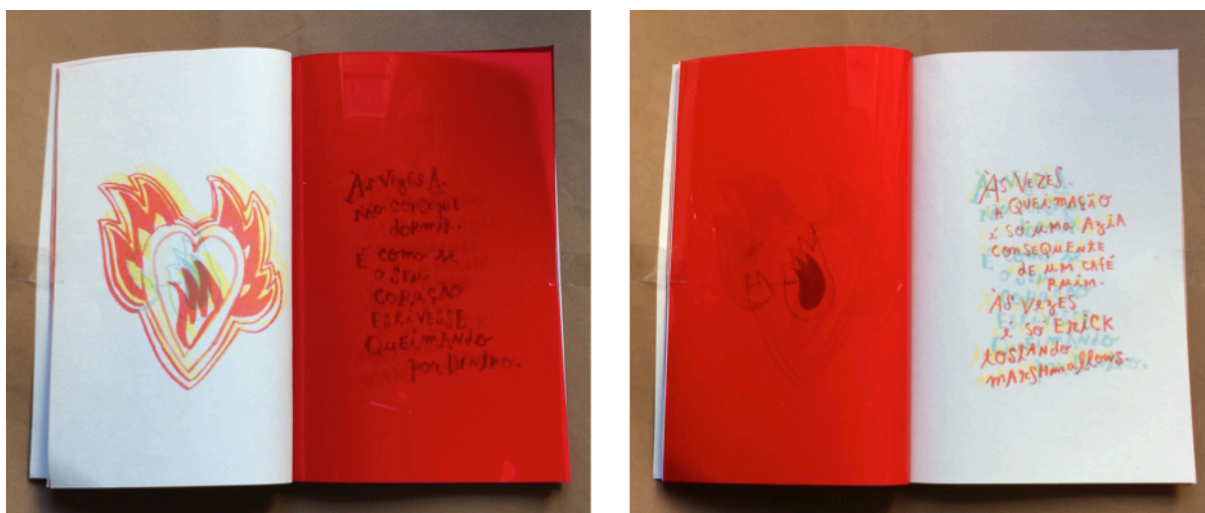
Fonte: acervo da autora.

Quando colocamos o acetato sobre a página da esquerda, linhas, agulhas e malha desaparecem e surge em roxo um fantasma semelhante ao descrito na primeira página, cercado de pequenos traços e repleto de palavras em seu *corpo*: “*barata*”, “*escuro*”, “*altura*”, “*salmonela*”, “*arma de fogo*”, “*rato*”, “*ex do atual*”, “*atual do ex*”, “*zumbis*”, “*fantasma*”, “*olho gordo*”, “*macumba*”. Na página à direita, surgem os dizeres: “*Embora pareça inofensivo, não devemos subestimar o poder de destruição de Erick. Ele é composto de fragmentos de outros fantasmas e fobias de A. Praticamente um grande robô dos powerrangers, só que do mal.*”

Vejamos o que ocorre nas páginas 5 e 6 (Fig.26). Quando o acetato está sobre a página da direita, lemos “*Às vezes A. não consegue dormir. É como se seu coração estivesse queimando por dentro.*” Enquanto isso, na página da esquerda,

identificamos um coração, em vermelho, formado pela repetição de linhas. Em seu interior e em suas laterais, observamos a presença de um grupo de linhas curvas, inclinadas que se encontram em ângulos agudos, lembrando asas ou labaredas. O conjunto é cercado pelo contorno de duas linhas quebradas e ampliam as dimensões do primeiro coração, criando efeitos de profundidade, intensidade, pulsação, queimação.

Figura 26 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.5-6.



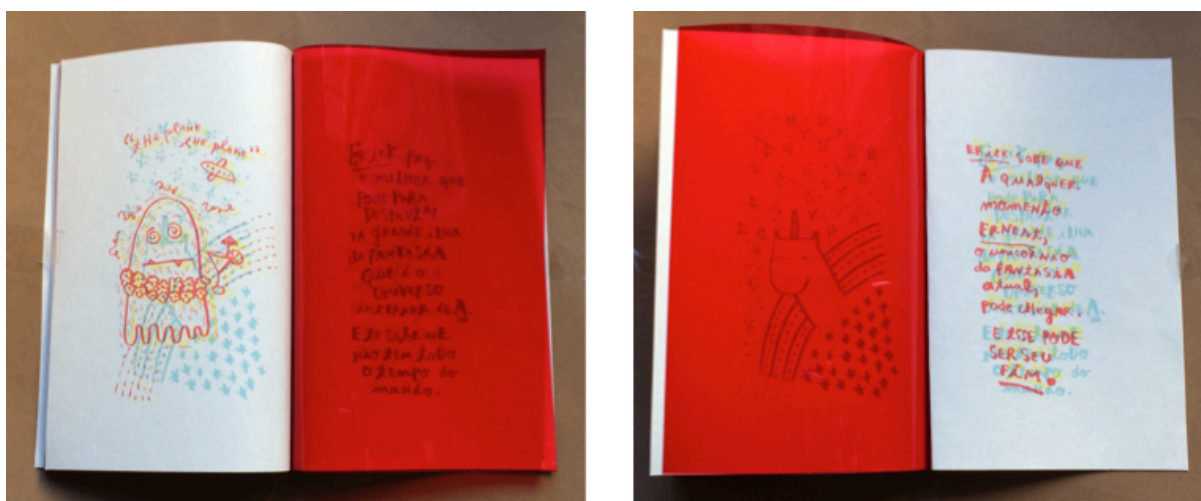
Fonte: acervo da autora.

Ao passarmos o acetato para a esquerda, o coração praticamente desaparece e surge, centralizado na página, a forma de uma gota com três pontas, contornada por estreita linha que acompanha sua curva inferior, encimada por quatro pontas. O conjunto figurativiza uma chama. Ao seu lado esquerdo, observamos um pequeno fantasma que crava o lume com objeto pontiagudo, talvez uma flecha. Sobre sua cabeça pequena oval contêm a palavra “*mashellow*”. Na página oposta desponta em vermelho “*Às vezes a queimação é só uma azia consequente de um café ruim. Às vezes é só Erick tostando marshmallows.*”.

No último conjunto de páginas (Fig.27), quando o acetato está sobre a direita, à esquerda observamos em vermelho, centralizada na página, a imagem de um fantasma com duas sequências de flores em torno do que seria seu pescoço. Pequenas linhas onduladas preenchem seu interior e acompanham o exterior de suas bordas. Ao seu lado direito, identificamos uma taça com enfeite e rodela de fruta, comumente utilizada para representar um coquetel e ao redor da cabeça do

fantasma, quatro linhas curvas e onduladas que, em conjunto com os demais elementos, lembram serpentinhas. Acima deste conjunto, situam-se os dizeres “*the plane the plane*” e logo abaixo destes, a representação de um pequeno avião fazem alusão a um seriado televisivo da década de 1980 que se passava em ilha paradisíaca¹⁵³. Observamos que a impressão em azul nesta página é muito mais perceptível do que nas anteriores e também participa da construção de uma cena festiva: asteriscos na parte inferior e pequenos traços concêntricos na parte superior do conjunto indicam estrelas ou fogos de artifício. O pequeno fantasma parece comemorar e se divertir em uma ilha paradisíaca. Na página à direita, o verbal corrobora este cenário: “*Erick faz o melhor que pode para desfrutar da grande ilha da fantasia que é o universo interior de A. Ele sabe que não tem todo o tempo do mundo.*”

Figura 27 – Pequeno compêndio dos fantasmas interiores. Ale Kalko. P.7-8.



Fonte: acervo da autora.

Ao virarmos a folha de acetato sobre à esquerda, o cenário de festa permanece com as pequenas estrelas ou estralos e desaparece a figura do fantasma. Em seu lugar, surge a cabeça de um unicórnio que se interpõe a uma sequência de linhas curvas e paralelas que materializam um arco-íris. Na página à

¹⁵³ *A Ilha da Fantasia (Fantasy Island)* série de televisão produzida por Aaron Spelling e Leonard Goldberg (de 1978 a 1984) e veiculada originalmente pela emissora norte-americana ABC (*American Broadcasting Company*). Todos os episódios eram abertos com um pequeno avião sobrevoando a ilha e a personagem *Tattoo*, interpretada por *Hervé Villechaize*, alardeando “*O avião! O avião!*” (“*The plane, the plane*”) para avisar a chegada de novos hóspedes. Dados disponíveis em: <<http://www.tvsinopse.kinghost.net/ifantasia.htm>>. Acesso em: 23 set. 2016.

direita lemos “*Erick sabe que a qualquer momento Ernest, o unicórnio da fantasia atual, pode chegar. E esse pode ser seu fim.*”

De um modo geral, observamos que a maioria dos A. (provável abreviatura do nome da autora) e os nomes masculinos *Erick* e *Ernest* encontram-se sublinhados. Sublinhamos uma palavra quando desejamos destacá-la das demais e sem dúvida, parece ter sido esta a estratégia adotada pela autora para enfatizar, realçar o seu nome e de seus *fantasmas* interiores. Ao sublinhá-los de modo diferente, duas linhas para seu nome e uma para os demais, cria certa hierarquia demonstrando que, apesar da relevância que tais sujeitos têm em sua vida, ainda está numa posição superior a eles.

Com base na descrição dos elementos presentes em *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores* e de sua distribuição no espaço, identificamos em sua construção o acionamento de duas linguagens: a verbal escrita e a plástica (visual). Proveniente da linguagem verbal escrita, distinguimos os elementos grafemáticos e da plástica, os eidéticos, topológicos, cromáticos e matéricos. Levando em consideração que num texto sincrético há uma enunciação sincrética e não uma enunciação para cada linguagem acionada, os elementos serão analisados em conjunto a partir das categorias utilizadas para a leitura do plano de expressão de semióticas planares: cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas.

Começando a análise pelas categorias cromáticas, observamos apenas a presença das três cores primárias: duas quentes (amarelo e vermelho) e uma fria (azul). A inexistência do preto confere certa luminosidade a obra. O contraste fica por conta do vermelho da capa e das folhas de acetato em relação ao branco/bege do papel do miolo. Este contraste pode ser representado no plano de expressão pelo par de termos /intenso/ *versus* /ameno/ e estabelece efeitos de sentido de /vigor/ *versus* /apatia/ no plano do conteúdo. O que está impresso nas folhas encontra-se imerso na apatia, na indolência, que somente é quebrada pelo acetato vermelho, agente da ação que permite que formas sejam apagadas e outras venham a se tornar visíveis.

Quanto às categorias eidéticas, observamos o mesmo tratamento gráfico dispensado aos elementos grafemáticos e aos plásticos. Tanto palavras como imagens são compostas por linhas onduladas, curvas, fragmentadas. Praticamente são inexistentes contornos ou linhas retas. O efeito de fragmentação que disso

decorre no plano de expressão acaba por construir efeitos de insegurança, incerteza transitoriedade no plano do conteúdo.

Os mesmos efeitos de incerteza e transitoriedade também são estabelecidos a partir dos formantes topológicos. As sobreposições das três impressões (amarelo, vermelho e azul) não coincidem e provocam no plano de expressão o efeito de falta de foco: o que vemos não é definido, parece instável e impreciso.

Quanto à materialidade da obra observamos o contraste entre a opacidade e a aspereza das folhas de papel em oposição a transparência e lisura do acetato que desempenha papel fundamental na estratégia enunciativa, centrada num jogo de velar e desvelar, esconder e revelar. Nesse jogo, a folha de acetato desempenha um papel fundamental. Ela funciona como uma lente: só podemos ler o que está “escondido” quando a colocamos sobre o papel opaco. O vermelho do acetato ao somar-se às três cores primárias impressas faz surgir palavras e imagens em roxo e desaparecer as que estão em amarelo e vermelho.

O par de termos /esconder/ *versus* /revelar/ observado no plano de expressão implica na oposição fundamental /interior/ *versus* /exterior/ no plano de conteúdo. Quando o acetato está sobre a página da direita nos deparamos com o “exterior” das coisas e dos sujeitos. Quando viramos o acetato sobre as páginas da esquerda avistamos o “interior”: o fantasma no “interior” de A. (Fig.24), as palavras no “interior” do fantasma (Fig.25) e o fantasma maltratando o “interior” do coração (Fig.26). A exceção está no último par de imagens (Fig.27) em que assistimos à sanção final, o fantasma que atormenta A. está prestes a ceder seu lugar a outra fantasia. Desse modo, ao mesmo tempo em que descobrimos o novo, escondemos o que acabamos de ler: quando lemos o exterior não percebemos o interior e quando passamos a ler o interior, desaparece seu exterior.

Relações no plano de expressão

Com base nas relações de dependência descritas por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (2006) consideramos que as articulações entre as linguagens envolvidas em *Pequeno Compêndio dos Fantasmas Interiores* são de *interdependência*. A presença de uma é condição necessária para a presença da outra, o que as tornam furtivos *constantemente*, *interdependentes* nessa relação.

Os elementos provenientes dessas linguagens por sua vez, também contraem relações de *interdependência* entre si. A presença dos elementos grafemáticos oriundos da linguagem verbal escrita é condição necessária para a presença dos elementos plásticos e eidéticos da linguagem plástica e vice-versa. Em outras palavras, o texto em questão só existe pela presença desses elementos grafemáticos, matéricos, eidéticos, cromáticos e topológicos que dele fazem parte.

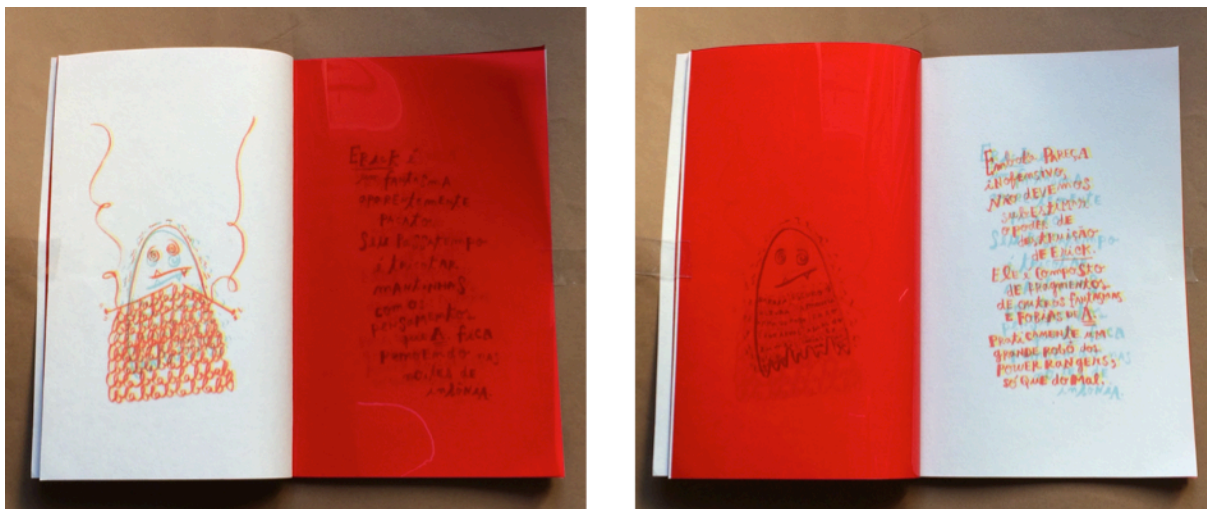
Quanto aos graus em que estas *interdependências* se dão, observamos a possibilidade de analisá-las segundo as *dimensões* do *sistema sublógico* descrito por Hjelmslev em *La categoría de los casos* (1978).

Do ponto de vista da *primeira dimensão* descrita por Hjelmslev (1978), a *interdependência* entre os fúntivos em *Pequeno Compêndio dos Fantemas Interiores* ocupa a casa *positiva*. Os elementos plásticos apresentam uma relação marcada pela *aproximação* com os elementos grafemáticos, levando em consideração não só a espacialidade como a temporalidade da obra.

Quanto à *segunda dimensão*, caracterizada pelos termos *coerência/incoerência* e provisoriamente denominada por Hjelmslev de *grau de intimidade*, consideramos que os elementos se relacionam por *coerência*, ocupando a casa positiva. Os elementos grafemáticos e os elementos eidéticos e cromáticos apresentam profunda semelhança quanto a seus formantes matéricos, cromáticos, eidéticos e topológicos. Ambos elementos apresentam a mesma materialidade com impressões nas cores vermelho, amarelo e azul sobre fundo branco/bege do papel, com linhas de espessura e contornos irregulares, ocupando a centralidade das páginas.

Do ponto de vista de Carmo Jr. podemos distinguir dois diferentes *graus de intimidade* nesta relação: a *aderência* e a *coerência*, propriamente dita. Por *aderência* qualificamos as relações que acabamos de descrever. Os elementos provenientes das linguagens verbal e plástica apresentam similaridades quanto às suas formas, texturas, cores e espaço que ocupam, porém os percebemos como elementos distintos. Como observamos nas páginas 3 e 4 (Fig.28) há uma separação topológica entre eles que contribui para esta identificação: as imagens se mantêm reservadas às páginas da esquerda e o verbal, às da direita.

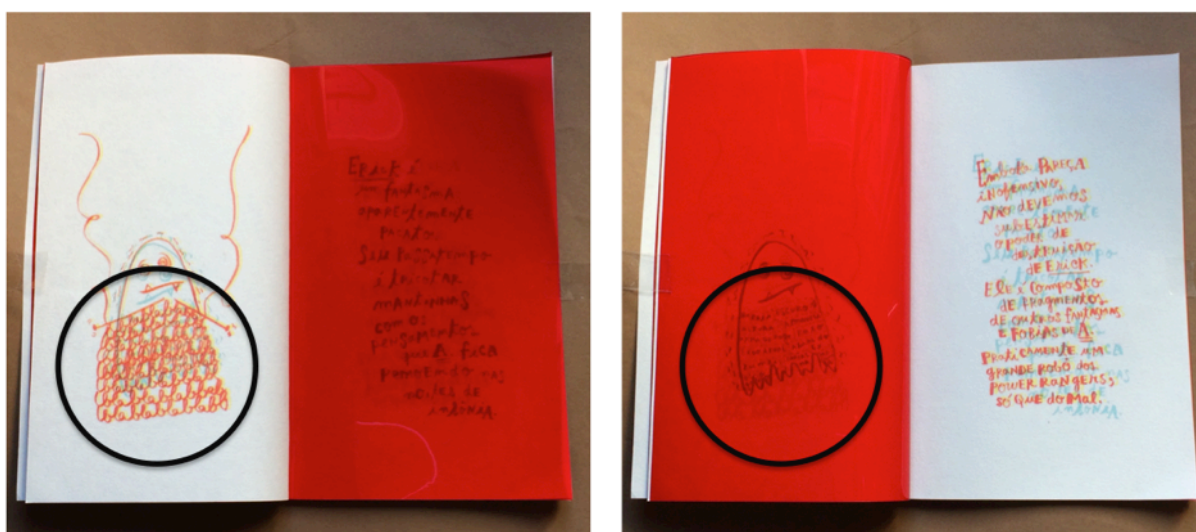
Figura 28 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.3-4.



Fonte: acervo da autora.

Mais íntima do que a *aderência*, a relação de *coerência* descrita por Carmo Jr. cria “uma zona de intersecção na qual, a rigor, não se sabe exatamente onde termina o verbal e onde começa o plástico” (CARMO JR., 2009, p.179). Desse modo, podemos considerar como exemplo de *coerência* o que ocorre na página 3 (Fig.29). As palavras que compõem as imagens “malha de tricô”, à esquerda, e “corpo do fantasma”, à direita, pertencem tanto ao domínio grafemático quanto ao plástico.

Figura 29 – *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*. Ale Kalko. P.3-4 (pormenor).

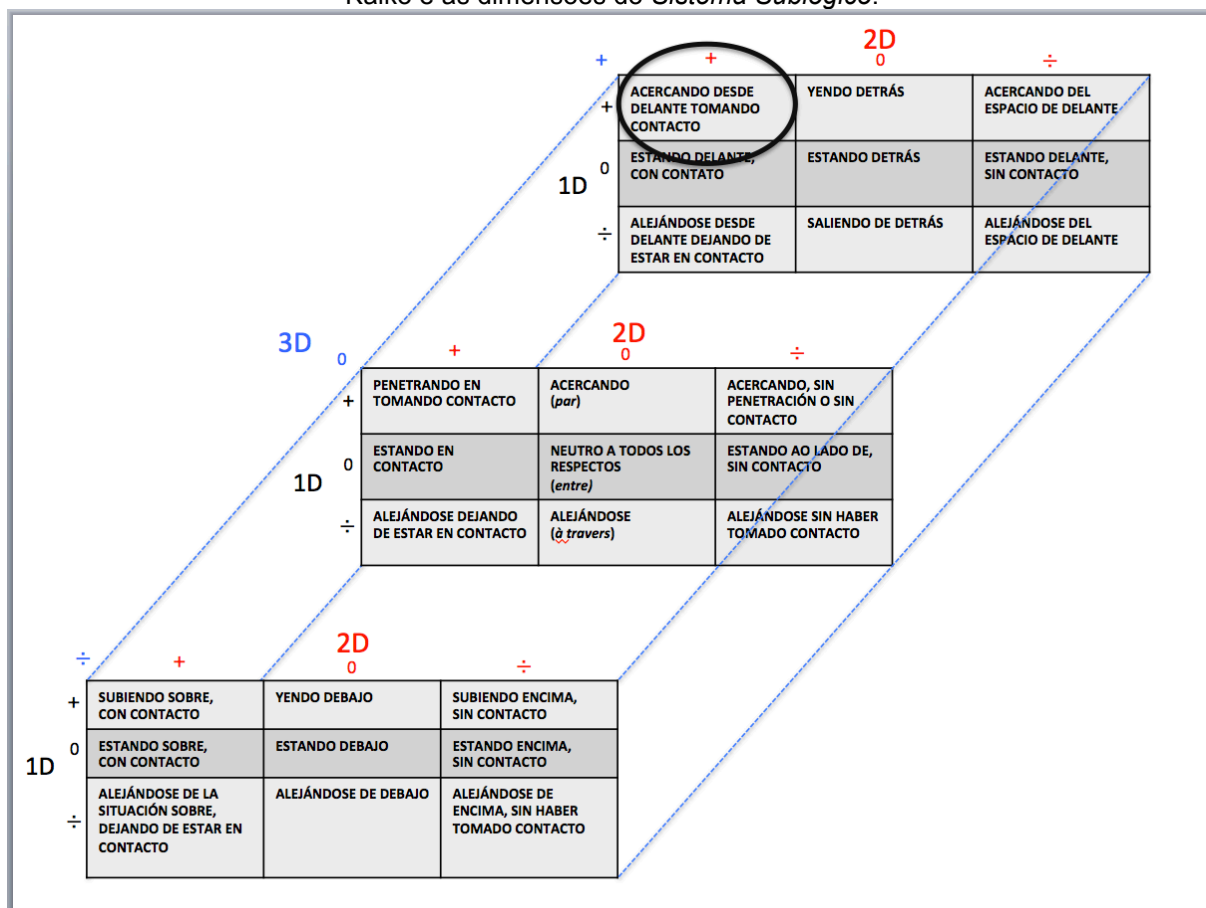


Fonte: adaptação nossa.

Retornando a Hjelmslev, com relação à *terceira dimensão* descrita pelos termos *subjetividade-objetividade*, diríamos que as relações de *interdependência* observadas na obra preenchem as exigências para a existência desta dimensão e assumem a casa positiva, correspondente à *subjetividade*. A posição do enunciatário interfere nas relações entre os elementos grafemáticos e plásticos. A soma das cores e conseqüente surgimento de formas e versos é alterada conforme a mudança de seu ponto de vista.

No diagrama proposto por Hjelmslev (1978, p.182) acerca das dimensões do *sistema sublógico*, localizamos as relações entre as linguagens no plano de expressão em *Pequeno Compêndio dos Fantasmas Interiores* como *positivas* nas três dimensões (Fig.30).

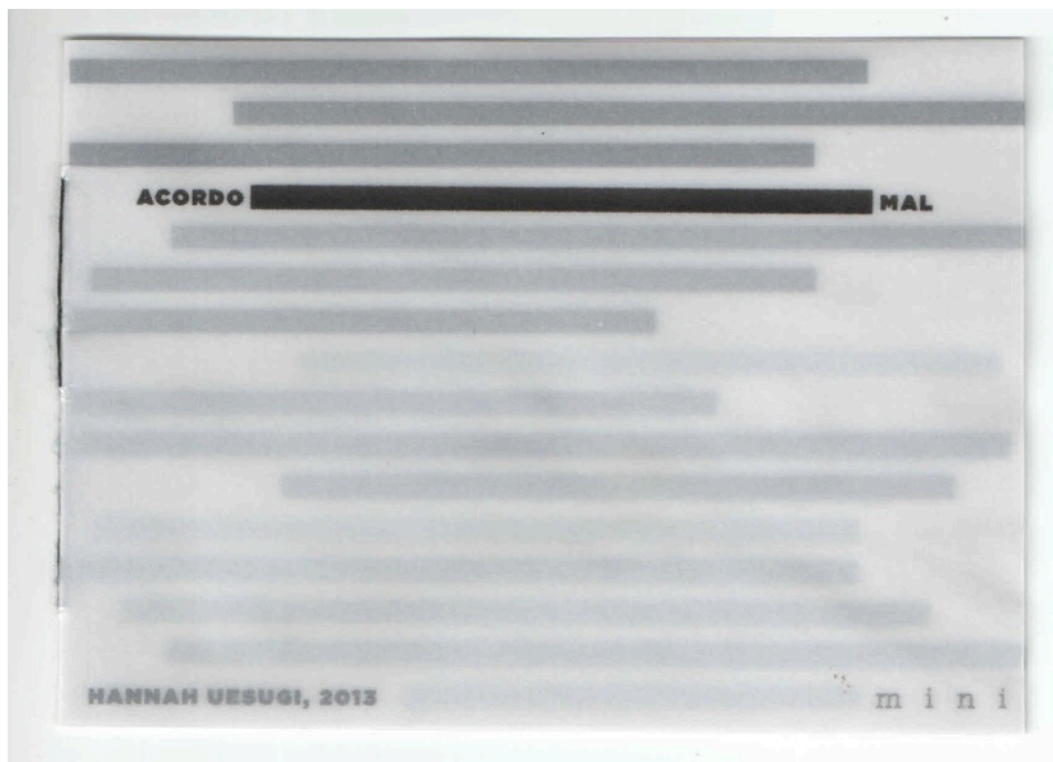
Figura 30 – Relações no plano de expressão em *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores* de Ale Kalko e as dimensões do *Sistema Sublógico*.



Fonte: adaptado de Hjelmslev (1978, p.182).

5.2 ACORDO MAL (2013)

Figura 31 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013. 13,5 x 9,5 cm (fechado).



Fonte: acervo da autora¹⁵⁴.

Na obra *Acordo mal* (2013), de Hannah Uesugi, nos deparamos na capa (Fig.31) com a repetição de linhas retas de semelhante comprimento e igual espessura dispostas no espaço em sentido horizontal, com deslocamentos para a esquerda e para a direita. As linhas variam de tonalidade, passando de tons mais esmaecidos de cinza na base da composição até os mais escuros, na parte superior. Dentre estas, observamos idêntica linha, em preto, centralizada na largura do papel. Em suas extremidades situam-se palavras: na esquerda, *acordo* e na direita, *mal*. Apenas essas palavras e a linha preta estão impressas na capa o que corrobora a ideia de conjunto, de título da obra. As demais linhas somente são visíveis neste momento devido à materialidade da obra, impressão em jato de tinta sobre papel vegetal. Acompanha a monocromia da capa um fio de linha de cor preta que costura, à esquerda, o conjunto de folhas.

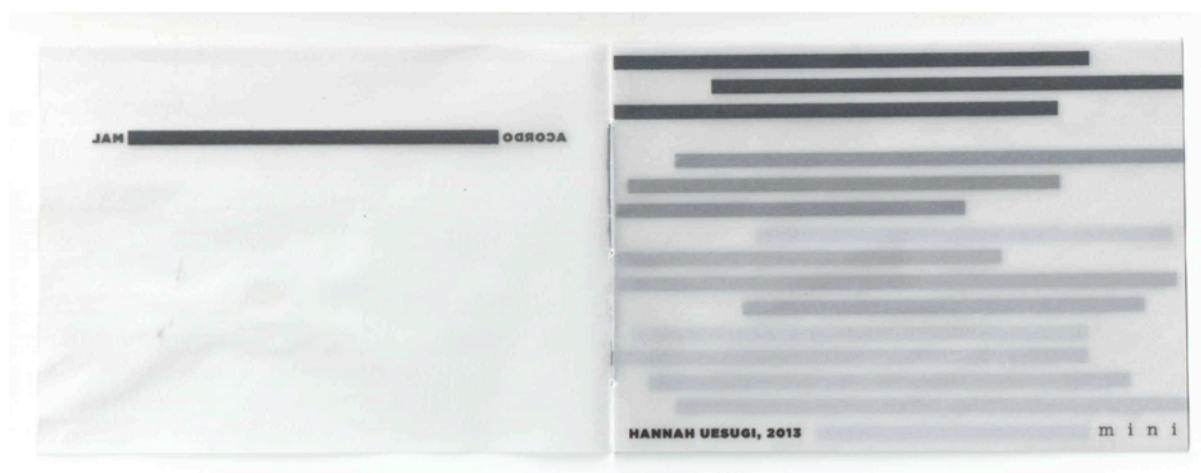
¹⁵⁴ A obra também pode ser observada em *Behance*.

Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/10474835/acordo-mal>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

Na parte inferior, encontramos no canto esquerdo os dizeres *Hannah Uesugi, 2013* e no canto direito, *mini*. Devido à localização e à diferença de tipografia utilizada, *extra bold*, sem serifa¹⁵⁵ para a primeira e *regular*, com serifa para a segunda, concluímos não fazerem, diretamente, parte da obra, mas tratarem-se das identificações *autora/data* e *editora*, respectivamente.

Ao abrirmos a obra (Fig.32), o título se volta sobre a página da esquerda. Na página à direita observamos com mais clareza a repetição de linhas retas, horizontais, em tonalidades de cinza que ocupam todo o espaço compositivo. Impressos, somente o nome da autora, data e editora na base da página. O campo compositivo se amplia. A proporção que surge entre largura e altura, cerca de 3x1, demonstra que a horizontalidade observada nas linhas retas também é elemento importante do *layout* do objeto. Como veremos nas próximas pranchas, embora visualizemos o que seja *página da esquerda* e *página da direita*, percebemos que não se encontram isoladas, mas que mantêm um diálogo.

Figura 32 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013. P.1-2.



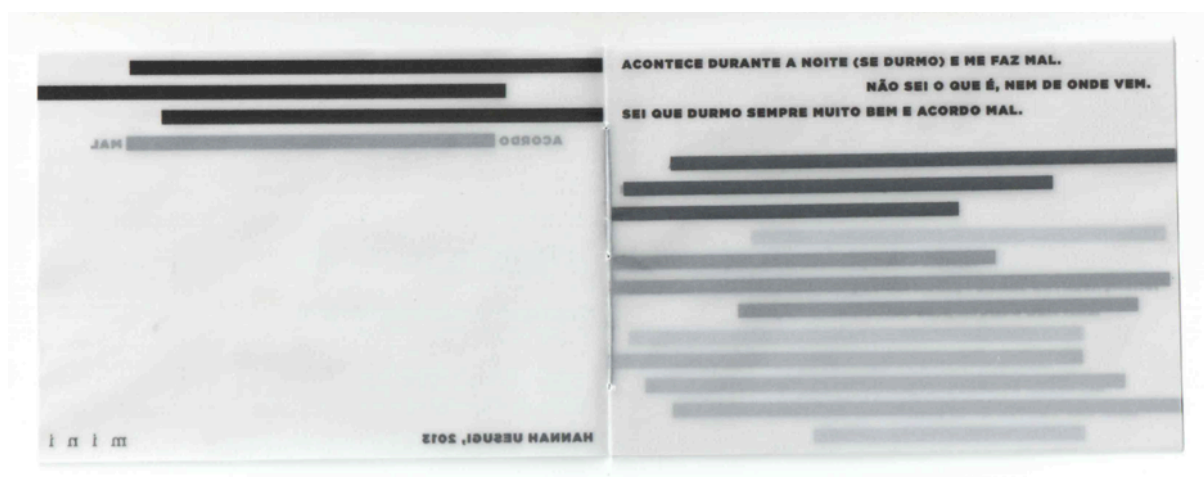
Fonte: acervo da autora.

Ao virarmos a folha seguinte (Fig.33) encontramos, à esquerda, três linhas impressas em preto e, logo abaixo, outra linha que percebemos como cinza com as palavras invertidas *mal* e *acordo* em suas extremidades, resquícios do título da obra que vai se apagando aos poucos. Diametralmente oposta às essas primeiras linhas,

¹⁵⁵ A serifa é um “elemento decorativo que apresentam as hastes de alguns caracteres de imprensa; remate da letra” (FARIA; PERICÃO, 2008, p.664). Um dos exemplos mais conhecidos de tipografia sem serifa é a fonte *Arial*.

localizamos na página à direita três versos de um poema: “*Acontece durante a noite (se durmo) e me faz mal. Não sei o que é, nem de onde vem. Sei que durmo sempre muito bem e acordo mal.*” A tipografia do verbal acompanha as características matéricas, cromáticas, eidéticas e topológicas das linhas pretas: tipos impressos à jato de tinta, de cor preta, sem serifa, com predominância de cheios sobre vazados e altura semelhante à largura das linhas. O comprimento dos versos também não extrapola o das linhas. Logo abaixo, segue a repetição de linhas retas horizontais, de igual tamanho às encontradas na capa. A diferença reside apenas na mudança de tonalidade, agora um pouco mais escuras e definidas do que antes.

Figura 33 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013. P.3-4.



Fonte: acervo da autora.

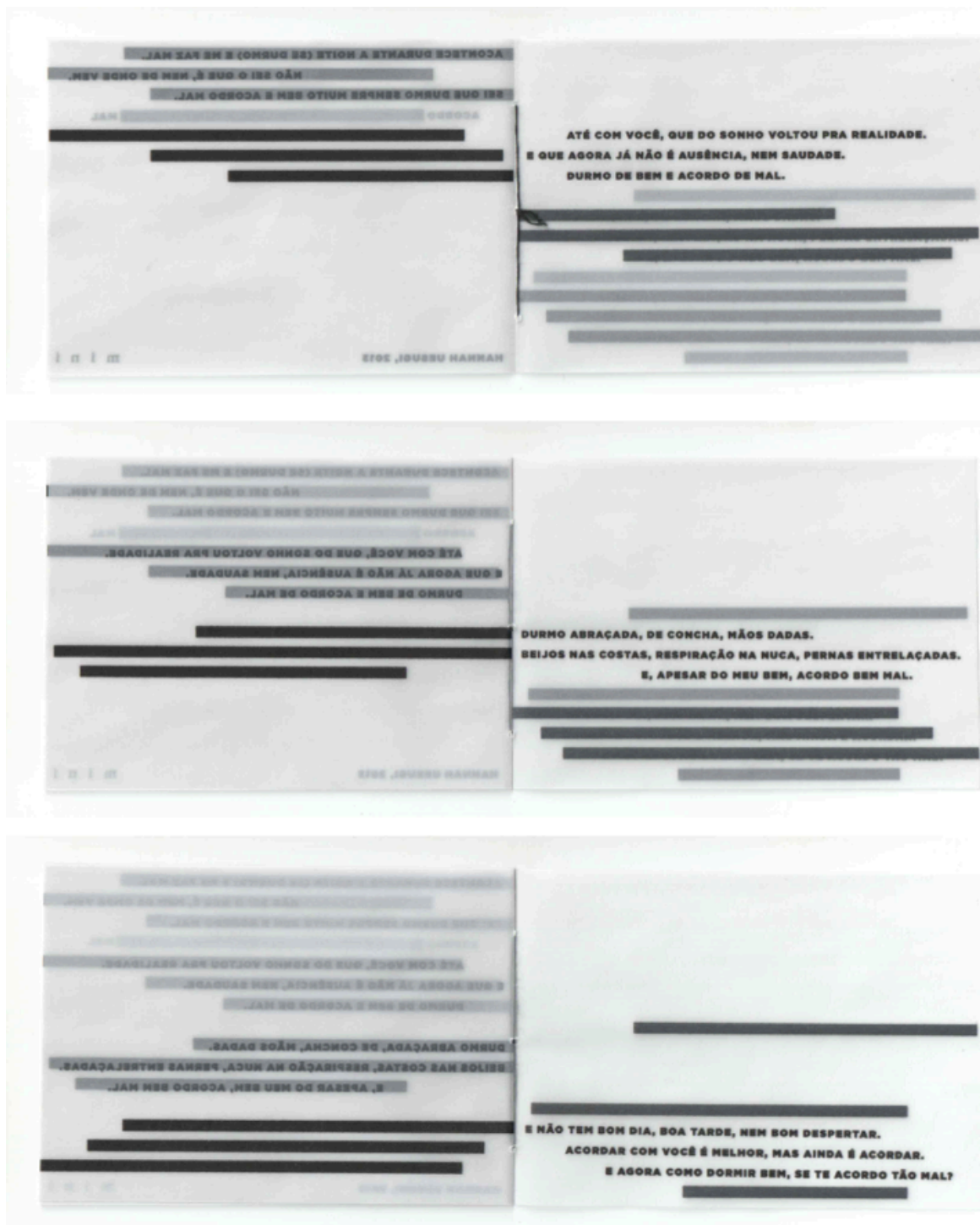
Na medida em que viramos as páginas, segue o jogo de revelar e velar versos. Linhas vão sendo retiradas de sobre as palavras e, ao mesmo tempo em que permitem a leitura de novos versos nas páginas à direita, escondem os versos anteriores nas páginas à esquerda (Fig.34). O poema desponta aos poucos, três versos por página:

Até com você, que do sonho voltou para a realidade.
E que agora já não é ausência, nem saudade.
Durmo de bem e acordo de mal.

Durmo abraçada, de concha, mãos dadas.
Beijos nas costas, respiração na nuca, pernas entrelaçadas.
E, apesar do meu bem, acordo bem mal.

E não tem bom dia, boa tarde, nem bom despertar.
Acordar com você é melhor, mas ainda é acordar.
E agora como dormir bem, se te acordo tão mal?

Figura 34 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013. P.5-10.

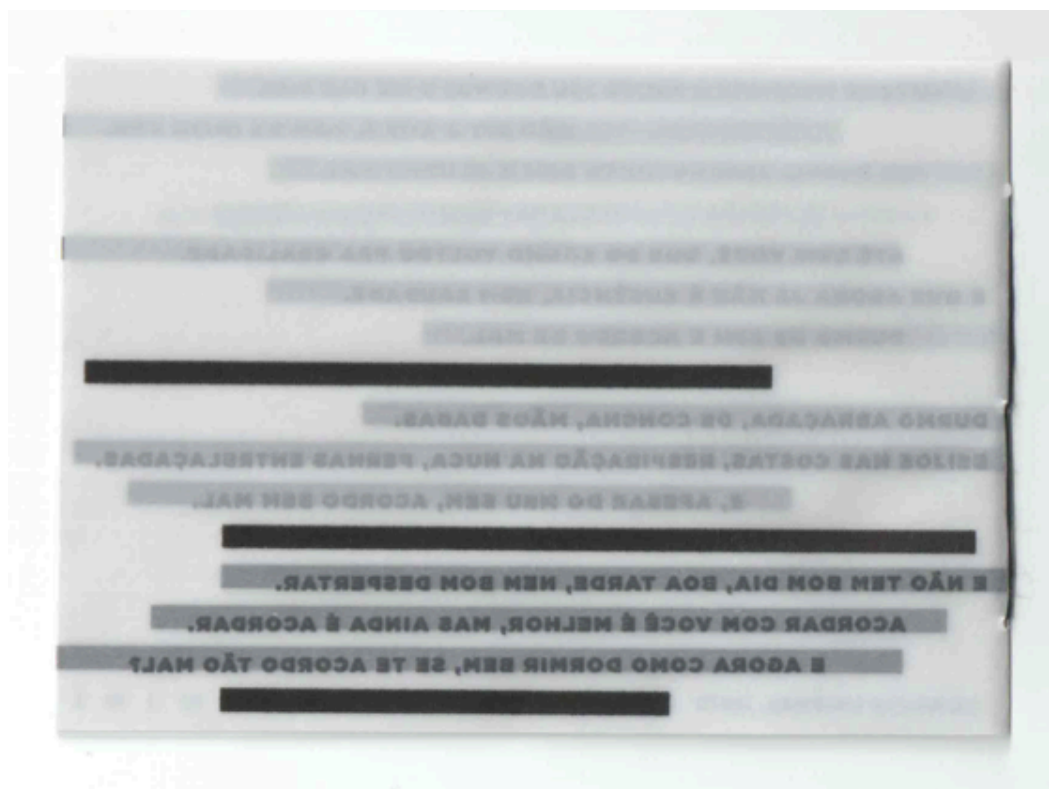


Fonte: acervo da autora.

Observamos que conforme as páginas são folheadas, aumenta a concentração de elementos nas páginas da esquerda e há um esvaziamento nas páginas da direita. Esta diferença de concentração, por sua vez, altera a tonalidade das linhas. Se na capa (Fig.31) visualizamos uma variação de luminosidade do

escuro para claro no sentido superior/inferior, ao fecharmos a obra (Fig.35) observamos o oposto, passando do claro para o escuro. Na contracapa resta apenas a impressão de linhas gráficas pretas que serviram de espaçamento entre as estrofes.

Figura 35 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013 (contracapa).



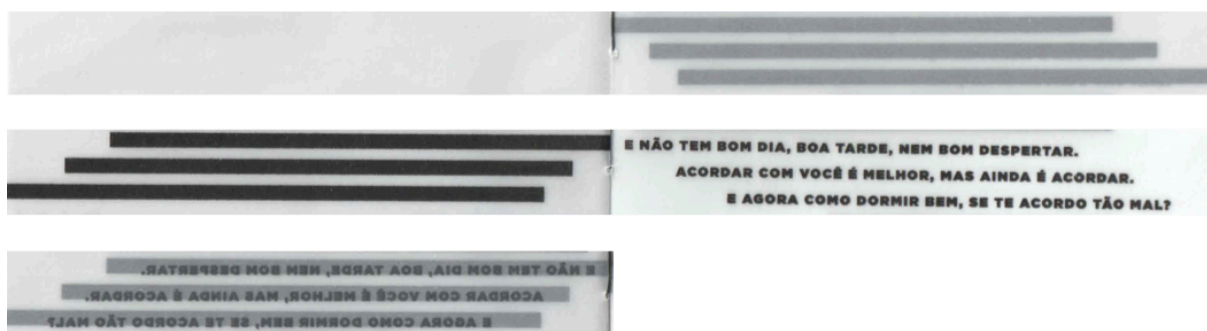
Fonte: acervo da autora.

A partir da visão geral das pranchas, tomamos como ponto de partida para a análise de *Acordo mal* seus formantes eidéticos. O primeiro elemento que nos chama a atenção é o plástico: linhas retas, longas, de bordas e extremidades uniformes, preenchimento constante e textura lisa nos remetem a tarjas, cercaduras utilizadas para velar, esconder o que não pode ser visto ou dito. Os elementos grafemáticos, excetuando o nome da autora, data e marca da editora, acompanham as mesmas características dos elementos plásticos: pretos com contornos definidos e preenchimento denso, uniforme. Além disso, são dispostos na horizontalidade e seu tamanho não ultrapassa a espessura das tarjas, o que permite que, quando sobrepostos, sejam totalmente ocultados.

A sobreposição entre os elementos, porém, só é possível graças à diagramação. As linhas não são impressas sobre as palavras, apenas ocupam o

espaço compositivo que lhes corresponde em cada página. Dessa forma, o poema apresenta-se ao leitor velado, coberto e somente na medida em que as páginas são viradas é que os versos surgem, aos poucos. Interessante observar que as tarjas são impressas no verso das folhas e os elementos grafemáticos que lhe correspondem, no anverso. Com isso, criam um efeito de continuidade entre o plástico e o grafemático. Ambos são feitos da mesma materialidade: por instantes se separam, apenas o tempo necessário para a leitura do verbal, para logo após retornarem a virar uma coisa só (Fig.36).

Figura 36 – *Acordo mal*. Hannah Uesugi, 2013. P.7-8; 9-10; contracapa (pormenores).



Fonte: adaptação nossa.

Quanto aos formantes cromáticos observamos primeiramente o contraste entre o preto intenso e uniforme dos elementos plásticos e grafemáticos e o cinza quase branco do papel vegetal. Contudo, na medida em que as páginas são viradas, as camadas de papel translúcido se sobrepõem e intercalam as impressões em preto, fazendo surgir uma grande variedade de tonalidades de cinza. Com isso, chegamos à outra qualidade importante da obra: sua materialidade. Tanto a riqueza de tonalidades de cinzas como o jogo entre o visível e o invisível somente é possível graças à impressão em jato de tinta sobre papel vegetal translúcido.

Com relação aos formantes topológicos, observamos a presença da *horizontalidade* tanto na orientação do formato como nas linhas que acompanham aproximadamente a largura do papel. O *descanso* que tal horizontalidade poderia provocar, porém, é quebrado pelos deslocamentos de esquerda/direita dessas linhas no espaço que cria efeitos de *movimento* no plano de expressão. A variação de direção das linhas por sua vez, em conjunto com a alternância do uso das palavras

bem e *mal* em expressões como *durmo bem/ acordo mal*, *durmo de bem/ acordo de mal*, *meu bem/ bem mal*, como *dormir bem/ se te acordo tão mal* gera efeitos de sentido de *instabilidade*, *dúvida*, *incerteza* no plano de conteúdo.

O *movimento* também pode ser observado no gradual esvaziamento de tarjas e palavras nas páginas à direita e seu acúmulo nas páginas à esquerda até o preenchimento total do espaço. No plano do conteúdo esse *movimento* cria efeitos de sentido de *esquecimento*, de *apagamento*. As camadas de palavras e tarjas vão se sobrepondo e, a cada página virada, desaparece o que acabamos de ler. Assim, o sujeito no texto se mostra como alguém que vive na incerteza, na dúvida, entre encontrar ou esquecer o que lhe aflige.

Relações no plano de expressão

Conforme observamos na análise das categorias do plano de expressão, tanto as linguagens acionadas na construção de *Acordo mal*, verbal escrita e plástica, como os elementos que delas provêm relacionam-se por *interdependência*. Ainda que o poema possa ser lido sem a presença das linhas horizontais, o sentido da obra ou seus efeitos só são construídos na relação entre esses elementos. As tarjas, palavras e o próprio papel são fúntivos constantes e pressupõem-se mutuamente.

Quanto às dimensões que esta *interdependência* preenche, consideramos que na primeira delas, a *direção*, as relações entre as linguagens e seus elementos se dão a partir de uma positividade, de uma ideia de *aproximação* entre elas. Esta *aproximação* leva em consideração dois elementos fundamentais da direção: *espacialidade* e *temporalidade*. Embora o jogo de desvelar/velar pudesse suscitar, a princípio, uma ideia de *afastamento* entre os elementos plásticos e grafemáticos, o que observamos é sempre um retorno à *aproximação* dos elementos no espaço compositivo e na sequência das páginas. A obra começa e termina com seus elementos sobrepostos, unidos.

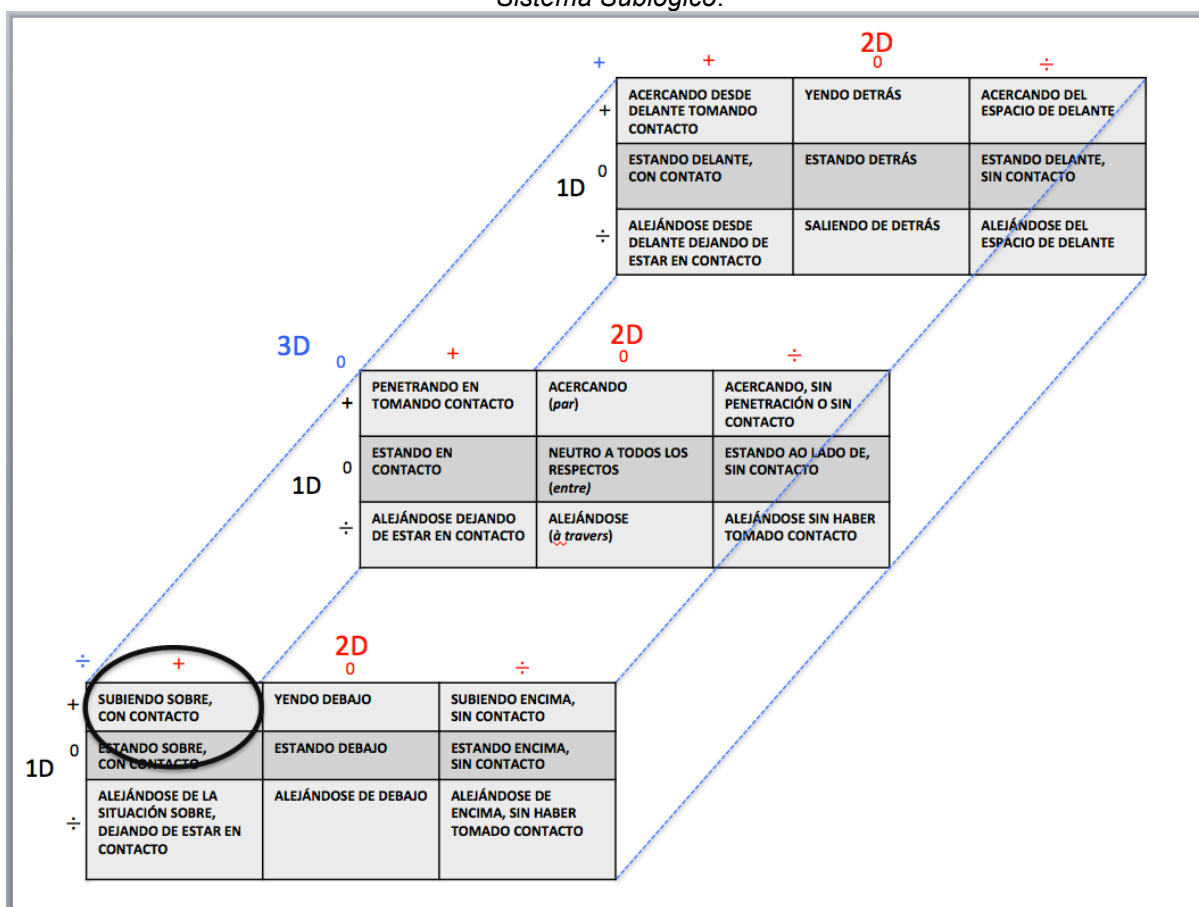
Na segunda dimensão proposta por Hjelmslev (1978), consideramos que as linguagens acionadas relacionam-se por *coerência* e, adentrando em suas especificidades (Carmo Jr., 2009), por *aderência*. Os elementos grafemáticos possuem qualidades eidéticas e cromáticas muito semelhantes às utilizadas nos elementos plásticos, como linhas espessas de contornos uniformes e variações de

preto a cinzas, porém cada linguagem mantém seus limites definidos. Mesmo quando camadas de letras são sobrepostas sobre linhas, ainda assim as percebemos individualmente.

No tocante à terceira dimensão, observamos que as relações entre as linguagens independe do ponto de vista do observador, ou seja, as relações contraídas entre as linhas e os grafemas são construídas *objetivamente*.

O quadro a seguir (Fig.37) nos dá uma ideia geral das relações entre linguagens no plano de expressão de *Acordo mal* projetadas sobre o *sistema sublógico* de Hjelmslev (1978, p.182). Pensadas como dimensões, ocupam a casa positiva da primeira dimensão (*acercamiento*), a casa positiva da segunda dimensão (*coerência*) e a casa negativa da terceira dimensão (*objetividade*).

Figura 37 – Relações no plano de expressão em *Acordo mal* de Hannah Uesugi e as dimensões do *Sistema Sublógico*.

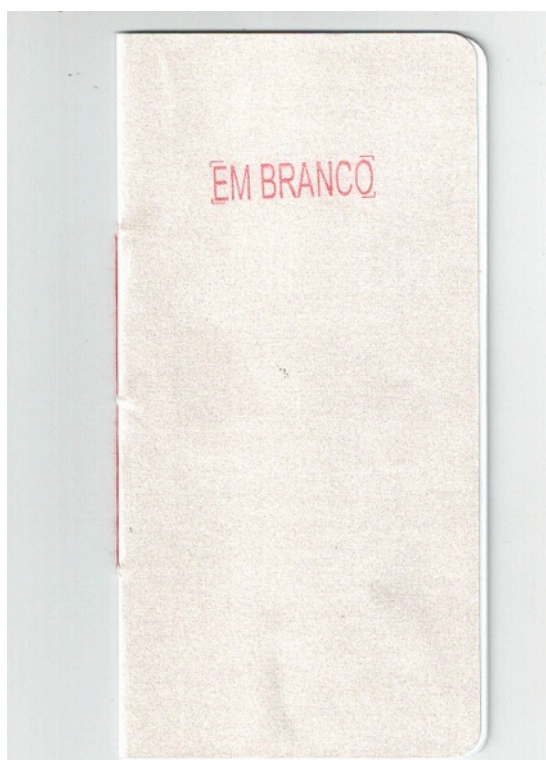


Fonte: adaptado de Hjelmslev (1978, p.182).

5.3 EM BRANCO (2014)

Nosso terceiro *zine* ou publicação independente a ser analisado é *Em branco*, igualmente obra de Hannah Uesugi (2014). Centralizados na metade superior da capa anterior (Fig.38) encontram-se elementos grafemáticos corporificados em fonte tipográfica sem serifa, de espessura regular, em caixa alta e contidos por linhas descontínuas de igual espessura que formam ângulos em suas extremidades. Além da posição destes elementos eidéticos em relação aos grafemáticos que criam uma espécie de moldura, o uso da mesma tonalidade de vermelho em todos os elementos e sua disposição inclinada em relação ao eixo vertical do espaço corroboram à construção da imagem de um carimbo. Trata-se do título da obra: *Em branco*. No plano do conteúdo cria-se o efeito de sentido de algo estampado, carimbado. Somente a capa ou o que está por vir também está marcado a ficar *em branco*?

Figura 38 – *Em branco*. Hannah Uesugi, 2014. 10,5 X 21 cm (fechado).



Fonte: acervo da autora.¹⁵⁶

¹⁵⁶ *Em branco*. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/14487995/em-branco>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

Em branco também são os papéis escolhidos para dar suporte a obra. A capa em papel encorpado¹⁵⁷, suavemente perolado e rugoso, revela-se levemente bege ao contrastar com a alvura das páginas do miolo¹⁵⁸, em papel de baixa gramatura e de superfície uniforme. Seu formato retangular (10,5 x 21 cm) com bordas arredondadas, decorre da dobra ao meio de seus papéis (21 x 21 cm) e anuncia a verticalidade da obra.

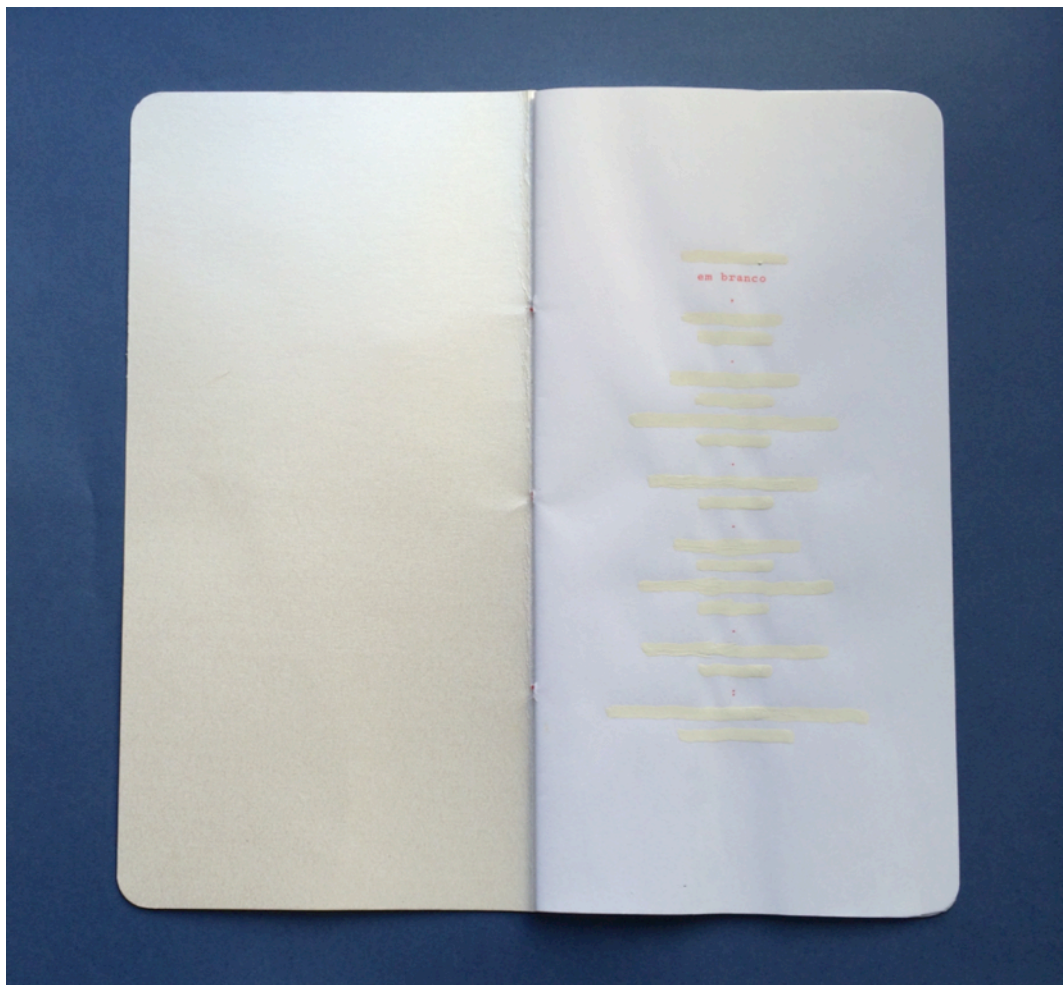
Além do uso do carimbo na capa e do papel de seu interior que permite a impressão doméstica em impressora jato de tinta, também observamos a manualidade no modo artesanal com que capa e folhas são costuradas. Uma fina linha vermelha, em fio duplo, percorre apenas três orifícios e é atada na parte central da obra.

Em seu interior, na primeira página, situada à direita, encontramos elementos grafemáticos em fonte tipográfica com serifa, de espessura regular, em caixa baixa, na cor vermelha, dispostos de modo centralizado no espaço. Esses elementos são intercalados por linhas largas e de contornos irregulares dispostas horizontalmente: manchas de uma tinta espessa e fosca (Fig.39).

¹⁵⁷ Papel *Color plus aspen* 250 g/m².

¹⁵⁸ Interior (miolo) em papel *offset* 75 g/m². Segundo o fabricante, “papel com bastante cola, superfície uniforme livre de felpas e penugem e preparado para resistir o melhor possível a ação da umidade”, muito utilizado na impressão a 4 cores (CMYK) de livros, revistas e folhetos. Disponível em: <<http://www.margraf.com.br/blog/tag/papel/>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

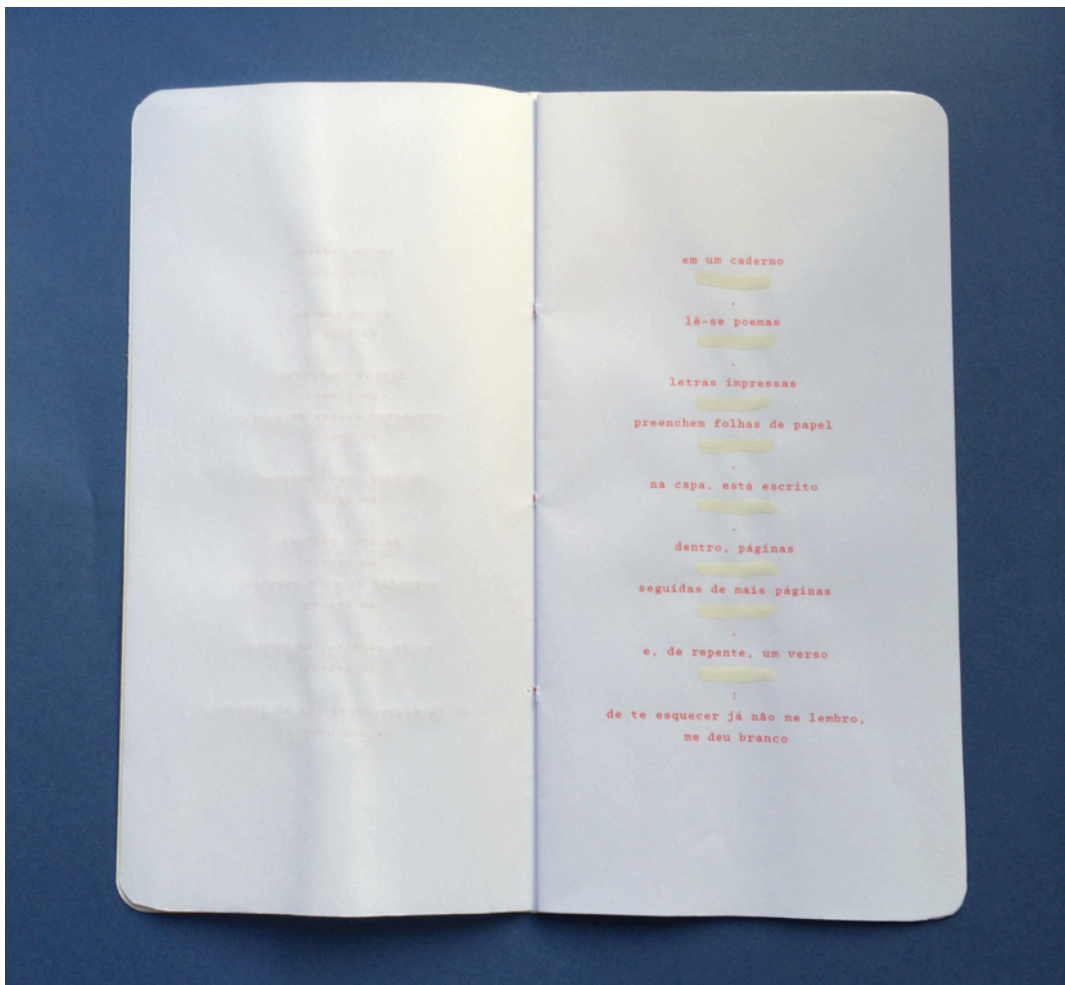
Figura 39 – *Em branco*. Hannah Uesugi, 2014. P.1.



Fonte: acervo da autora.

Nas páginas que se seguem, observamos a alternância entre páginas não impressas, à esquerda, e páginas impressas, à direita (Fig.40).

Figura 40 – *Em branco*. Hannah Uesugi, 2014. P.2-3.



Fonte: acervo da autora.

Nas páginas à esquerda (Fig.40), em branco, vislumbramos, devido à translucidez do papel, letras impressas em seu anverso que formam um poema:

em um caderno
em branco
,
lê-se poemas
em branco
,
letras impressas
em branco
preenchem folhas de papel
em branco
,
na capa, está escrito
em branco
,
dentro, páginas

em branco
 seguidas de mais páginas
 em branco
 .
 e, de repente, um verso
 em branco
 :
 de te esquecer já não me lembro,
 me deu branco

O mesmo texto é repetido à direita em dez páginas da obra, mas em cada uma delas, diferentes partes do texto são veladas pelas linhas de um branco sujo, construindo novos poemas a partir do texto original¹⁵⁹:

[...] em branco, [...]. [...]. [...]. [...]. [...]: (1)

em um caderno [...], lê-se poemas [...]. letras impressas [...] preenchem folhas de papel [...]. na capa, está escrito [...]. dentro, páginas [...] seguidas de mais páginas [...]. e, de repente, um verso [...]: de te esquecer já não me lembro, me deu branco (2)

[...], lê-se poemas [...]. [...]. [...]. [...] de repente, [...]: [...] (3)

[...] branco, lê-se [...] branco. [...] branco [...] branco. [...] está [...] branco. dentro, [...] branco [...] branco. e, de repente, [...] branco: [...] (4)

em um [...], [...]. [...] papel [...]. [...] está escrito [...]. [...]. [...]: [...] esquecer [...] me [...] (5)

[...] caderno em branco, [...] poemas em branco. letras [...] em branco [...] folhas [...] em branco. [...] capa, [...] em branco. [...] páginas em branco [...] mais páginas em branco. [...] verso em branco: [...] te esquecer [...] (6)

[...], [...]. letras impressas [...]. [...]. [...]. [...]: [...] já [...] (7)

[...] caderno [...], [...] poemas [...]. letras [...] papel [...]. [...] capa, [...]. [...] páginas [...]. e, [...] branco: [...] (8)

em um caderno em branco, [...]. [...] na capa, está escrito em branco. [...]. [...]: [...] te [...] lembro, [...] (9)

[...], [...]. [...] [...] [...] [...] [...] me deu branco (10)

¹⁵⁹ O poema foi disposto em prosa e numerado conforme a sequência em que se encontra. Todos os sinais de pontuação foram preservados e as manchas em tinta branca (corretivo líquido) foram substituídas por [...]. Também podemos ler na sequência: “em um caderno em branco, lê-se poemas em branco. letras impressas em branco preenchem folhas de papel em branco. na capa, está escrito em branco. dentro, páginas em branco seguidas de mais páginas em branco. e, de repente, um verso em branco: de te esquecer já não me lembro, me deu branco”.

Em todas as páginas impressas observamos a participação de elementos provenientes da linguagem verbal escrita, como palavras e sinais de pontuação, e linhas brancas de contornos irregulares oriundas da linguagem plástica. Inicialmente reconhecidas como simples manchas de tinta, as linhas revelam-se pinceladas de corretivo líquido e anunciam cumprir o papel para o qual foram destinadas, de apagamento.

Essas pinceladas brancas, de espessura e contorno irregular, contrastam com a monocromia do vermelho das letras e sinais de pontuação em fonte tipográfica com serifa. De um lado temos a construção mecânica, industrial das palavras (apesar dos recursos atuais de digitação de textos, a fonte tipográfica nos remete a textos datilografados em máquinas de escrever); de outro, a manualidade, a gestualidade da mão que apaga (uso do corretivo líquido). O contraste entre o *mecânico* e o *manual* observado no plano de expressão, por sua vez, pode suscitar várias oposições no plano de conteúdo, como impessoalidade *versus* pessoalidade ou objetividade *versus* subjetividade.

Contudo, dentre as categorias de análise do plano de expressão a que mais chama a atenção é a topológica, o modo como estes elementos estão dispostos no espaço. Como descrito anteriormente, um mesmo poema é impresso de modo centralizado em dez páginas, porém em nenhuma delas nos é dada sua leitura completa. Manchas de tinta fosca deliberadamente colocadas sobre determinadas palavras e ou sinais de pontuação criam um outro poema.

Poderíamos inicialmente pensar tratar-se de uma simples relação de *sobreposição* ou *superposição* entre os elementos. Na *superposição*, uma forma “cruza a outra e parece estar sobre ela, cobrindo uma porção da forma que parece estar por baixo” (WONG, 1998, p.49). Porém, observamos que a relação na obra *Em Branco* é um pouco mais estreita, provocando o que na linguagem visual se denomina *subtração*. A *subtração* resulta do cruzamento entre uma forma invisível com uma forma visível, no qual “a porção da forma visível que é coberta pela invisível também se torna invisível”¹⁶⁰ (WONG, 1998, p.49). Se considerarmos os elementos grafemáticos como formas positivas e os elementos plásticos como formas negativas, podemos considerar a *sobreposição* de elementos na obra como

¹⁶⁰ Wucius Wong também define a *subtração* “como a superposição de uma forma negativa em uma positiva” (WONG, 1998, p.49).

um caso de *subtração*. Ao sobrepor as manchas sobre as letras, num caso de *subtração*, cria-se um novo percurso de leitura para além do poema primeiramente impresso.

A *subtração* observada no plano de expressão permite que sejam construídos no plano do conteúdo efeitos de sentido diversos, do *apagar* ao *ressaltar*, de acordo com os *lugares* em que ocorram estas sobreposições. Na primeira página (Fig.39), por exemplo, a *subtração* provoca o *apagamento* de palavras e estas, ao não serem lidas, desaparecem. Em “[...] em branco, [...] [...] [...] [...] [...] [...]” simplesmente lemos /em branco/. Há uma mudança no plano de expressão que altera o sentido no plano de conteúdo.

Na segunda página impressa (Fig.40) observamos que as manchas de tinta colocadas sobre as expressões *em branco* podem ou não apagar sua presença. O elemento plástico substitui o elemento grafemático e a leitura continua sendo da expressão /em branco/. Assim, podemos realizar duas leituras de “em um caderno [...], lê-se poemas [...]. letras impressas [...] preenchem folhas de papel [...]. na capa, está escrito [...]. dentro, páginas [...] seguidas de mais páginas [...]. e, de repente, um verso [...]: de te esquecer já não me lembro, me deu branco”: (a) “em um caderno, lê-se poemas. letras impressas preenchem folhas de papel, na capa, está escrito. dentro, páginas seguidas de mais páginas. e, de repente, um verso: de te esquecer já não me lembro, me deu branco” ou (b) “em um caderno (em branco), lê-se poemas (em branco). letras impressas (em branco) preenchem folhas de papel (em branco). na capa, está escrito (em branco). dentro, páginas (em branco) seguidas de mais páginas (em branco). e, de repente, um verso (em branco): de te esquecer já não me lembro, me deu branco”. Portanto, cada mudança no plano de expressão pode ou não provocar alterações no plano do conteúdo, dependendo do que consideramos ou não passível de leitura.

Em outras partes da obra observamos a saturação tanto da expressão como da mancha /em branco/, caso da quarta página: “[...] branco, lê-se [...] branco. [...] branco [...] branco. [...] está [...] branco. dentro, [...] branco [...] branco. e, de repente, [...] branco: [...]”. Aqui, a repetição da expressão e da mancha satura a página de *branco* e cria um ritmo no plano de expressão que construirá no plano de conteúdo a ideia de *esquecimento*, verbalizada na página posterior (p.5): “em um [...], [...]. [...] papel [...]. [...] está escrito [...]. [...] [...] [...] [...] esquecer [...] me [...]”. Tal *esquecimento*

culmina na última página com a sentença “[...], [...]. [...]. [...]. [...].[...]: [...] me deu branco”.

Relações no Plano de Expressão

Assim como nas obras anteriormente analisadas, *Pequeno Compêndio dos Fantasmas Interiores* e *Acordo mal*, as linguagens acionadas na construção de *Em branco* relacionam-se por *interdependência*. Tanto os elementos grafemáticos como os plásticos são fúntivos *constantes* e pressupõem-se mutuamente. O texto só existe como tal pela presença dos elementos *palavra, sinal de pontuação, tinta e papel* dispostos segundo a diagramação escolhida pelo enunciador. As manchas interferem de tal forma no verbal que não há como lermos o poema separadamente.

A propósito das dimensões ou graus que essa *interdependência* preenche podemos afirmar que, quanto à primeira dimensão, a relação é pensada do ponto de vista da *aproximação* entre os elementos. Tal *aproximação* pode ser observada tanto na *espacialidade* como na *temporalidade* da obra: a sobreposição das manchas de tinta sobre os elementos grafemáticos está presente em toda a obra.

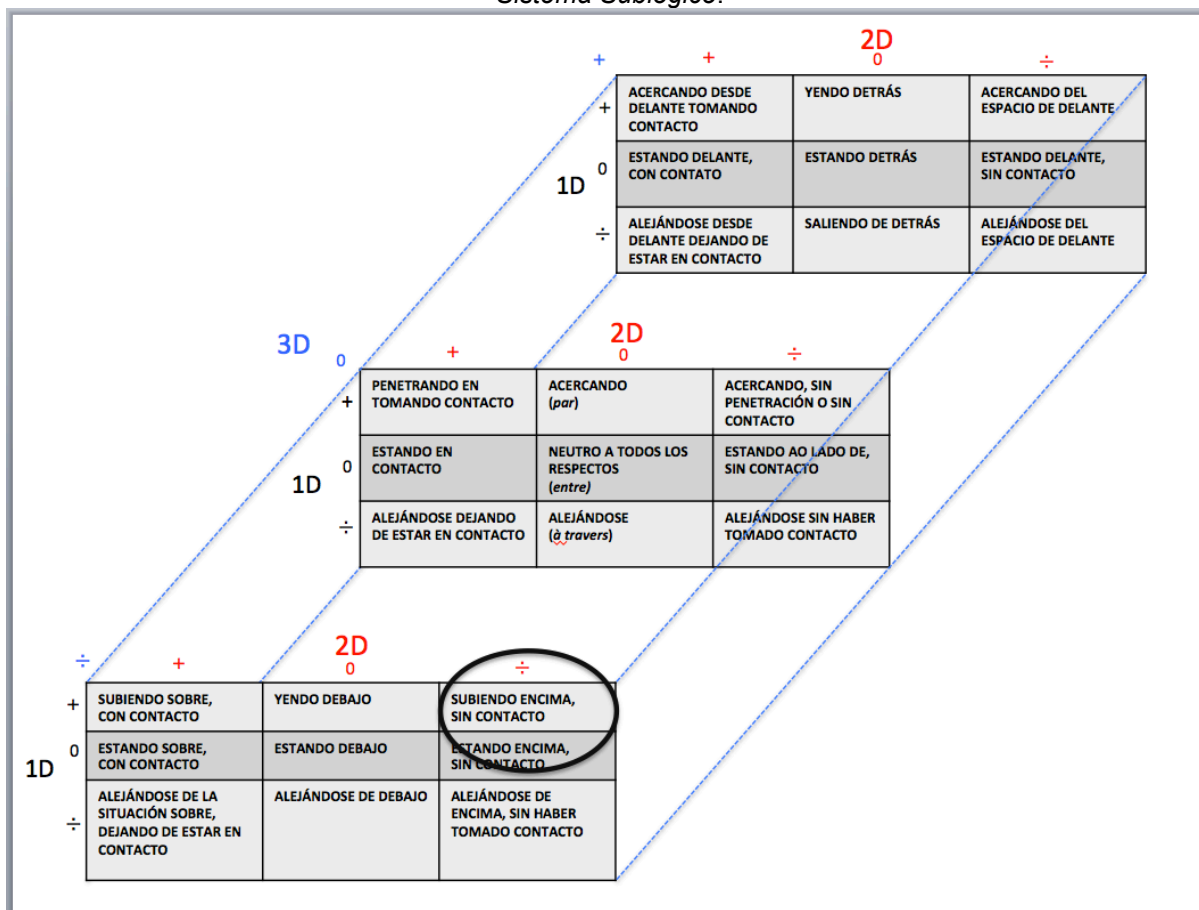
Quanto à segunda dimensão, observamos, porém, que a *interdependência* ocupa uma posição negativa. Na perspectiva dos formantes eidéticos e cromáticos as linguagens verbal e visual relacionam-se por *incoerência*. Em toda a obra os elementos grafemáticos não se confundem com os elementos plásticos: ao longo das páginas, identificamos tanto as letras como as manchas. Ambas expressões mantêm suas características, seus contornos.

Na terceira dimensão, descrita por Hjelmslev (1978) pelo par de termos *subjetividade/objetividade*, consideramos que as relações entre os elementos no plano de expressão de *Em branco* estão postas no texto pelo enunciador e independem da posição do observador. Mesmo naquelas páginas em que registramos a possibilidade de diferentes leituras, estas relações já estavam previstas pela enunciação, portanto, uma *interdependência* marcada pela *objetividade*.

Ao projetarmos as *interdependências* observadas no plano de expressão de *Em branco* sobre o *sistema sublógico* de Hjelmslev (1978, p.182), consideramos que ocupam a casa positiva da primeira dimensão (*aproximação*), a casa negativa da

segunda dimensão (*incoerência*) e a casa negativa da terceira dimensão (*objetividade*) (Fig.41).

Figura 41 – Relações no plano de expressão de *Em branco* de Hannah Uesugi e as dimensões do *Sistema Sublógico*.



Fonte: adaptado de Hjelmslev (1978, p.182).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese *Leitura de textos sincréticos verbovisuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros* dá continuidade a pesquisa iniciada no mestrado e cujo *objeto teórico de estudo* se mantém: o sentido ou os efeitos de sentido construídos em textos sincréticos verbovisuais. O que modificou ao longo do percurso foi o *objeto empírico de estudo*. No mestrado a investigação esteve voltada para os *livros de artista* e analisamos, em particular, a obra *Diário de Bordo*, de José Bessa. No doutorado nos ocupamos inicialmente dos *fanzines* e, na medida em que nos aprofundamos no assunto, consideramos que o termo *zine* seja mais amplo e, portanto, mais adequado para nomear o objeto empírico e o *corpus* que analisamos.

O termo *fanzine* surgiu para designar produções de baixo custo, de pequena circulação, na maioria das vezes publicados, produzidos e distribuídos por admiradores de ficção científica, ficção de fantasia e história em quadrinhos (HQ). Ao longo dos anos se converteram em um dos grandes produtos da contracultura e do movimento *underground* e atualmente têm assumido os mais variados propósitos e novas designações, como *perzines* e *parental zines*. Para abarcar o maior número de produções que não se enquadram na tradicional “revista de fã”, observamos o uso cada vez mais frequente do termo *zine*, mais abrangente do que *fanzine*.

O objetivo geral também permaneceu o mesmo do mestrado: estudar as relações entre as linguagens presentes em textos sincréticos verbovisuais e seus efeitos de sentido. Os objetivos específicos porém, foram ampliados em função dos achados do mestrado e das indagações e possibilidades de continuidade por eles provocados. Como exemplo, ao analisarmos os graus de interação entre as linguagens na obra *Diário de Bordo* nos apoiamos nos estudos de José Roberto do Carmo Jr. (2009) sobre os *graus de intimidade* entre linguagens. Faltou-nos naquele momento o acesso a obra que lhe deu base, *La categoría de los casos* (1978) de Hjelmslev, o que só foi possível após o término da dissertação. Com a versão em espanhol em mãos foi possível não somente aprofundar os estudos sobre a segunda dimensão observada por Hjelmslev no sistema dos casos (*graus de intimidade*) como explorar as outras dimensões que não fizeram parte daquela análise: *direção*

e *subjetividade/objetividade*. Na dissertação também propusemos, ainda que de modo elementar, a ampliação dos *graus de intimidade* a partir da interlocução entre a linguística e a linguagem visual (WONG, 2001). Tal ponto não chegou a ser desenvolvido na tese, porém permanece como uma proposição para futuros estudos.

A mudança de objeto empírico de estudo, passando do *livro de artista* ao *zine* surgiu da observação/constatação de vários fatos e fenômenos. O primeiro deles diz respeito a nossa experiência em sala de aula, onde alunos da área de Design demonstraram grande interesse pela leitura e criação de *zines*. Semelhante empenho de alunos e professores encontramos em publicações brasileiras recentes que trazem relatos de experiências significativas com *fanzines* no ensino fundamental, médio e superior (PINTO, 2013) e fora do contexto escolar (MUNIZ, 2010).

Outro fenômeno que observamos foi o aumento de publicações específicas nas áreas de Comunicação e Design (LUPTON, 2011) sobre mídia impressa independente, nas quais o *fanzine* é valorizado como objeto de grandes possibilidades gráficas. Consideramos que tal interesse se deve, em boa parte, ao próprio *meio fanzine*: como produções alternativas, independentes, estão à margem do grande mercado editorial, portanto, livres de suas imposições, configurando-se num espaço aberto para novas experiências expressivas e conceituais.

Constatamos também, o surgimento dos *zine fests* ou *festivals de zines*, eventos voltados para a cultura *zine* e DIY que envolvem a exposição, troca e venda de *zines* e publicações alternativas. A partir da descrição e do acompanhamento de cinco eventos realizados nos Estados Unidos – *Atlanta Zine Fest* (AZF), *Brooklyn Zine Fest* (BZF), *Chicago Zine Fest* (CZF), *Los Angeles Zine Fest* (LA Zine Fest), *San Francisco Zine Fest* (SFZF) e *Scranton Zine Fest* – e um no Brasil (*Ugra Zine Fest*) comprovamos tratar-se de um movimento em expansão. Relativamente novos (o mais antigo data de 2001) os *zine fests* têm apresentado um crescimento significativo de participantes e expositores a cada edição e as programações inicialmente concentradas em um dia têm sido expandidas para dois. Além de contemplarem a exposição, feira, palestras, painéis, debates e oficinas, costumam ser encerrados com apresentações musicais o que, aliado ao fato de serem gratuitos em sua maioria, acabam por se constituir em espaços de divulgação, encontro e lazer para *fanzineiros*, desenhistas, quadrinhistas e público em geral.

Por outro lado, na busca pelo que já se escreveu sobre *fanzines* no Brasil, observamos a escassez tanto de livros como de pesquisas acadêmicas. Dentre as poucas publicações encontradas, destacamos três autores que contribuíram para a investigação: Fredric Wertham (1973), Teal Triggs (2010) e Henrique Magalhães (1993, 2013). Do primeiro, em especial, colhemos um breve apanhado de conceitos e relatos sobre *fanzines* que oportunizaram uma visão geral de nosso objeto de estudo. As pesquisas acadêmicas sobre *fanzines* realizadas no Brasil também mostraram-se incipientes. Em levantamento realizado para a defesa do projeto de tese em 2014, em livros e bancos brasileiros de teses e dissertações, não encontramos pesquisas relacionadas ao termo *zine* e apenas cinco teses e dez dissertações para o termo *fanzine*. Dentre estas, somente em duas teses (ANDRAUS, 2006 e MUNIZ, 2009) e quatro dissertações (MAGALHÃES, 1990; PENTEADO, 2005; LOURENÇO, 2007 e NASCIMENTO, 2010) constatamos ser o *fanzine* o objeto de estudo das investigações. Nas demais, ele ocupa outras posições: *corpus* de análise ou parte da metodologia para obtenção de dados, meio expressivo para a construção da própria pesquisa ou objeto dela resultante. Também não localizamos pesquisas voltadas aos *zines* ou *fanzines* sob o ponto de vista teórico da semiótica discursiva.

Além destas observações que apontaram para a necessidade de pesquisas sobre os *fanzines*, ou simplesmente *zines*, observamos que sua escolha como objeto empírico de estudo na tese foi ao encontro das necessidades e expectativas do ensino da arte contemporâneo. Desde a década de 1980 várias são as metodologias, movimentos ou abordagens que não só defenderam politicamente a importância do ensino da arte em contextos formais de educação como inseriram a leitura da imagem como um de seus componentes fundamentais (BARBOSA, 1997). A imagem a ser lida porém, vem sendo alterada nos últimos anos. As diversas vertentes pós-modernas como o *multiculturalismo* ou a *nueva alfabetización* reivindicaram que, além das imagens pertencentes ao *cânone artístico estabelecido*, *imagens de primeira*, fossem incluídos na leitura *textos visuais e artefatos com significado especial para uma cultura e textos de mídia, imagens de segunda* (JAGODZINSKI, 2005; ACASO, 2009). Pertencem a este segundo grupo os *zines*, textos presentes em nosso cotidiano que, assim como nossos tempos, situam-se na *interterritorialidade*, na *marginalidade*, nas bordas de diversas disciplinas ou áreas do conhecimento.

6.1 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ao escolhermos o *zine* como objeto empírico de estudo, procuramos, a exemplo de Barthes (1984, 1990, 2004), o *inclassificável*, não para classificá-lo, mas para *dar uma voz a esta certa marginalidade*. O autor, além de fornecer em sua obra recomendações indispensáveis para uma pesquisa como a *fuga ao modismo* e ao *reducionismo*, também nos auxiliou na escolha do *corpus* de análise. A par das justificativas até aqui apresentadas para a escolha do objeto que são da ordem do *studium*, do culturalmente construído, buscamos estar atentos ao *punctum*. Semelhante a *fratura* apresentada por Greimas (2002), o *punctum* ocorre quando textos ou práticas provocam certo estranhamento em quem as observa, quando algo simplesmente *existe*. No contato com um grande número de *zines* e publicações alternativas *alguns* simplesmente *existiram* para nós. Dentre eles, escolhemos três cuja visualidade e materialidade nos chamaram a atenção: *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, *Acordo mal* e *Em branco*.

A pesquisa contou com o apoio teórico e metodológico da semiótica discursiva, disciplina construída a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas e que tem o *sentido* como objeto teórico de estudo. Alguns autores apresentaram conceitos fundamentais, como *texto* e *sincretismo*, e acabaram nos oferecendo suporte tanto teórico como metodológico, dentre eles, Barros (2003), Greimas e Courtés (1991, 2008), Teixeira (2004, 2009) e Fiorin (2009).

Para o estudo específico das relações entre linguagens no plano de expressão, além de retomarmos os estudos de Carmo Jr. (2009) sobre os graus de intimidade entre linguagens, buscamos o embasamento em duas obras de Louis Hjelmslev: *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2006) e *La categoría de los casos* (1978). A leitura de seus textos nos provocou grata surpresa. Ao adentrarmos em sua teoria, ao mesmo tempo em que nos causava certo receio a profundidade de suas colocações, o autor era extremamente generoso em procurar deixar claro o que estava tratando. Além disso, tivemos o encantamento de encontrar aqui e acolá, noções, conceitos, expressões e termos mais tarde apropriados e desenvolvidos pela semiótica discursiva. Uma agradável sensação de *déjà vu*.

As duas obras foram fundamentais para que pudéssemos ter uma melhor compreensão de sua teoria, das nomenclaturas e definições por ele propostas e

trouxeram subsídios que direcionaram a pesquisa. Dentre eles, citamos seus princípios de análise, a busca por uma descrição não contraditória, exaustiva e simples e o respeito a uma análise dedutiva, indo da classe ao componente, do componente ao componente e assim sucessivamente.

Outras questões em Hjelmslev influenciaram diretamente na pesquisa, como sua posição de que a teoria da linguagem deve ser *imanente* e não *transcendental*, basear-se na própria língua e não em elementos extralinguísticos. No início tínhamos o objetivo específico de dar continuidade a comparação que fizemos no mestrado entre os *graus de intimidade* apresentados por Carmo Jr. (2009), com base na linguística de Hjelmslev (1978), com o quadro de inter-relações entre as formas de Wucius Wong (2001) proveniente da linguagem visual. Na dissertação inclusive sugerimos a incorporação de outras quatro possibilidades de relações: *superposição*, *interpenetração*, *subtração* e *intersecção*. Como pois prosseguir neste caminho? Ao provocarmos este diálogo entre a linguística e a linguagem visual não estaríamos ferindo o princípio de *imanência* da teoria? Devido à controvérsia, este objetivo acabou não sendo desenvolvido nesta pesquisa e permanece como dúvida, possível discussão para estudos futuros.

Talvez pudéssemos resumir a teoria de Hjelmslev em uma palavra: *relação*. Para o autor, bem como para a semiótica discursiva, o sentido não está nas coisas *em si*, mas nas *relações* entre suas partes: o caso expressa uma *relação* entre dois objetos; a *relação* entre dois objetos é sempre uma *relação* entre dois planos e também uma *relação* entre dimensões. Estas dimensões, por sua vez, pertencem a um sistema denominado por Hjelmslev em *La categoría de los casos* (1978) de *sistema sublógico* e são em número de três: (1) *direção (aproximação-afastamento)*, (2) *coerência-incoerência* e (3) *subjetividade-objetividade*. Para aprofundar esta questão, retomamos os estudos de Carmo Jr. (2009) sobre a segunda dimensão do sistema dos casos, provisoriamente denominada por Hjelmslev de *grau de intimidade*.

Na análise do *corpus* buscamos seguir algumas etapas propostas por Teixeira (2004, 2009) para a análise de textos sincréticos verbovisuais e as adaptamos aos objetivos da pesquisa e às peculiaridades dos *zines*: (a) identificação das linguagens acionadas na construção do texto sincrético verbovisual; (b) descrição das categorias do plano de expressão verbovisual; (c) estudo das relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo; (d) descrição dos efeitos de

sentido alcançados pela estratégia enunciativa adotada e (e) análise das relações entre as linguagens no plano de expressão verbovisual. Salientamos que durante as análises procuramos não perder de vista dois conceitos fundamentais para a compreensão dos textos sincréticos: a existência de uma *enunciação sincrética* e de apenas um plano do conteúdo e um plano de expressão. Com isso evitamos pensar em um plano de expressão e uma enunciação para cada linguagem acionada na construção do texto verbovisual.

Nas três obras identificamos a presença das linguagens verbal escrita e visual e de seus elementos, grafemáticos e plásticos, respectivamente. Após a descrição das categorias eidéticas, cromáticas, matéricas e topológicas, passamos às possíveis relações entre estas categorias e aos efeitos de sentido provocados no plano de expressão e no plano do conteúdo. No plano do conteúdo não perfizemos o percurso gerativo, apenas buscamos as categorias semânticas do nível mais profundo, o fundamental.

Quanto às estratégias enunciativas adotadas, observamos semelhanças nas três obras. Em todas há a sobreposição de elementos e o jogo de velar/desvelar. Em *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, imagens e palavras encontram-se embaralhadas, desfocadas e somente através da sobreposição de papéis e consequente soma das cores tornam-se visíveis ou invisíveis. O jogo demonstra incerteza, insegurança: revela um sujeito hesitante ou incapaz de livrar-se de seus “fantasmas”.

Em *Acordo mal* a sobreposição dos elementos grafemáticos e plásticos se dá a partir da sobreposição de folhas de papel. A materialidade da obra, a translucidez do papel, permite que vejamos várias camadas de linhas/tarjas e versos de um poema, sendo desvelados e velados, repetidamente e aos poucos. Aqui os efeitos também são de incerteza, de dúvida, de esquecimento.

Na última obra, *Em branco*, manchas de tinta branca sobrepõem-se a palavras e sinais de pontuação de versos de um mesmo poema repetido várias vezes criando novas leituras a cada página. O apagamento vai num crescendo até tornar-se total: após a repetição da expressão /em branco/ materializadas em manchas de corretor líquido, a autora sentencia “me deu branco”.

6.2 CONCLUSÕES

Embora tenhamos atingido todas as etapas que nos propusemos a percorrer, nosso maior empenho esteve, sem dúvida, em analisar as relações no plano de expressão. Com base nas relações concebidas por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* (2006) observamos nas obras *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, *Acordo mal* e *Em branco* a existência de *dependência* entre as linguagens verbal e visual e, por conseguinte, entre seus elementos grafemáticos e plásticos. Como estas dependências preencheram as condições de uma análise, nos referimos a estas relações como *funções* e às linguagens e seus elementos como *funtivos*. Nas três obras consideramos os funtivos *constant*es posto ser, a presença de cada um deles, condição necessária para a presença do outro. Com isso, passamos a denominar as funções contraídas como *interdependências* e os funtivos como *interdependentes*.

O passo seguinte foi investigar quais poderiam ser as *dimensões* destas *interdependências*. Hjelmslev ao definir a categoria gramatical do caso como uma relação entre objetos e pertencente a um sistema, por definição *sublógico* (*La categoría de los casos*, 1978) permitiu pensarmos as relações entre os elementos e as linguagens acionadas num texto sincrético como relações pertencentes a um sistema e, como tal, se dar em diferentes dimensões.

A primeira das dimensões descritas por Hjelmslev (1978), a *direção*, foi a que tivemos mais dificuldade em identificar nas relações entre os elementos presentes no plano de expressão dos *zines*. Com a segunda dimensão, já tínhamos certa familiaridade devido ao estudo realizado no mestrado mas, a primeira, nos era completamente nova. A descrição das relações e os exemplos apresentados pelo autor para a primeira dimensão davam conta da ideia *localista* de *direção* porém esta também avistávamos na segunda dimensão. Para diferenciá-las, retornamos aos *localistas* e aos estudos de Carmo Jr. (2009). Nos primeiros, observamos que a ideia de *local*, de *lugar* contemplava tanto a *espacialidade* como a *temporalidade*. No segundo, identificamos que suas análises da segunda dimensão contemplavam, em especial, as categorias eidéticas e cromáticas. A fim de melhor compreensão passamos a considerar na primeira dimensão as relações topológicas dentro de uma temporalidade da obra e na segunda, as relações de intimidade entre as categorias cromáticas, eidéticas e matéricas. Deste modo, ancorados em Hjelmslev (1978) e

Carmo Jr. (2009) foi possível identificar e analisar em *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores*, *Acordo mal* e *Em branco* as três dimensões observadas por Hjelmslev no sistema casual:

(a) *primeira dimensão – direção* – relação marcada pelo par de termos *aproximação/afastamento* (*acercamiento/alejamiento*). Nesta dimensão foram consideradas as categorias topológicas (espacialidade) em relação ao todo da obra (temporalidade);

(b) *segunda dimensão – intimidade* - relação marcada pelo par de termos *coerência/incoerência* (*coherencia/incoherencia*). Nesta dimensão analisamos os graus de intimidade entre as categorias cromáticas, eidéticas e matéricas levando em consideração a *interioridade* ou o *contato* entre os elementos;

(c) *terceira dimensão* – relação marcada pelos termos *subjetividade-objetividade*. Nesta dimensão examinamos se a relação entre os elementos considera o ponto de vista do observador, isto é, se as relações entre os elementos são alteradas ou não conforme a mudança de posição do observador.

Com base nas análises, consideramos que as três dimensões estão sempre presentes nas relações entre os elementos no plano de expressão de um texto verbovisual. Diferente do que ocorre no sistema da língua, no qual, segundo Hjelmslev, as línguas podem apresentar uma, duas ou três dimensões, vislumbramos que as relações entre os fúntivos de um texto verbovisual preenchem sempre as três dimensões do sistema. Naquelas dimensões em que não se observe um dos termos que caracteriza a dimensão, propomos que a relação seja considerada como *neutra*, porém não inexistente.

6.3 DESDOBRAMENTOS

Ao final das análises, consideramos que os objetivos desta pesquisa foram alcançados. Embasados em conceitos fundamentais da semiótica discursiva e de autores como Hjelmslev (1978, 2006), Carmo Jr. (2009) e Teixeira (2004, 2009) comprovamos a possibilidade de pensar as relações entre componentes no plano de expressão como dependências e estas, sujeitas a três dimensões. Tais constatações porém, deixaram algumas questões em aberto. Poderíamos, a partir da análise dos *zines*, concluir que nos textos sincréticos verbovisuais sempre os fúntivos são constantes e as relações de *interdependência*? Ao ponderarmos as

relações no plano de expressão como dimensões não estaríamos pensando as relações como *graus de dependência* ou de *sincretismo* entre as linguagens?

Alguns pontos também, ficaram de fora das análises, como os efeitos de sentido que as posições ocupadas por estas relações no sistema possam acarretar. Que sentidos podem ser provocados a partir da casa positiva, neutra ou negativa de cada dimensão, individualmente ou combinadas entre si? Quando projetamos as relações sobre o quadro proposto por Hjelmslev (1978) para o *sistema sublógico* o fizemos sem alterar os exemplos utilizados pelo autor. Poderíamos preencher as casas do sistema das relações entre linguagens com outras qualificações semânticas?

Portanto, conferimos na tese *Leitura de textos sincréticos verbovisuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros* a importância em *dar uma voz a esta certa marginalidade, o zine*, manifestação que se situa nas margens, entre territórios, entre a arte, o design e a literatura. Comprovam esta necessidade o crescente interesse pelos *fanzines* observado nas áreas de Educação, Comunicação e Design, o surgimento e expansão dos *zine fests* e a escassez de publicações e estudos acadêmicos sobre o assunto.

A pesquisa teve como objetivo geral estudar o sentido ou os efeitos de sentido que as relações entre as linguagens verbal e visual provocam em *zines* e como objetivos específicos buscou aprofundar os estudos sobre *intimidade, direção e objetividade* apontados por Hjelmslev (1978) como grandes campos ou dimensões semânticas presentes nas relações em sistemas casuais de línguas naturais e estudar sua pertinência nas relações entre as linguagens em textos sincréticos verbovisuais; retomar o estudo sobre os *graus de intimidade* entre as linguagens proposto por Carmo Jr. (2009) e revisar conceitos fundamentais da semiótica discursiva para a compreensão de textos sincréticos.

Com base na semiótica discursiva e nos estudos de Hjelmslev (1978, 2006) e Carmo Jr. (2009) procedemos a análise de três *zines*: *Pequeno compêndio dos fantasmas interiores, Acordo mal e Em branco* e concluímos que, além das relações entre o plano de expressão e o plano do conteúdo, os componentes ou elementos contraíram relações no plano de expressão que preencheram as condições de uma análise e, portanto, foram consideradas como funções. Como os funtivos demonstraram ser constantes, denominamos as relações entre os elementos e linguagens de *interdependências* e os funtivos, de *interdependentes*. Essas

interdependências, por sua vez, foram analisadas quanto as três dimensões do sistema *sublógico* dos casos. Deste modo, entendemos nossa pesquisa como um exercício, uma possibilidade de pensar as relações no plano de expressão de semióticas sincréticas em termos de três dimensões: sob o ponto de vista da *direção* (espacialidade e temporalidade), da *intimidade* (formantes cromáticos, matéricos e eidéticos), levando em consideração ou não o ponto de vista do observador (objetividade/subjetividade).

Com isso, esta pesquisa pode contribuir tanto para o campo da Educação como para a disciplina que lhe deu suporte. Para o ensino da arte, seja em contextos escolares ou fora deles, reafirmamos aos atores envolvidos no processo a necessidade da inserção de textos e práticas do cotidiano para a leitura. O *zine* é um potente material para a experimentação expressiva e conceitual. Além do objeto, a pesquisa também fornece subsídios teóricos e metodológicos para o aprofundamento da leitura de imagens, com base na semiótica discursiva.

Além do ensino, a investigação também pretende colaborar com pesquisas que tenham como objeto empírico de estudo manifestações sincréticas verbovisuais. O estudo das relações entre linguagens pensadas como dimensões do sistema dos casos espera contribuir para uma sistematização da leitura do plano de expressão de textos sincréticos. A semiótica discursiva não dispõe, até o momento, de um *percurso gerativo de sentido*, de um simulacro para a leitura do plano de expressão como o possui para o plano de conteúdo.

Portanto, a pesquisa traz algumas considerações e abre outras possibilidades. Pretendemos continuar o acompanhamento dos movimentos e eventos voltados a cultura *zine*, identificando as produções, temáticas e atores envolvidos e aprofundar os estudos sobre as relações entre linguagens desses textos sincréticos verbovisuais, um caminho sempre em construção.

REFERÊNCIAS

ACASO, María. **La educación artística no son manualidades**. Nuevas prácticas em la enseñanza de las artes y la cultura visual. Madrid: Catarata, 2010.

ACASO, María. **El lenguaje visual**. Barcelona: Paidós, 2009.

ANDERSON, Chris. **The long tail: why the future of business is selling less of more**. New York: Hyperion, 2006.

ANDRAUS, Gazy. **As histórias em quadrinhos como informação imagética integrada ao ensino universitário**. São Paulo: USP, 2006. 304f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13112008-182154/pt-br.php>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

ARAGÃO, Thaís. **Tupanzine: os indies do Brasil**. 1999. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1999.

BARBOSA, Ana Mae. Interterritorialidade na Arte/Educação e na Arte. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lillian (Orgs.). **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições SESC SP, 2008. P.23-44.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lillian (Orgs.). **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. In: BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P.394-406.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P.45-61.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTRAM, Alan. **Five hundred years of book design**. New Haven: Yale University Press, 2001.

BEATY, Bart. **Fredric Wertham and the critique of mass culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

BENVENUTI, Juçara. **Letramento, leitura e literatura no ensino médio da modalidade de educação de jovens e adultos : uma proposta curricular**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. 248f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/37807>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

BESSA, José. **Diário de Bordo**. Rio de Janeiro: 2AB, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARMO JR, José Roberto do. Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. P.169-184.

CARVALHO, Larissa Camacho. **Práticas de leitura e escrita na contemporaneidade: jovens & fanfictions**. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 201f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56394/000860576.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

DELGADO, Larissa Nóbrega. **Os sentidos atribuídos à juventude, à violência e à justiça por jovens em liberdade assistida em São Paulo/SP**. São Paulo: USP, 2013. 116f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-01082013-102556/>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Práxis enunciativa no telejornal: tensividade em notícia. **Estudos Semióticos**, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 08 out. 2016.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes from Underground: zines and the politics of alternative culture**. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.

EVALTE, Tatiana Telch. **Para entender o livro-brinquedo: arte e literatura na infância**. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FECHINE, Yvana. *Contribuições para uma semiotização da montagem*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras, 2009. P. 323-370.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. P.15-40.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

FIORIN, José Luiz. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. **Galáxia**, São Paulo, n. 5, p.19-52, abr., 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1314/810>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Disponível em: <<http://www.file.org.br/>> Acesso em: 28 mai. 2009.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001. (tradução de Quelques concepts fondamentaux em sémiotique générale. In: _____. *Petites mythologie de l' œil et de l'esprit pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985. p. 189-207.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique**. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FROTA, Ana Laura Rolim da. **O sincretismo nas imagens móveis : DVD 'O universo da arte - Fayga Ostrower'**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação,

Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/14868>>. Acesso em: 10 out. 2014.

GALVÃO, Demétrios Gomes. **Fanzine: a cartografia rebelde de uma máquina de guerra**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2005.

GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. P. 75-96.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**. Ensaios semióticos. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje**. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GUIMARÃES, Edgar. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HJELMSLEV, Louis. **La Categoría de los Casos**. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. Editora Atlas: São Paulo, 2008. P.193-205.

JAGODZINSKI, Jan. As negociações da diferença: arte-educação como desfiliação na era pós-moderna. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. P.661-689.

JUANOLA TERRADELLAS, Roser. Prólogo. In: ACASO, María. **El lenguaje visual**. Barcelona: Paidós, 2009. P.11-18.

KALKO, Ale. **Pequeno compêndio dos fantasmas interiores**.

KLANTEN, Robert; MOLLARD, Adeline; HÜBNER, Matthias (Eds.). **Behind the Zines: Self-Publishing Culture**. Berlin: Gestalten, 2011.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014.

LANDOWSKI, Eric. Da interação, entre comunicação e semiótica. In: PRIMO, Alex et al. (Orgs.) **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008. P. 43-70.

LANDOWSKI, Eric. Para uma semiótica sensível. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v.30, n.2, p. 93-106, jul./dez. 2005.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

LANDOWSKI, Eric. De l'Imperfection, o livro do qual se fala. In: GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002a. P.125-150.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. **Galáxia**, São Paulo, n.2, p.19-56, 2001.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LERM, Ruth. Leitura de textos verbovisuais: do livro de artista ao fanzine. In: 24º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2014, Santa Maria. **Anais do 24º Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Santa Maria: ANPAP, 2015.

LERM, Ruth. **Leitura de textos sincréticos: relações entre o verbal e o não-verbal em Diário de Bordo de José Bessa**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 99 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/27046>>. Acesso em: 06 mai. 2011.

LIMA, Tiago Régis de. **Subjetividades de papel: um estudo cartográfico dos fanzines em Fortaleza**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

LOURENÇO, Denise. **Fanzine: procedimentos construtivos em mídia táctica impressa**. São Paulo: PUC/SP, 2007. 171f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em:

<http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4498>. Acesso em: 19 mar. 2014.

LUPTON, Ellen. **A produção de um livro independente *Indie Publishing*: um guia para autores, artistas e designers**. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

MAGALHÃES, Henrique. **A mutação radical dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

MAGALHÃES, Henrique. **A nova onda dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

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

MAGALHÃES, Henrique Paiva de. **Os fanzines de histórias em quadrinhos, o espaço crítico dos quadrinhos brasileiros**. São Paulo: USP, 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

MARANHÃO, Renata Queiroz. **Fanzines na escola: convite à experimentação**. Fortaleza: EdUece, 2012.

MEIRELES, Fernanda. Zines em Fortaleza (1996-2009). In: MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org.). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010. P.98-120.

MEIRELES, Fernanda. **Zines Yoyô: uma experiência instintiva em arte-educação**. Monografia (Especialização em Arte-Educação). Fortaleza, Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, 2008.

MELLO, Janer Guterres de. **Insensato. Um experimento em arte, ciência e educação**. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27050/000762745.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org.). **Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

MUNIZ, Cellina Rodrigues. **A experiência pedagógica de uma escrita dionisíaca**. Fortaleza: UFC, 2009. 195f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

NASCIMENTO, Melissa Eloá Silveira. **Pedagozinando em sala de aula: artes de dizer e pedagogias de fazer**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. 155f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3577>. Acesso em: 27 mar. 2014.

NETO. Elydio dos Santos. Prefácio. A paixão pelos fanzines e pelo corpo gerando práticas educativas desafiadoras. In: PINTO, Renato Donizete. **O Fanzine na Educação: algumas experiências em sala de aula**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013. P. 09-12.

NUNES, Marília Forgearini. **Leitura mediada do livro de imagem no ensino fundamental: letramento visual, interação e sentido**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. 256f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/87978>>. Acesso em: 09 out. 2014.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Interação nas mídias. In: PRIMO, Alex et al. (Orgs.) **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008. P. 27-42.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v.30, n.2, p. 107-122, jul./dez. 2005.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; LANDOWSKI, Eric (eds). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PANOZZO, Neiva. **Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 211 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/13183>>. Acesso em: 10 out. 2014.

PANOZZO, Neiva. **Literatura infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/2072>>. Acesso em: 10 out. 2014.

PENTEADO, Hildebrando Cesario. **Fanzine: expressão cultural de jovens em uma escola da periferia de São Paulo**. São Paulo: PUC/SP, 2005. 265f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação: História, Política e Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:

<http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=205>. Acesso em: 27 mar. 2014.

PEREIRA, Angélica Silvana. **Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/8590>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

PRIMO, Alex et al. (Orgs.) **Comunicação e interações**. Livro da COMPÓS 2008. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PILLAR, Analice Dutra (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. 8.ed. Porto Alegre: Mediação, 2014.

PILLAR, Analice Dutra. Lectura de producciones audiovisuales del arte contemporáneo en la educación artística, **Revista Complutense de Educación**, Madrid (Online), v.25, n.2, p. 337-353, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RCED/article/view/41539/0>>.

PILLAR, Analice Dutra. Visualidade contemporânea e educação: interação de linguagens e leitura. **Contrapontos** (Online), Itajaí, v.13, n.3, p. 178-185, 2013. Disponível em: <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/4773/pdf_4>.

PILLAR, Analice Dutra. Entrelaçamentos audiovisuais em produções contemporâneas. In: 22º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2013, Belém (PA). **Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos**. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPa, 2013.

PILLAR, Analice Dutra. Inscrições do contemporâneo em narrativas audiovisuais: simultaneidade e ambivalência. **Educação** (PUCRS. Online), Porto Alegre, v. 36, n.3, 2013. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/faced/article/view/15525/10194>>.

PILLAR, Analice Dutra; EVALTE, Tatiana Telch. Educação e mídia: leituras de desenhos animados na escola. **Reflexão e Ação** (Online), Santa Cruz do Sul, v. 21, n.2, p. 89-115, 2013. Disponível em:

<<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/3859/3018>>.

PILLAR, Analice Dutra. Efeitos de humor em Bob Esponja. In: Gilberto Icle (Org.). **Pedagogia da Arte: entre-lugares da escola**. 1ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, v. 2, p. 261-277.

PILLAR, Analice Dutra. Apontamentos para Leitura de Desenhos Animados e Videoartes. In: 20º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do 20º Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

PILLAR, Analice. Cartoon and gender: Masculinities in SpongeBob. **International Journal of Education Through Art**, v.7, n.1, p.69-79, 2011.

PILLAR, Analice Dutra. Produções audiovisuais contemporâneas e o ensino da arte: exercícios de leitura. In: FREITAS, Neli Klix; RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra; NUNES, Sandra Conceição. (Org.). **Proposições Interativas III: Arte, Pesquisa e Ensino**. 1 ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011, v. 1, p. 11-23.

PILLAR, Analice Dutra. Contágios entre arte e mídia no ensino da arte. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS)**, São Paulo, v.1, n.16, p.1-8, 2010.

PILLAR, Analice Dutra. Sincretismo em desenhos animados da TV: O Laboratório de Dexter. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v.30, n.2, p.123-142, jul./dez. 2005.

PINGO, Angela Menezes. **O Black Metal brasileiro e suas sociabilidades: os rituais de trocas, fotocópias e gravações**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

PINTO, Renato Donizete. **O Fanzine na Educação: algumas experiências em sala de aula**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

Portal Hjelmslev. Disponível em:

<<http://www.glossematics.org/bibliografia/bibliosete.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

POZZI, Marion Diverio Faria. **Apreensão de sentidos em vídeos contemporâneos: contribuições teórico-metodológicas da semiótica à leitura de recursos de aprendizagem audiovisuais**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. 282f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/83256>>. Acesso em: 09 out. 2014.

SCHLINDWEIN, Ana Flora. **Dos periódicos oitocentistas ao ciberfeminismo: a circulação das reivindicações feministas no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 2012. 140f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000898445>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología; tradução de Eduardo Brandão, Cláudia Berliner. 3a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SILVA, Fernanda Coelho da. **Fala, Galera! Produção de fanzines com jovens da periferia de Juiz de Fora em processo de educomunicação para a cidadania.** Juiz de Fora: UFJF, 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppgcom/files/2013/08/fernanda-coelho.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Por uma semiótica do vivido: entrevista com o sociossemioticista Eric Landowski. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v.12, n.1, p. 345-361, jul. 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/issue/view/issue/502/84>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. P.41-77.

TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. **Gragoatá**, Niterói, n.16, 2004. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/586/451>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

TEIXEIRA, Lucia. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. **Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**, São Paulo, n.7, p. 415-426. 2001.

Tranfer_cultura urbana. arte contemporânea. transferências. transformações. Porto Alegre: Santander Cultural, 2008.

TRIGGS, Teal. **Fanzines: the DIY Revolution.** San Francisco: Chronicle Books, 2010.

UESUGI, Hannah. **Em branco.** 2014.

UESUGI, Hannah. **Acordo mal.** 2013.

VIEIRA, Tiago de Jesus. **O Punk nunca há de morrer: a trajetória da construção de identidades na Ilha Solteira - SP (1994-2001).** Cuiabá: UFMT, 2012, 115 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2012. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

WERTHAM, Fredric. **The world of fanzines.** A special form of communication. London; Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1973.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho.** São Paulo, Martins Fontes, 2001.