



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura

WILLIAM FARAGO DA MAIA

A TRILOGIA DA MEMÓRIA BÉLICA:
Diálogos entre Fotografia e História em quadrinhos nas obras de Paco Roca

Brasília
2025

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura

WILLIAM FARAGO DA MAIA

A TRILOGIA DA MEMÓRIA BÉLICA:
Diálogos entre Fotografia e História em quadrinhos nas obras de Paco Roca

Dissertação apresentada ao Programa de Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani

Brasília,
março de 2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M217t Maia, William Farago da
 A TRILOGIA DA MEMÓRIA BÉLICA: Diálogos entre Fotografia e
 História em quadrinhos nas obras de Paco Roca / William
 Farago da Maia; orientador Juliana Estanislau de Ataíde
 Mantovani. Brasília, 2025.
 169 p.

 Dissertação(Mestrado em Literatura) Universidade de
 Brasília, 2025.

 1. Fotografia. 2. História em quadrinhos. 3. Paco Roca.
 4. Memória. 5. Guerra Civil Espanhola. I. Mantovani, Juliana
 Estanislau de Ataíde , orient. II. Título.

WILLIAM FARAGO DA MAIA

A TRILOGIA DA MEMÓRIA BÉLICA:
Diálogos entre Fotografia e História em quadrinhos nas obras de Paco Roca

Relatório final, apresentado à Universidade de Brasília
como parte das exigências para a obtenção do título de
Mestre em Literatura

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde
Mantovani

Brasília, _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (IFB / TEL - UnB) - Presidente

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido (LET - UnB) - Titular

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (UniFeSP) - Titular

Prof. Dr. Sidney Barbosa (PósLit-UnB) - Suplente

AGRADECIMENTOS

Pela amizade construída ao longo de uma jornada extensa, por ter demonstrado com ações o rigor do trabalho e o vigor da pesquisa e por ter materializado a possibilidade em realidade, agradeço à Professora Juliana Mantovani, com quem tive o prazer de aprender ao longo desses anos e aceitou me orientar nessa etapa.

Pelas portas abertas, pela possibilidade de enxergar o invisível, auxiliando na empreitada acadêmica e aturando meus pensamentos intrusivos, agradeço à Professora Alessandra Querido por ter acreditado em mim quando eu não achava possível.

Pela disponibilidade de tempo, pela leitura minuciosa e crítica, pelo entusiasmo com as obras de Paco Roca e por aceitar participar de uma banca desconhecida, agradeço ao Professor Paulo Ramos por todo seu profissionalismo, paixão e dedicação à pesquisa de quadrinhos.

Pelas conversas descontraídas e construtivas, pelas viagens e horizontes desbravados e por um choque cultural divertidíssimo, agradeço ao trio de Barreiras: Alan, Carlos e Filipe, com quem tive o prazer de me aproximar e construir novas memórias. Meus irmãos de orientação e meus amigos do coração.

Por terem tornado o desenvolvimento desta pesquisa um constante desafio e por terem sempre engajado nas mais diversas atividades acadêmicas, agradeço aos meus colegas de Mestrado, em especial, Rafael por estar ao meu lado nas ansiedades e nos resultados, assim como em todas as matérias do programa, me ensinando cada vez mais sobre cinema; e Bárbara pela aceitação absoluta e irrestrita e por ter demonstrado todo o afeto possível, desenvolvi nessa jornada um apego incondicional pela sua pessoa.

Por ter compartilhado o entusiasmo da literatura, dos quadrinhos, de Bob Ross e dos filmes de cunho duvidoso, agradeço ao colega Gabriel com quem dividi boa parte dessa jornada.

Por todo apoio e disposição, por terem compartilhado seus conhecimentos sempre me ajudando a entender temas que eram desconhecidos para mim, agradeço a todos os professores do programa com os quais tive contato: Profa. Juliana Mantovani, Prof. Sidney Barbosa, Prof. Pablo Gonçalves; Profa. Lúcia Helena; e a Profa. Roberta Cantarella.

Pelas leituras, discussões, reflexões, agradeço aos Grupos de Pesquisa dos quais participei e que foram essenciais para o desenvolvimento da dissertação: LiterArtes e QUADRITAL. Agradeço pela recepção e pelas conversas que tive com cada membro, em especial Beatriz

Schmidt Campos, Juliana Marafon, Emmanuelle Maia, Hugo Barros, Sidnei Costa, Juliana Caetano, Julia Lobão, Nobu Chinen, Luísa Querido e Matheus Calci.

Pela recepção e pelo apoio para garantir os meus primeiros passos como pesquisador, agradeço à Universidade de Brasília pelo ambiente proporcionado para os estudos; assim como seus eventos, professores e matérias que se desenvolvem a cada dia e por causa disso, a Universidade expande seu olhar e seus horizontes.

Pela concessão da bolsa de pesquisa, garantindo parte do meu sustento, oportunidades para participar em eventos fora da cidade e dar frutos a novas pesquisas, agradeço à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Sem esse apoio não seria possível conhecer tantos pesquisadores de quadrinhos e quadrinistas.

Por ter aturado meus surtos e crises de ansiedade, agradeço à minha psicóloga Amanda. Grande parte de quem eu sou, só aconteceu por sua causa.

Toda minha pesquisa e minha formação contou com a presença silenciosa de pessoas que, mesmo sem saber, foram imprescindíveis para que me formasse e garantisse minha disposição intelectual. Dentre eles, agradeço à minha família, meu pai Luiz Carlos, minha mãe Selma; minha irmã Nicole; e aos meus sobrinhos João, Paola, Maria Elisa e Maria Vitória, pelo acolhimento sem exigir resultados.

Poucas certezas são tão claras e inabaláveis quanto algumas que se mostram sem hesitação. Se eu pudesse agradecer com a minha vida algumas amizades que nasceram dessa certeza, eu faria, pois é pouco para expressar o que eu sinto e o que já senti. Contudo, alguns “erros” produzem lembranças tão inabaláveis quanto àquela certeza sendo capazes de romper com qualquer relacionamento. Aos amigos do passado que me acolheram e nunca duvidaram de mim, meu sincero obrigado.

Sem vocês, nenhuma dessas memórias seria possível.

SATOR

R A R E Z
A L E V E
R E V E R
E V E L A
Z E R A R

ROTAS

Adumbrar a **excessiva**
luz das coisas num **recorte**
que conceda ao olhar
confundir na penumbra
o sentido em deslumbre
das coisas

rascunho : contorno

assomar esse talhe
incompleto das coisas
até fundar-se **imperfectum**
in perfectum & **interferir**
no real a **fundura**
de **sombra da escrita**

contorno : rascunho

RESUMO: O intuito deste trabalho é conduzido pela proposta de análise da obra do quadrinista Paco Roca acerca dos efeitos de sentidos gerados pelos cruzamentos fotográficos presentes nas obras *Regresso ao Éden* (2022), *Acasos do Destino* (2022) e *O abismo do Esquecimento* (2024), apoiando-se na tríplice relação entre Memória, Fotografia e História em Quadrinhos. Dessa forma, questiona-se sobre como a representação da memória histórica e visual da Guerra Civil Espanhola é construída a partir das fotografias presentes nas obras. Para justificar o fio condutor do percurso investigativo, fundamentamo-nos nas funções da fotografia (Dubois, 2015; Rouillé, 2009) na representação do real e no valor da memória como prova documental partindo dos estudos de Ricœur (2023), Nora (1993) e Halbwachs (1990). Após verificada a potencialidade da Fotografia e da História em Quadrinhos para a historiografia, refletimos sobre as especificidades do contato da memória nas fotos e na Hq. Nas fronteiras entre as linguagens, procuramos analisar as funções das fotos na História em Quadrinhos por um viés neo-semiótico a partir de Postema (2018), Barbieri (2017) e Groensteen (2015). Destarte, nossas investigações nos levam a crer que essas narrativas de Roca são compostas por uma exegese mnemônica que se respalda no entremeio da apresentação histórica e da criação artística. À vista disso, a dissertação busca contribuir com o aprofundamento dos diálogos entre Fotografia e História em Quadrinhos, assim como uma leitura crítica e criativa das obras de Roca.

Palavras-chave: Fotografia. História em quadrinho. Memória. Paco Roca. Guerra Civil Espanhola.

ABSTRACT: The purpose of this work is driven by the analysis of the work of comic artist Paco Roca about the effects of meanings generated by intersections present in his work *Regresso ao Éden* (2022), *Acasos do Destino* (2022), and *O abismo do Esquecimento* (2024), supporting oneself in the triple relation between Memory, Photography and Comics. In this way, the question of how the representations of the historical and visual memory of the Spanish Civil War are elaborated from the photographs present in Roca's works. To justify the guiding thread of the investigative path, we researched the functions of photography in the works of (Dubois, 2015; Roullé, 2009), in the representation of reality and the value of memory as documentary evidence, we based our studies on Ricœur (2023), Nora (1993) and Halbwachs (1990). Thus, by verifying the potential of photographs and comics in historiography, we reflect on the specificities of the memory in photos and comics. At the borders between languages, we seek to analyse the functions of photos in comics from a neo-semiotic perspective based on Postema (2018), Barbieri (2017) and Groensteen (2015). Therefore, our investigations lead us to believe that these narratives by Roca are composed of a mnemonic exegesis that is supported by the intertwining of historical presentation and artistic creation. As a result, the dissertation seeks to contribute to the deepening of the dialogues between Photography and Comics, as well as a critical and creative reading of Roca's works.

Key-words: Photography. Comics. Memory. Paco Roca. Spanish Civil War.

ÍNDICE DE IMAGENS

I. Primeira parte: À luz do esclarecimento.....	18
Figuras 1 e 2: Estrutura do quadrinho desaparecendo semelhante à ausência da memória.....	32
Figura 3: A memória do passado sendo lembrada pelo uso das cores.....	33
Figura 4: Fotografia a qual Antônia procura.....	34
Figura 5: O presente em tons neutros e o passado em colorido.....	35
Figura 6: Os objetos que eram encontrados com os mortos.....	36
Figura 7: Fotografia da mãe de Roca.....	37
Figura 8: Fotografia do pai de Roca.....	37
II. Segunda parte: Limiares visuais.....	65
Figura 9: Narrativa sem a divisão de sarjetas.....	73
Figura 10: Uma fotografia de Vladek quando estava no campo de concentração que atesta a veracidade da história.....	78
Figura 11: Uma página da Hq que mescla desenho e fotografia para atestar as memórias.....	80
Figura 12: A utilização de fotografias para documentar os acontecimentos no Afeganistão.....	80
Figura 13: Alison segurando uma foto que pertencia ao pai.....	93
Figura 14: <i>The Kiss</i> , 1922, de Man Ray.....	95
Figura 15: As pesquisas sobre o movimento do cavalo em <i>La Nature</i>	98
Figura 16: Os resultados das fotografias de Muybridge sobre o cavalo.....	100
Figura 17: Arthur Burdett Frost, <i>Stuff and Nonsense</i> (NewYork: Charles Scribner's Sons, 1884)..	102
Figura 18: Arthur Burdett Frost, <i>untitled</i> , Harper's Bazar 19, no. 14, April 3, 1886.....	104
Figura 19: Cronofotografia de um homem correndo tirada com o fuzil fotográfico.....	106
Figura 20: Exemplos de cronofotografia tiradas na estação.....	107
Figura 21: Efeito De Luca no quadrinho <i>Hamlet</i>	109
Figura 22: J. J. Grandville, <i>Le magasin pittoresque</i> , July 1842. Wood engraving.....	110
Figura 23: Étienne-Jules Marey, <i>Portrait of Demeny Pronouncing the Phrase "Vive la France"</i> (detail), <i>La nature</i> , no. 988, 1892.....	110
Figura 24: Exemplos de feições feitas por Töpffer no seu livro de ensaios.....	111
Figura 25: Exemplos de movimento feitos por Töpffer em seus ensaios.....	111
Figura 26: (artista desconhecido) <i>Le premier cigare</i> . Álbum Noël 1900.....	117
Figura 27: (artista desconhecido) <i>Histoire d'un nid</i> . Álbum Noël 1900.....	119
III. Terceira parte: A trilogia da Memória Bélica.....	122
Figuras 28, 29 e 30: Fotografias de Antônia ao longo da vida.....	124
Figura 31: Início do primeiro capítulo de <i>Regresso ao Éden</i>	126
Figuras 32, 33, 34 e 35: Início de <i>Regresso ao Éden</i>	127

Figuras 36 e 37: Estrutura da História em quadrinhos como foto <i>polaroid</i> e modelo de foto <i>polaroid</i>	129
Figuras 38 e 39: Jogos de perspectivas ao longo da história em quadrinhos.....	130
Figura 40: Semelhança da paleta de cores nas fotos e nos desenhos.....	132
Figura 41: Paco Roca entrevistando Miguel, um sobrevivente da <i>La Nueve</i>	136
Figura 42: Capa da edição brasileira de <i>Acasos do destino</i>	139
Figura 43: Companhia <i>La Nueve</i> na Avenida Champs-Élysées.....	139
Figura 44: <i>La Nueve</i> na Avenida Champs-Élysées, Paris, em agosto de 1944.....	139
Figura 45: “Un agradecimiento especial se merecen Juan Rey y Robert Coale por su ayuda”..	140
Figura 46: Fotografia da companhia tirada na Inglaterra.....	141
Figura 47: <i>O soldado em queda</i> , Robert Capa, 1936.....	142
Figura 48: Os soldados nas batalhas, em <i>Acasos do destino</i>	142
Figura 49: Sul de Paris, 25 de Agosto de 1944. Comandante General Jacques Philippe Leclerc (segundo da esquerda) com sua equipe.....	143
Figura 50: General Leclerc, em <i>Acasos do destino</i>	143
Figura 51: <i>The bomb-damaged facade of No 10 Peironcelly Street</i> , Madrid 1936.....	144
Figura 52: Soldados descansando em meio a Guerra, em <i>Acasos do Destino</i>	144
Figura 53: Menino no tanque na celebração da libertação de Paris, 1944.....	145
Figura 54: Menino no tanque, em <i>Acasos do Destino</i>	145
Figura 55: Refugiados de Málaga no estádio de Montjuïc, Janeiro de 1937. Antoni Camampaña..	147
Figura 56: Uma mãe refugiada segurando a filha no início do ataque à Espanha.....	147
Figura 57: Barricada. Hospital Calle, Barcelona, 25 de julho de 1936. Antoni Campaña.....	148
Figura 58: Estrella em <i>Acasos do Destino</i>	148
Figura 59: <i>Uma mãe refugiada removendo piolhos do filho</i> , 1937. Antoni Campaña.....	149
Figura 60: Vítimas do ataque à Espanha esperando suporte marítimo.....	149
Figura 61: Garrafas que continham os nomes das vítimas.....	151
Figura 62: As mesmas garrafas encontradas na realidade.....	152
Figura 63: Colagem da foto da vítima.....	153
Figura 64: Foto da família de Leoncio (viva).....	155
Figura 65: Foto do Tio de Batiste (morto).....	155
Figura 66: Esposa de José Celda pensando nele.....	156
Figura 67: Filha de José Celda pensando nele.....	156
Figura 68: José Celda relembando a família.....	157
Figura 69: O livro como uma vala.....	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I. Primeira parte: À luz do esclarecimento.....	18
1. A fotografia e o seu valor documental.....	18
1.1 A revolução do olhar.....	18
1.2 O espelho do real.....	21
1.3 Instrumentos Historiográficos.....	27
2. Desvelando a História.....	30
2.1 Paco Roca e sua escrita memorialística.....	30
2.2 Os testemunhos da Guerra Civil Espanhola.....	39
3. Um rastro de memória, uma ruína de esquecimento.....	46
3.1 As manipulações das imagens.....	46
3.2 As Memórias que permeiam.....	49
3.3 A reescrita mnemônica.....	59
II. Segunda parte: Limiares visuais.....	65
4. Nuances das Imagens.....	66
4.1 A narrativa das imagens.....	66
4.2 A leitura da memória.....	71
4.3 Memórias Gráficas.....	76
5. Fronteiras intermediáticas.....	87
5.1 Os estudos intermediáticos.....	87
5.2 Cruzamentos entre a fotografia e o quadrinho.....	96
5.3 O fotoquadrinho.....	112
III. Terceira parte: A trilogia da Memória Bélica.....	122
6. “E se fez a luz”: a revelação da memória fotográfica em <i>Regresso ao Éden</i>	122
7. A construção da história sob a perspectiva fotográfica: <i>Acasos do Destino</i> e as fotografias de guerra, de Robert Capa e Antoni Campaña.....	133
8. O desvelamento da História pela busca da memória em <i>O abismo do Esquecimento</i>	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164

INTRODUÇÃO

Há um problema ao pensar na fotografia com um único propósito de imitar a realidade, por mais que ela esteja provida de um valor documental muito alto, ela ainda não é um documento. Ao pensar nela como uma imitação, deixamos de ver o seu potencial, porque se perde tanto o aspecto artístico dessa linguagem, como se anula o autor de cada foto. E mesmo que tenhamos uma representação fidedigna daquilo que enxergamos, a escolha do quê mostrar em cada fotografia é feita por seleção e recortes; assim, a câmera fotográfica não consegue capturar toda a realidade.

Essa noção de seleção é fundamental para entender que mesmo a fotografia sendo uma imagem predominantemente objetiva, a depender do que ela mostra, pode haver manipulações da verdade. Uma técnica muito utilizada nos períodos de Guerra para controlar as reações da população e mascarar o que não devia ser mostrado. Todavia, a fotografia ainda é uma imagem de dois lados, se ela consegue manipular, ela também consegue resistir e arquivar aquilo que não se deve esquecer. Tornando ela, assim, um objeto de memória que pode ser usado para a historiografia.

Contudo, o que acontece quando a fotografia aparece em outras linguagens, mais especificamente, na História em quadrinhos? Se pensarmos nos quadrinhos como uma linguagem predominantemente ficcional, teria a fotografia um valor documental mais voltado para a realidade ou seria um artifício voltado para auxiliar na ficcionalidade da obra? A fotografia mudaria de função? Diante desse contexto, nos deparamos com o quadrinista Paco Roca, que utiliza fotos em suas obras, quando não são fotografias reais, são desenhadas ou ainda lança mão de elementos gráficos que mimetizam técnicas fotográficas.

Roca também é conhecido por trabalhar o tema da memória a partir de diversas perspectivas, sempre conseguindo abordá-lo e em assuntos como o esquecimento, a lembrança afetiva, a denúncia e a resistência. O autor, assim, o faz sobretudo quando fala de seu país de origem: a Espanha, especialmente ao retratar a história do país no período da Guerra Civil. Isso, somado a uma minuciosa pesquisa de campo, gera algumas obras para entender o que foi a Guerra Civil Espanhola e suas consequências.

Nesse prisma, Roca manuseia as fotografias em suas obras como uma forma de complementar suas pesquisas sobre esse período da história e permitir uma introspecção de novos

pontos de vista e, de certa forma, mais acessíveis. Vemos por exemplo, toda a contextualização da violência da guerra pela perspectiva da mãe do autor que vivenciou o período. Além disso, ele retrata toda a violência de uma forma sutil, doravante do ponto de vista das pessoas que foram afetadas por aquela, como os familiares que perderam seus parentes na ditadura franquista por se oporem ao governo. Ou então, nas histórias não contadas pelos soldados que participaram da guerra e que são narrativas fundadoras para a história do país.

Entretanto, somente a fotografia não seria suficiente para mostrar a capacidade de recontar um fato histórico ou uma memória visual fundadora e atestar o que aconteceu, pois sem o devido cruzamento de dados haveria uma falsa comprovação inclinada para a fabulação. Destarte, encontramos nas obras de Roca um meio termo, não tão real a ponto de ignorar qualquer traço do autor das fotos, não tão criativo a ponto de duvidar qualquer atestamento que a foto tenha do real, o qual ela exhibe. Desse modo, o que queremos propor nesta dissertação é a reconstrução social e imagética pela memória histórica a partir do diálogo entre a fotografia e a História em quadrinhos, sem que a narrativa se transforme em documentário, nem que o estilo se transforme em especulação.

A construção e a organização desta dissertação provêm, assim, da sequência que nos pareceu mais pertinente para responder em quais pontos a fotografia e os quadrinhos se cruzam e como eles ampliam o seu diálogo quando estão em contato. A todo momento pensando no desenvolvimento da memória em relação às linguagens.

Em primeiro lugar, prefigura-se essencial o entendimento da função e da capacidade fotográfica, seguido pelo entendimento da memória e como ambas afetam a história. Em segundo lugar, é preciso delimitar em quais pontos as linguagens trabalhadas na dissertação se tangenciam e em quais elas se diferem, revelando, assim, um caminho para trabalhar a história em quadrinhos com fotografias. Esse resultado nos concede um gênero pouco explorado, mas que possui um potencial significativo para trabalhar as duas linguagens de forma complementar.

Acerca dos temas que percorrem a fotografia, julgamos essenciais para nossos estudos as leituras de *O ato fotográfico* (2012), de Philippe Dubois; *Sobre fotografia* (2004), de Susan Sontag, ao lado de *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), de André Rouillé; e por fim *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes. Esses estudos são fulcrais para entender o que vem a ser a gênese da fotografia e do ato fotográfico, questionando sempre acerca da sua função e da sua capacidade técnica e artística. Ademais, Annateresa Fabris em *Fotografia:*

Usos e Funções no Século XIX (1998) e Gisèle Freund em *Photography & Society* (2005) nos foram importantes para pensar no percurso histórico da fotografia em um modelo crítico. Já no âmbito historiográfico, Boris Kossoy com *Fotografia & História* (2020) se mostrou essencial para pensar nas fotos como arquivos historiográficos e de memória e Michael Lowy com *Revoluções* (2009) para refletir o uso da fotografia como símbolo de resistência.

No viés dos estudos mnemônicos achamos essencial *A memória, a história, o esquecimento* (2023), de Paul Ricœur para pensar a memória fora do escopo especulativo, e também como um instrumento historiográfico; outrossim Pierre Nora se destaca em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), visto que sua teoria será essencial para pensar tanto a foto quanto a Hq como lugares de memória; e por fim se mostra fundamental *A memória coletiva* (1990), de Maurice Halbwachs, isso porque pensar a memória somente no singular não é suficiente para tratar da história, pois como leitores, estamos diante de várias testemunhas, logo a noção de memória sendo um construto coletivo é essencial.

Relacionadas aos estudos das Histórias em quadrinhos, queremos ressaltar que não procuramos estabelecer o que vem a ser Histórias em quadrinhos nem a origem do termo, mas estabelecer quais são os limites dessa mídia quando encontrada junto à Fotografia. Logo, focamos em algumas linhas de pesquisa que achamos serem as mais adequadas para nossa dissertação, e também optamos por utilizar várias abreviações do termo “História em quadrinhos” para evitar uma repetição cansativa na leitura do trabalho. É preciso ter em mente que essas repetições não são de uso pejorativo, como tirinhas ou historinhas, mas são abreviações como quadrinhos ou Hq.

Assim, destacamos um estudo mais voltado para uma neo-semiótica principalmente com *A estrutura narrativa dos quadrinhos* (2018), de Barbara Postema; *O sistema dos quadrinhos* (2015), de Thierry Groensteen; e Daniele Barbieri com *As linguagens dos quadrinhos* (2017). Ainda queremos enfatizar a estética da recepção, visto que é crucial ao se deparar com a leitura de imagens “estáticas”, com *O ato da leitura* (1996), de Wolfgang Iser e o texto *Narrative and Narrativity* (2003), de Werner Wolf. Optamos pelo termo neo-semiótica, pelo fato da pesquisa não se limitar apenas ao estudo dos signos, mas no diálogo entre técnicas e imagens que irão ocorrer ao longo da análise

Queremos também destacar as pesquisas de quadrinhos, pela ausência de estudos brasileiros no que tange a alguns temas, mas principalmente relacionados à questão da fotografia nos quadrinhos. Para isso, queremos ressaltar alguns grupos de pesquisa que têm colaborado com

os estudos da nona arte, como o Observatório de Histórias em quadrinhos, da USP, a Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS), de MG, o Grupo de Pesquisa Oficina de Escrita, História em quadrinhos e Tradução (GPOQT), em Santa Maria (UFSM), o QUADRITAL (Quadrinhos, Tradução, Acessibilidade e Linguagens) da UnB, entre tantos outros que contribuem para o desenvolvimento dessa linguagem.

Em relação aos estudos fotográficos nos quadrinhos, podemos citar os trabalhos de Pedro José Arruda Brandão com *Entre o cinzel e o pincel: as relações entre desenhos e fotografias em histórias em quadrinhos que narram a realidade* (2019); *Sob o olhar do Fotógrafo: quadrinhos e fotografia na narrativa jornalística* (2014), de Monique dos Santos Nascimento; “A fotografia na História em quadrinhos” (2013), de Augusto Machado Paim; e por fim *Narrativa Gráfica como Híbrido entre Cinema, Fotografia e Histórias em quadrinhos: estudo e experimentação* (2017), de Enrico Matheus Ribeiro.

No que concerne aos estudos intermediáticos, podemos destacar especialmente os textos “Estudos inter textos/ inter artes/ inter media” (2006), de Claus Clüver; *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), organizado por Márcia Arbex; *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (2012), organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz; *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Vol. 2* (2012), organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira; e ainda os estudos de Lars Elleström sobre midialidade no livro *Midialidade: ensaios sobre a comunicação, semiótica e intertextualidade*, organizado por Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Mello.

Nesse viés, compreendendo a fotografia e a Hq como objetos de estudo, nosso propósito é voltar-se às diagonais que essas linguagens exercem uma na outra, não só percebendo algumas especificidades midiáticas, mas também as potencialidades que esse diálogo pode trazer se analisarmos tanto o processo historiográfico quanto o processo criativo de obras narrativas.

Nessa perspectiva, as compreensões de ordem técnica nos possibilitam também uma reflexão historiográfica, tendo em vista que, ainda que a preocupação dos estudos fotográficos recaiam sobre sua relação com o referente, o ato do gesto fotográfico não pode ser negligenciado, pois é inadmissível pensar uma fotografia sem olhar quem a tira. Não podemos esquecer, que, por um lado, a natureza semiótica do gesto fotográfico contém um componente ideológico no seu corte e no seu enquadramento. Analisar, assim, as fotos em um período de Guerra Civil

Espanhola acaba não sendo um exercício neutro, mas de resistência contra uma memória que pode ser perdida se não for explorada.

Para tanto, a dissertação será dividida em três partes. A primeira parte focará na linguagem fotográfica e contará com 3 capítulos: o capítulo 1 tratará sobre os impactos que a fotografia teve, desde seu surgimento, para a sociedade e como ela alterou os modos de olhar das pessoas. Além disso, será discutida a problemática da capacidade mimética da fotografia, se ela imita ou não o real e qual a importância do seu valor documental quando atrelada aos instrumentos historiográficos.

No capítulo 2, traçaremos uma contextualização sobre os nossos objetos de estudo: falaremos um pouco sobre a biografia de Paco Roca, assim como seu processo de escrita e nos aprofundaremos nas três obras que pretendemos analisar aqui, enfatizando sempre as questões da memória e da fotografia presentes nas obras. Outrossim, falaremos mais sobre os fotógrafos com os quais vimos certo paralelo com as obras de Roca, além de contextualizar a Guerra Civil Espanhola, já que ela funda-se como pano de fundo das três obras escolhidas. Por fim, o capítulo 3 focará na manipulação de imagens durante as guerras, adentrando nos estudos da Memória para ressaltar uma resposta à confiabilidade da fotografia.

Na segunda parte da dissertação, destacaremos a linguagem das Histórias em quadrinhos e ela terá 2 capítulos. O capítulo 4 problematizará a leitura das imagens, pois, por tratarmos de duas linguagens predominantemente visuais, acreditamos ser necessário abordar os limiares dessas mídias. Logo, exploraremos como uma imagem estática gera uma narrativa e as questões relativas à leitura sequencial para as memórias. Já no capítulo 5, entraremos nas fronteiras intermediárias e buscaremos traçar algumas diferenças e semelhanças entre fotografia, pintura e história em quadrinho. Ao analisar o problema da imagem desenhada, encontramos nas Histórias em quadrinhos fotografias desenhadas que nos levam a um questionamento: teria o desenho a capacidade de representar o real tanto quanto a fotografia? Para essa resposta, alguns estudos semióticos do desenho nos trarão resultados tanto quanto a expressão artística da fotografia para desmentir que essa linguagem possua uma única função mimética.

Tratadas as diferenças entre imagens de fotografias e de desenhos, pensamos ser pertinente ressaltar alguns cruzamentos entre a foto e a Hq fazendo um percurso de mão dupla e destacar algumas tangências e diálogos que elas fornecem uma à outra. Por fim, esses cruzamentos nos levam a sondar mais a fundo o diálogo entre Fotografia e Histórias em

quadrinhos em uma descoberta de um termo já utilizado em outras pesquisas, mas pouco aprofundado: o fotoquadrinho.

Dessa forma, chegamos na terceira e última parte, junto dos 3 últimos capítulos da dissertação em que analisaremos cada uma das três obras de Paco Roca: *Regresso ao Éden*, *Acasos do Destino* e *O Abismo do Esquecimento*. Nosso foco é mostrar como Roca utiliza os elementos fotográficos em sua obra para retratar e ampliar a memória histórica e visual da época. Devido à linguagem dos quadrinhos, notamos que Roca usa essa linguagem como um entremeio entre a objetividade da fotografia e a subjetividade do desenho. É interessante ressaltar que a ordem de análise foi análoga à nossa ordem de investigação na pesquisa das obras, tendo algumas dessas sido publicadas na Revista 9ª arte da USP.

Em *Regresso ao Éden*, partimos de um contato mais técnico com a fotografia, analisando como o autor utiliza o livro como uma câmera fotográfica analógica e como as técnicas da linguagem fotográfica estão presentes na narrativa, em um diálogo complementar. Já em *Acasos do Destino*, as fotografias nos fornecem indícios de que o estilo de Roca possa ter se embasado em algumas fotografias de guerra da época e, durante nossa pesquisa, ressaltamos alguns pontos em comuns pela comparação de partes da obra com as fotos dos fotógrafos citados no segundo capítulo. Por fim, em *O abismo do esquecimento*, há também um trabalho com a fotografia, mas Roca enfatiza sobretudo a memória e seu esquecimento. Todavia, encontramos uma importante função da fotografia em preservar a memória e o modo singular como Roca utiliza a Hq para complementar essa resistência ao esquecimento.

Destarte, conforme será visto em toda a dissertação e após as análises das obras, buscaremos demonstrar que a obra de Roca ultrapassa as funções comuns da fotografia de mimetizar o real e as do desenho de expressar o real. É a partir do diálogo entre Fotografia e História em quadrinhos que teremos significados complementares que extrapolam a obra e a imbricam na história da Guerra. Acreditamos, então, ser possível construir e aprofundar aos poucos a noção de *fotoquadrinho* que permeia essas obras e aparece em inúmeras outras, não se limitando nessa análise.

Dessa maneira, as partes 1 e 2 irão se desdobrar nas reflexões e nos limiares das linguagens fotográfica e quadrinística, sempre sob a perspectiva histórica da memória. É nesse tríplice diálogo entre fotografia - história em quadrinho - memória que fundamentamos nossa dissertação da trilogia bélica de Roca num diálogo complementar de estudos e análises. O

senso-comum que aparece durante o trabalho sempre é contraposto com os estudos de Ricœur que nos ofereceu uma base significativa para pensar a memória para além da imaginação, como uma ação cognitiva e real.

Esta dissertação não propõe um ponto de chegada, mas um ponto de partida para se pensar nas possíveis funções complementares das linguagens, estando nos limites das fronteiras e permitindo um lugar de desdobramento dessas relações como o conceito de “ecossistema” de Barbieri. Nesse prisma, portanto, esta dissertação poderá colaborar com o aprofundamento das temáticas e com uma leitura crítica e criativa da obra de Paco Roca, um autor pouco estudado no Brasil, de forma a se somar à fortuna crítica brasileira e contribuir com as reflexões de ambas as linguagens. Assim, vale ressaltar que jamais procuramos hierarquizar ou privilegiar uma arte em detrimento da outra e procuramos desenvolver diálogos complementares para que os estudos da Fotografia e das Histórias em quadrinhos caminhem adiante.

I. Primeira parte: À luz do esclarecimento

Pensar na fotografia é respaldar-se em exibições da realidade. No entanto, o que acontece quando a função mimética é colocada em cheque? Perderia a fotografia toda sua capacidade de representar o que os olhos enxergam? Essa primeira parte visa descobrir o real valor da fotografia e do gesto fotográfico, partindo de sua capacidade de revolucionar o olhar.

Além disso, serão contextualizados os objetos de estudo da dissertação, o autor Paco Roca e as obras que serão analisadas: *Regresso ao Éden* (2022); *Acasos do Destino* (2022); e *O abismo do esquecimento* (2024). Tendo visto isso, nos aprofundaremos na memória e em suas funções, contra-argumentando o senso-comum de que ela permeia a esteira da imaginação. Em seguida, poderemos mostrar como as fotografias e a memória funcionam como importantes instrumentos para a escrita da história.

O pensamento desenvolvido aqui será fulcral para seguir com a linha de raciocínio durante a dissertação, principalmente quando falarmos das tangências entre Fotografia e História em quadrinhos.

1. A fotografia e o seu valor documental

1.1 A revolução do olhar

No contexto da Revolução Industrial, verifica-se uma rápida transformação nos modos de produção cotidiana, além de uma aceleração cultural e um aumento das trocas de urbanização e da economia de mercado. Surge, assim, uma série de invenções que influem na alteridade da história moderna pelo avanço das tecnologias.

De maneira análoga ao contexto industrial, o surgimento da fotografia, com a invenção de Niépce e Daguerre em 1839, trouxe consigo uma revolução histórico-cultural da imagem que coincidiu com o conceito de modernidade sob a perspectiva do olhar. De acordo com Phillipe Ortel, no prefácio de seu livro *La littérature à l'ère de la photographie* (2002), o aparecimento do daguerreótipo representou uma ameaça para as artes plásticas, mas também um novo meio de comunicação que remodelou todas as trocas humanas. Nesse sentido, a fotografia alterou os modos de produção, de difusão e de recepção das imagens, além de criar novos espaços de comunicação.

Para entender essa revolução, é pertinente retomar a contextualização da fotografia que Annateresa Fabris faz no capítulo “A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais” no livro organizado pela autora: *Fotografia: uso e funções no Século XIX* (1998). A pesquisadora pensa a fotografia em suas múltiplas relações com a sociedade do século XIX e a analisa à luz das especificidades das “imagens de consumo” e do processo industrial. Dessa forma, Fabris exemplifica três etapas principais que desenvolvem as relações da fotografia com a sociedade: seu surgimento, a descoberta do cartão de visita e a comercialização, vulgo massificação, do objeto foto.

Ademais, André Rouillé analisa o entusiasmo do surgimento fotográfico pela óptica industrial, mostrando, no primeiro capítulo de seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009), que a fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho humano não conseguiu acompanhar a progressão tecnológica da sociedade e, conseqüentemente, a máquina-fotográfica passa a ter um maior destaque na produção de visibilidades à nova época. Logo, é válido constar com a afirmação do autor que:

a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade cultural: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia (Rouillé, 2009, p. 29).

Nesse viés, essas visibilidades constituem-se, como a urbanização das cidades por introduzir novos valores que transformam a vida e a sensibilidade das pessoas nas metrópoles¹. Além do urbanismo, o expansionismo das informações, principalmente monetárias e imagéticas, também é um meio de visibilidade que muda com o advento da fotografia. Isso porque, com a transição para a globalização, o espaço e o tempo das informações mudam as atividades sociais, requerendo novos meios capazes de captar essas transformações e preencher a ruptura do desconhecido. Sua reprodutibilidade, mobilidade e produção permitem que a fotografia possua qualidades mediadoras entre o mundo global e o homem.

Entretanto, é válido mencionar que o surgimento da fotografia não fornece uma hierarquia do olhar, ou seja, formas melhores e maiores de ver, em relação ao homem ou a qualquer outra

¹ Vale mencionar que, em seu início, a fotografia ignora quase por completo a parte trabalhadora da cidade, como lojas, ateliês e armazéns, e foca principalmente no poder simbólico exercido por classes sociais, monumentos e obras que projetam as visões ideológicas do futuro.

arte, mas ela permite, acima de tudo, expandir as perspectivas do olhar humano: “Em resumo, como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas são iguais” (Rouillé, 2009, p. 57). Entretanto, a fotografia só teve uma aceitação maior em 1860 e isso se deve a três motivos os quais Ortel (2002) menciona em seu livro: primeiramente, a portabilidade da fotografia permitia que ela estivesse em todas as áreas da sociedade; secundamente, a reprodução da imagem facilitava o acesso das pessoas às imagens e principalmente à arte; e, por fim, o caráter fiduciário, já que era preciso confiar que as imagens transmitiam a realidade.

De maneira análoga, Fabris (1998) atribui essa aceitação da fotografia, além da criação do cartão de visitas por Disdéri, a uma alta taxa de analfabetismo da população que, com a chegada do processo industrial, necessitava cada vez mais da informação visual. Além disso, essa industrialização exercia ritmos de produção acelerados, demandando uma produção de imagens cada vez maior e que era obrigada a pautar-se em ser exata, rápida, barata e reproduzível, fomentando demandas para a necessidade de desenvolver novas tecnologias que atendessem àquelas características.

É a partir do ano 1880, com a invenção da *Kodak*², que o mundo começa a tornar-se mais portátil e ilustrado. O acesso permitido pela portabilidade e a experiência amadora fornecem meios para uma revolução documental das cidades perante a fotografia. Condizente à revolução histórica, Boris Kossoy, em seu livro *Fotografia & História* (2020), apresenta uma teoria importante da fotografia como um valioso instrumento para a interpretação histórica e social. O autor inicia seu pensamento mostrando a importância das fotografias para o conhecimento cultural através do expansionismo:

A expressão cultural dos povos é exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera [...] O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica (Kossoy, 2020, p. 30).

A portabilidade e acessibilidade da fotografia, para esse contexto, permitem a rápida multiplicação da imagem, o que inicia um processo de conhecimento do mundo de forma cada

² *Kodak* é o nome de uma das empresas pioneiras na portabilidade de máquinas fotográficas. Com a invenção da *Kodak* em 1878, as máquinas tiveram seu tamanho reduzido, a exibição do pós-imagem ampliado e a acessibilidade aumentada, além da abertura para as fotografias amadoras.

vez mais fragmentada, um mundo detalhado em termos visuais e, portanto, contextuais. Além disso, Kossoy (2020) mostra que o invento da fotografia permitiria, assim, uma inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística com a ampliação dos horizontes da arte, de documentação e denúncia, graças a sua natureza testemunhal.

Destarte, percebe-se a importância da fotografia para a história, uma revolução nas formas de pensar e enxergar o passado a partir de fragmentos. Esse caráter testemunhal da fotografia sempre foi objeto de discussão nos estudos dessa linguagem, entretanto não abordaremos todos os caminhos teóricos possíveis para o estudo dela, visto que não é o objetivo deste trabalho, mas nos permitiremos esclarecer, de maneira detalhada, uma perspectiva baseada nos conceitos de Rouillé (2009): a fotografia-documento, relevante para o entendimento da relação entre fotografias e história em quadrinhos.

1.2 O espelho do real

Anteriormente, abordamos o fato de as fotografias acompanharem o desenvolvimento das cidades modernas devido a sua capacidade de expandir e adequar o olhar humano. Entretanto, essa compreensão apoia-se fundamentalmente em uma ideia a respeito da fotografia: sua credibilidade e capacidade de captar o real de maneira absoluta, sem a interferência de um mediador nessa representação - de maneira contrária ao pintor, por exemplo - e, dessa forma, gera-se um falso entendimento de que a função da fotografia seja apenas a reprodução do real, categorizando-a como um documento que expressa uma única verdade. Em contrapartida, André Rouillé (2009) argumenta que essa noção é ultrapassada, pois confunde-se a qualidade das fotografias: a fotografia não é um documento, assim como qualquer outra imagem, mas está provida de um valor documental. Isso faz com que a função do fotógrafo - a escolha dos enquadramentos, exposição visual e composição espacial - seja anulada, fazendo com que não exista um trabalho de interferência, mas apenas de operação da máquina de uma representação parcial, que segundo Rouillé (2009, p. 34):

A fotografia redistribui a relação que, havia vários séculos, existia entre a imagem, o real e o corpo do artista [...] Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas - que são impressões luminosas - associam o real à imagem, longe do operador.

Além de que, durante o início do século XIX, cineastas, como André Bazin, argumentavam sobre a ontologia da imagem fotográfica, visto que acreditavam que a fotografia tinha libertado as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Essa crença na semelhança abre uma perspectiva problemática no discurso da função da fotografia, isso porque para algumas pessoas a semelhança estava atrelada à pintura, já que o real era uma forma de ilusão, criada pela perspectiva do pintor e de sua técnica; contudo, é no momento do surgimento da fotografia que a obsessão de representar o real foi satisfeita. Nas palavras de Bazin,

Retomando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e sua própria essência a obsessão do realismo (Bazin *apud* Dubois, 2015, p. 31).

É notório que essa diferença conceitual ocasiona alguma confusão em relação à máquina fotográfica, mas é preciso entender a diferença entre captar, representar e apresentar. Neste estudo, a função documental se apoiará na definição de captar a imagem conforme ela é, com a interferência mínima de quem opera o aparelho para representar a imagem através da máquina fotográfica. O conceito de representação apoia-se aqui na ideia de reproduzir a imagem; já a apresentação se firmará na função expressiva, pois baseia-se no conceito de verossimilhança, ou seja, apresentar formas possíveis de dizer o real ou a imagem.

Para isso, Rouillé (2009, p. 62) mostra que “a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa, palpável, material, preexistente; a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente as aparências”. Fora que ela é postulada sob uma função de receptividade passiva e neutra, em uma tentativa de registrar o instante conservando suas impressões, uma simples reprodução técnica sem autor nem formas, como uma sistematização de um banco de dados.

Mas o que sustenta a crença no verdadeiro em que não se questiona a reprodução fiel através da máquina? Segundo o autor, há três motivos para essa crença existir: em primeiro lugar, o fato de as novas imagens trazidas com a modernização serem de certa forma entendíveis para as pessoas. Em segundo lugar, em vez de as imagens serem contestadas pela forma como mostram a verdade, a revolução imagética foi tão grande que as pessoas optaram por sistematizar aquelas imagens pela óptica e pelo emprego da câmera obscura, em outras palavras, trata-se de um dos

poucos meios confiáveis de replicar a visão do mundo como ele é, sem a interferência de terceiros. E, por último, contrariamente às obras de arte, a fotografia-documento deve sua verdade ou fato de possuir uma imagem sem homem: “a mecanização, o registro, a impressão, todavia são fatores de verdade apenas em virtude da crença moderna que deseja que a verdade cresça à medida que diminua a cota do homem na imagem” (Rouillé, 2009, p. 64). Além dessa crença sobre a verdade, outros fatores são considerados pelo autor³, porém é importante destacar as principais categorias que forneceram à fotografia esse valor documental por vários anos: seu caráter verossímil e sua indicialidade com o real.

Segundo Eugène Delacroix (*apud* Rouillé, 2009), a fotografia possui uma enfermidade paradoxal em que se tem a pretensão de reproduzir tudo perfeitamente. Contudo, há uma diferença fundamental entre fotografia e pintura⁴: enquanto a tela é uma totalidade, a fotografia será um fragmento. Por esse fator, Delacroix considera aquela como uma cópia e essa como um simulacro, em termos platônicos. Isso quer dizer que, enquanto a primeira está mais próxima da semelhança do ideal, a segunda estaria condenada à dessemelhança, uma vez que imitar supõe admitir a existência de uma ideia original ou um modelo ideal. O que significa que imitar é copiar e assemelhar apoia-se mais sobre uma interpretação e uma forma de reprodução da aparência do que do objeto em si, assim como a verossimilhança.

Logo, a fotografia seria uma forma de interpretação das imagens pelo olhar do fotógrafo. Existe uma imagem a ser exposta, porém é a forma como ela é construída e manipulada que é mais importante. Por outro lado, a fotografia baseia-se em sua indicialidade em relação ao real, ou seja pela contiguidade física do signo com seu referente. Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (2015, p. 25), no primeiro capítulo, explora os motivos pelos quais a fotografia foi “percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que ela mostra”. Para isso, o autor traça um caminho teórico em três tempos: a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real; e, por último, a fotografia como um traço do real.

O primeiro tempo, a foto como espelho do real, remete-se ao início do século XIX em que essa mídia era considerada a imitação mais perfeita da realidade, isso porque:

³ Das páginas 65 às páginas 95 do livro *A fotografia: entre documento e Arte contemporânea* (2009), Rouillé irá se aprofundar nas questões que fizeram a fotografia adquirir esse valor de verdade. Não queremos deixar a contextualização da fotografia repetida e maçante, então destacamos as principais categorias que forneceram à fotografia o valor de documento e que são pertinentes para entender os motivos dessa abordagem.

⁴ Diferença essa que será aprofundada na parte II deste estudo.

a “capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que *a mão* do artista intervenha diretamente. (Dubois, 2015, p. 27)

Dessa forma, a foto operaria na ausência do sujeito com a máquina fazendo sua própria imagem e o seu processo mecânico faria todo o trabalho de copiar a realidade. Entretanto, é discutido que mesmo a foto mais neutra passa por uma manipulação do sujeito que a tira e é essa questão de transferir a imitação para a contiguidade momentânea que o segundo tempo trabalha. Isso ocasiona o fato de que, por mais objetivo ou realista que o fotógrafo seja, a imagem que mostra passa por uma visão, uma interpretação, uma presença humana que marcará sua obra.

Diante dessa perspectiva, a fotografia como transformação do real opera a partir das transferência das aparências do real para a película sensível, ou seja, o realismo apresentado na imagem não é negado de forma alguma, mas deslocado do ponto de vista mimético: “é portanto a inaptidão da fotografia para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o aspecto das cores a simples jogos de *degradés* do preto e do branco” (Dubois, 2015, p. 39).

Esse discurso começa a ser trabalhado no século XX e apresenta as diferenças aparentes que as imagens fotográficas mostram em relação ao real. Segundo Dubois, a fotografia oferece uma imagem determinada a partir de um ângulo de visão escolhido, tanto pela distância do objeto quanto pelo enquadramento dele. Ademais, há uma transferência da tridimensionalidade do objeto a uma bidimensionalidade imagética; há também todo um campo de variações cromáticas a um contraste na coloração; e por último ela isola um ponto preciso do espaço-tempo, tornando a duração e a ocupação conceitos visuais. Assim, a fotografia “deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma *verdade empírica*” (Dubois, 2015, p. 42).

De maneira análoga, em uma perspectiva cultural e voltada para a história, Kossoy (2020, p. 46) mostra essa interferência como um filtro cultural do próprio fotógrafo, significa que todo repertório cultural, ideologias, crenças e gostos articulam a maneira como o fotógrafo aborda a imagem diante da fotografia: “O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em

suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal”.

Se a foto não é mais uma verdade incontestável, o que ela passa a ser? É o que o terceiro tempo trabalha, mostrando que a foto possui um traço de realidade, mas que ele é exposto de formas diferentes. Nesse contexto, a fotografia como um traço do real é essencial para compreender as fotografias na obra de Roca e essa é uma abordagem que Dubois (2015) vai trabalhar de maneira mais aprofundada no segundo capítulo, pois para entender o conceito de traço, o autor parte dos conceitos semióticos da teoria de *ícone*, *símbolo* e *índice* do linguista Charles Sanders Peirce. Outrossim, conforme Dubois esclarece, a fotografia pertence à ordem do *índice*, ou seja, é sempre regida pelo princípio central de uma *conexão física*.

Para Peirce, o índice difere-se dos outros signos pela relação que estabelece com o seu referente. Dessa forma, esse autor mostra que o *ícone* seria uma representação por semelhança, o *símbolo* representa uma convenção geral e o *índice* é marcado por um princípio quádruplo de *conexão física*, *de singularidade*, *de designação* e *de atestação*. A conexão física é tudo o que faz da foto uma impressão, ou seja, para existir uma fotografia, é necessário que o referente que é fotografado exista; a singularidade remete sempre a um único referente determinado; já a designação aponta, somente aponta, para onde os observadores precisam olhar⁵; e, por fim, a foto atesta a existência, mas não o sentido, de uma realidade. Peirce também fará um comentário mostrando em qual contexto as fotografias se encaixam em suas categorias semióticas, comprovando também a visão de Dubois sobre elas, e esclarece:

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que sob certos aspectos elas *se parecem* exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança é devida às fotografias que foram *produzidas em circunstâncias* em que eram fisicamente forçadas a corresponder, ponto por ponto, à natureza. *Desse ponto de vista*, portanto, elas pertencem à segunda classe dos signos: os signos por conexão física. (Peirce *apud* Dubois, 2015, p. 65, grifos do autor)

Em todo caso, o que seria o referente fotográfico que a teoria de Peirce apresenta? Em busca do esclarecimento, é preciso retomar as ideias de Roland Barthes em *A câmera clara* (1984). Nesse livro, o autor vai desenvolver uma abordagem pautada nas sensações provocadas

⁵ Há técnicas que muitos fotógrafos usam, assim como os pintores, para manipular o olhar do observador para determinados aspectos da obra, como a manipulação de luz e sombra, por exemplo, mas é somente o observador que fornecerá uma interpretação para o que está vendo.

pela experiência do observador diante da fotografia, o que resulta mais em um ensaio do que uma pesquisa, principalmente quando levamos em consideração que o autor fala de suas experiências pessoais em relação às fotografias de sua mãe, que veio a falecer no mesmo ano da publicação do livro. Contudo, não podemos descartar a importância desse texto, principalmente para compreender melhor a abordagem em relação ao referente, que também foi um marco nos estudos fotográficos.

Diante desse contexto, é fulcral observar que Barthes compreende o referente fotográfico “não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (Barthes, 1984, p. 114-115). Essa é a base do entendimento do noema *isso-foi* no qual Barthes esclarece essa concepção de preservar o real pela gênese de atestar seu passado. Isso demonstra que as fotografias possuem uma aptidão para atestar que um fato aconteceu e, conseqüentemente, esse atestamento será útil na capacidade das fotos recontarem o passado histórico a partir do exercício da memória pela vivência das pessoas.

Ao contrário dessas Imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi” (Barthes, 1984, p. 115).

Portanto, após todas as teorias apresentadas, percebe-se que a fotografia não representa o real como ele é, visto que ela fornece recortes dele e que há outros fatores - como enquadramento e exposição, escolhidos pelo fotógrafo - que alteram a suposta cópia exata da realidade. Entretanto, é inegável que exista um traço do real nelas, ou seja, é incontestável o fato de que, se essas fotos existiram, seus referentes e o contexto narrativo no qual elas estão inseridas também existiram. E isso será fulcral para entender e atestar a realidade Histórica pelas memórias fotográficas que são apresentadas tanto nas Histórias em quadrinhos de Paco Roca quanto nas fotografias da Guerra Civil Espanhola.

1.3 Instrumentos Historiográficos

Consequentemente, todas essas abordagens que mostraram o início dos estudos teóricos da fotografia pelo seu caráter referencial e também pelo seu caráter indicial sempre tiveram uma forte relação com a função documental que aquela possui. É notório que, além da função documental, o conceito *documento* passa a ser expandido, principalmente por Charles Samaran, segundo o qual, “Não há fotografias sem documento [...] há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, ou de qualquer outra maneira” (Samaran *apud* Kossoy, 2020, p. 35). São esses novos horizontes que fortalecem uma “revolução documental”, em que os estudos historiográficos ganham novos caminhos.

Além disso, Kossoy abrange um pequeno comparativo sobre o aumento no número de trabalhos acadêmicos que surgiram nessas épocas, demonstrando o interesse que as pessoas tiveram na relação documento-história⁶. O autor explica que “para os estudiosos da história social, da história das mentalidade e dos mais diferentes gêneros da história, assim como para os pesquisadores de outro ramos do conhecimento, são as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado” (Kossoy, 2020, p. 36).

Por outra perspectiva, Gisèle Freund em *Photography & Society* (1980, p. 69) relata que a fotografia surge dos avanços das ciências e da ascensão das classes sociais que procuravam por uma nova forma de expressão artística. Desde sempre, o surgimento de novas artes colocou em cheque a acessibilidade democrática do conhecimento tanto quanto a manipulação de novas informações, o que muda de uma época para a outra são apenas as novas tecnologias que aparecem e com a fotografia não foi diferente. Ainda segundo Freund (1980, p. 95), o debate do valor artístico da fotografia é pequeno comparado ao valor dela como meio de reprodução, pois até o surgimento da Fotografia, apenas uma pequena parcela da população tinha acesso às obras de arte, todavia quando elas passam a serem reproduzidas para as outras pessoas, logo a arte se torna acessível a todos.

Contudo, essa capacidade de reprodução não trouxe apenas benefícios, mas um problema que até então não era comum: a manipulação de informações. De acordo com a autora (1980, p. 103):

⁶ Houve um aumento de quatro trabalhos em 1970, doze em 1980 e setenta e três em 1990 de acordo com Ricardo Mendes *apud* Kossoy (2020, p. 35).

A introdução da fotografia nos jornais foi um fenômeno de imensa importância que mudou a perspectiva das massas. Antes das imagens impressas, o homem conseguia visualizar apenas os eventos que ocorrem perto dele, nas ruas e nas vilas. A fotografia abriu uma janela [...] Ela se tornou um poderoso meio de propaganda e de manipulação de opinião. A indústria, os bancos, o governo, os donos da imprensa, foram capazes de “embelezar” o mundo de acordo com seus interesses.⁷

Diante do que foi apresentado, é preciso destacar também que as imagens sempre foram documentos tanto para a história **através da** fotografia quanto para a história **da** fotografia⁸, principalmente pela passagem do tempo e das ações humanas. Toda a vida e não-vida passa pela ruína e cabe, muitas vezes, à função do documento preservar as memórias visuais e a história na tentativa de sobreviver àquela passagem, mesmo que, como vimos, as fotografias não mostram a totalidade do real em sua gênese. Porém, o fato de elas atestarem um traço de realidade amplia e fornece uma perspectiva de que elas podem ser usadas como importantes documentos para o entendimento da história, conforme sugere Kossoy (2020, p. 31):

As imagens sem conta produzidas a partir de 1840 dos microaspectos captados de diferentes contextos sociogeográficos têm preservado a memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos seus eventos contínuos e de suas transformações ininterruptas.

Nesse viés, esse autor mostra que toda fotografia tem atrás de si uma história vinculada em três atos: a intenção, o registro e os caminhos percorridos por essa foto. Além disso, ela é também um resíduo de passado, um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Contudo, vale frisar, principalmente, que há uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica, ou seja, há um viés de criação na preservação desses registros históricos.

⁷ No original, “The introduction of newspaper photography was a phenomenon of immense importance, one that changed the outlook of the masses. Before the first press pictures, the ordinary man could visualize only those events that took place near him, on his street or in his village. Photography opened a window [...] Photography became a powerful means of propaganda and the manipulation of opinion. Industry, finance, government, the owners of the press were able to fashion the world in images after their own interests.”

⁸ “A história da fotografia é diferente da história através da fotografia. A primeira diz respeito ao estudo sistemático desse meio de comunicação e expressão em seu processo histórico, a um gênero de história que flui entre a ciência e a arte. A segunda remete de imediato ao emprego da iconografia fotográfica do passado, nos mais diferentes gêneros da história [...] como instrumento de apoio à pesquisa, como meio de conhecimento visual da cena passada e, portanto, como uma possibilidade de descoberta” (Kossoy, 2020, p. 59).

Reforçando ainda mais as relações entre fotografia e história e suas características documentais, o fotógrafo Brassai explica que a fotografia tem um destino duplo, em que ela trabalha ao mesmo tempo a informação e a estética, pois, além de documentar, ela o faz criativamente. Isso pode ser entendido como o estilo do fotógrafo, assim como acontece nas Artes Plásticas, em que cada pintor possui um estilo diferente. De acordo com o fotógrafo,

A fotografia tem um destino duplo... Ela é a filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das belas-artes, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou em cores. (Brassai *apud* Kossoy, 2020, p. 52)

Diante dessa perspectiva, na fotografia, há uma elaboração estética junto à construção da imagem, ou seja, a foto não está presa a ser unicamente documental, no sentido de registrar os cenários, os personagens ou a natureza para a história; todavia, ela apresenta um olhar intencional como forma de expressão. Essa expressão diz mais a respeito do fotógrafo e de suas ideologias do que das formas de criação do real, porque mesmo que se inovem as formas de apresentação da imagem, como o caso dos fotogramas, por exemplo, as fotos ainda se limitam pela capacidade das máquinas, dos fotógrafos e das objetivas (lentes).

Vale retomar que estamos trabalhando em uma perspectiva da câmera analógica, caso fosse usada as câmeras mais avançadas junto aos programas modernos de edição, como *photoshop* e *adobe lightroom*, certamente o real do qual estamos falando poderia ser criado do zero e toda expressividade artística seria condensada nas habilidades de conhecimento dos programas mencionados e não do uso da máquina fotográfica em si, então estaríamos partindo para uma análise das imagens digitais, o que não convém ao caso. Consequentemente, em virtude daquela condição ambígua, é necessária uma interpretação por parte do observador no entendimento dos sentidos gerados pelas fotos, considerando que:

Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documenta a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca do autor (Kossoy, 2020, p. 54).

Por todos esses motivos, nota-se que, por mais que as teorias vistas pareçam tender a aspectos excludentes - ou se preserva o real pela sua documentação ou se cria o real pela sua

expressão -, há um meio termo que verificamos tanto na fotografia quanto na linguagem da História em quadrinhos, que engloba tanto a representação histórica quanto a criação artística. O registro visual, na linguagem da Hq, documenta, além da história, toda a atividade criativa do autor, além de ser uma manifestação da própria arte. É por meio dessa abordagem que utilizaremos o quadrinista Paco Roca para mostrar como ele realiza uma reconstrução da memória e da história, principalmente da Guerra Civil Espanhola, a partir das imagens fotográficas e da memória presentes em suas obras.

Ademais, analisaremos essas narrativas em um diálogo com algumas fotografias reais dessa guerra a partir dos fotógrafos Robert Capa e Antoni Campaña que nos mostraram pontos convergentes e divergentes em relação às duas linguagens - fotografia e história em quadrinhos - e suas respectivas narrativas, mas sem deixar que esse estudo caia no território da especulação.

2. Desvelando a História

2.1 Paco Roca e sua escrita memorialística

Na esteira das revoluções fotográficas, a construção do imaginário visual no século XIX se dá diante de um impasse sobre a elaboração das memórias. Conforme foi visto, a dualidade teórica e fotográfica entre preservar ou construir o real sempre foi objeto de discussão para a fotografia, entretanto percebemos um entremeio em histórias em quadrinhos que elaboram essa experiência temporal, memorialística e narrativa ao mesmo tempo. Assim, a motivação da escolha do autor, Paco Roca, perpassa essa linha de pensamento, visto que ele, ao trabalhar com fotografias nas histórias em quadrinhos, consegue atingir aquelas experiências.

Paco Roca nasceu em Valência, Espanha, em 1969, estudou Belas-Artes e trabalhou com publicidade antes de abrir seu próprio estúdio de ilustração. É pertinente mostrar sua formação, porque, antes de ser quadrinista, Roca é ilustrador e o seu contato com a imagem é de suma importância para a utilização das fotografias e para o seu caráter humanístico em suas obras.

Em 2007, publica *Arrugas*, que lhe rendeu o Prêmio Nacional del Cómic em 2008, os prêmios de Melhor Roteiro e Melhor obra do Salão Internacional de Quadrinhos de Barcelona em 2008 e o Prêmio Goya de melhor Roteiro em 2012⁹. A partir dessas conquistas, Roca começa a

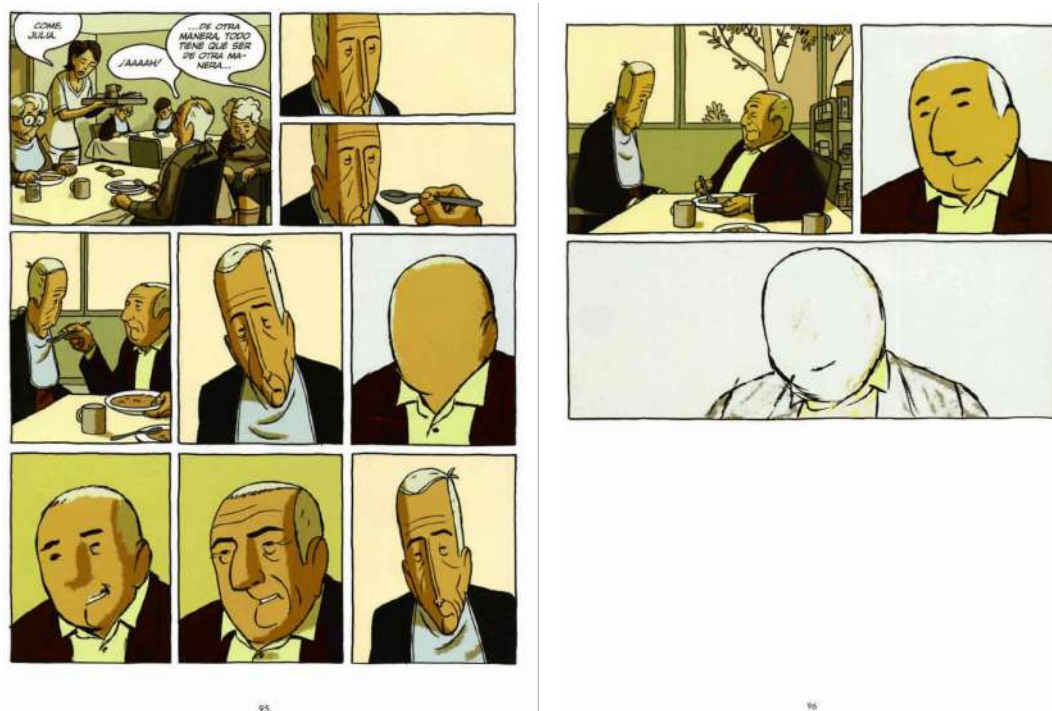
⁹ As informações sobre o autor foram retiradas do seu blog pessoal <<https://www.pacoroca.com/blog>> e de suas obras publicadas no Brasil. Acesso em 07/04/2024.

ser publicado em diversos lugares do mundo, inclusive no Brasil pela editora Devir. Até o momento da escrita desta dissertação, há cinco obras de Roca publicadas no Brasil pela mesma editora, Devir: *Rugas* (2021); *A casa* (2021); *Regresso ao Éden* (2022); *Acasos do Destino* (2022) e *O abismo do Esquecimento* (2024); assim como *Filhos de Alhambra: As viagens de Alexandre Ícaro* (2023), pela editora Conrad. Escolhemos trabalhar com as obras publicadas pela editora Devir, pois todas possuem de alguma maneira uma perspectiva fotográfica e mnemônica, porém o nosso foco ficará entre as obras *Regresso ao Éden*, *Acasos do Destino* e *O abismo do Esquecimento*, por compartilharem um plano de fundo em comum: a Guerra Civil Espanhola.

Podemos chamar Paco Roca de um artista da memória, visto que em qualquer uma dessas obras esse tema é trabalhado a partir de diversas perspectivas e usado como fio condutor de suas narrativas. Nesse viés, a utilização de fotografias em suas narrativas não é incomum, devido à linguagem da fotografia ser pertinente para registrar e contar as memórias ocorridas. Ademais, Roca trabalha a memória a partir vários prismas, seja na ausência delas pelo esquecimento ou nos registros de fatos ocorridos em épocas históricas, seja na transformação da memória em um álbum de fotos ou nos sentimentos que ficaram guardados e precisavam ser expressos pela afetividade deles.

Primeiramente, em *Rugas*, conta-se a história de Emílio, um senhor de idade que, por estar sofrendo de Alzheimer, é colocado em uma casa de asilo, pois os filhos não têm tempo nem condições para ficar com ele. Lá, o protagonista nega estar doente e tenta a toda hora fugir do ambiente, porém, conforme os dias passam, novas amizades e aventuras vão surgindo e com elas a aceitação daquela condição nociva. Os elementos da memória nessa obra aparecem pela sua ausência tanto pelos *flashbacks* que ocorrem ao personagem principal quanto por pequenas ações, como a habilidade de abotoar uma camisa ou utilizar talheres nas refeições, que vão sendo esquecidas no passar do tempo. Além do mais, Roca brinca com a própria estrutura do quadrinho para representar essa ausência: em uma sequência de apagamento, vista pela perspectiva do protagonista, as ilustrações presentes nas feições dos amigos de Emílio vão se tornando cada vez mais simples até ocasionar, à vista disso, todo o apagamento da arte finalização e da própria vinheta do quadrinho.

Figuras 1 e 2: Estrutura do quadrinho desaparecendo semelhante à ausência da memória.



Fonte: Roca, 2021, p. 95 e 96.

Adicionalmente, em *A casa*, a história acontece a partir da morte do pai das personagens, o qual deixa uma casa de herança para os filhos, e é por esse desfecho que uma pergunta permanece durante toda a história: vender ou não a casa do pai? Mesmo após tantas memórias afetivas fundadas por ela? Dessa forma, a memória é trabalhada de forma afetiva, pelas lembranças de momentos felizes vinculados aos objetos que lembram o tempo passado com o progenitor na infância junto à construção daquela casa.

Figura 3: A memória do passado sendo lembrada pelo uso das cores.



Fonte: Roca, 2021, p. 10.

Já em *Regresso ao Éden*, a narrativa origina-se a partir de três fotos principais da mãe do autor, Antônia, que viveu o período da ditadura franquista. Nessa perspectiva, Roca irá contar a infância até a vida adulta da mãe nesse período conturbado, mostrando aspectos, como educação, fome, abusos e pequenos momentos felizes que formaram a personagem. Dessa maneira, a narrativa desenvolve-se no registro dessas experiências pelas fotos e na busca de Antônia por elas, mas o ponto mais interessante é que Roca transforma o objeto livro em uma máquina fotográfica analógica que passa o filme da vida da mãe, justamente pelos aspectos fotográficos presentes no quadrinho¹⁰. Assim, a memória é preservada pelas lembranças contidas nas fotografias presentes na obra.

¹⁰ Essa análise será trabalhada na parte III desta dissertação. Por ora, queremos apenas demonstrar alguns aspectos de como as memórias aparecem na obra de Roca.

Figura 4: Fotografia a qual Antônio procura.



Fonte: Roca, 2022, p. 18.

Outrossim, em *Acasos do Destino*, Roca reconta a história de um veterano de guerra que, ao ser exilado da Guerra Civil Espanhola, acaba se unindo à divisão *La Nueve*, para lutar pela libertação de Paris durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse caso, a memória está presente nos registros desse estudo feito por 5 anos, mas que são modificados pela liberdade poética do autor, como o fato de que a história no quadrinho acontece diante de uma entrevista com o combatente, mas na realidade o combatente já estava morto e os fatos foram adquiridos a partir de anos de pesquisa de parentes dos combatentes e também de pesquisadores do *La Nueve*.

Ademais, há a característica peculiar de Roca trabalhar a memória pelo jogo de cores presentes nesse quadrinho, como se seguisse uma ideia de modernidade tecnológica pelas câmeras analógicas: os eventos do passado - que ocorreram nas guerras Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial - são muito bem detalhados e coloridos, como se a memória do passado fosse muito mais fácil de ser lembrada e vivenciada, como se o protagonista não tivesse escapado daquele passado; já os fatos do presente estão em preto e branco, alegando um certo distanciamento da memória e de vivência daquele protagonista.

Figura 5: O presente em tons neutros e o passado em colorido.



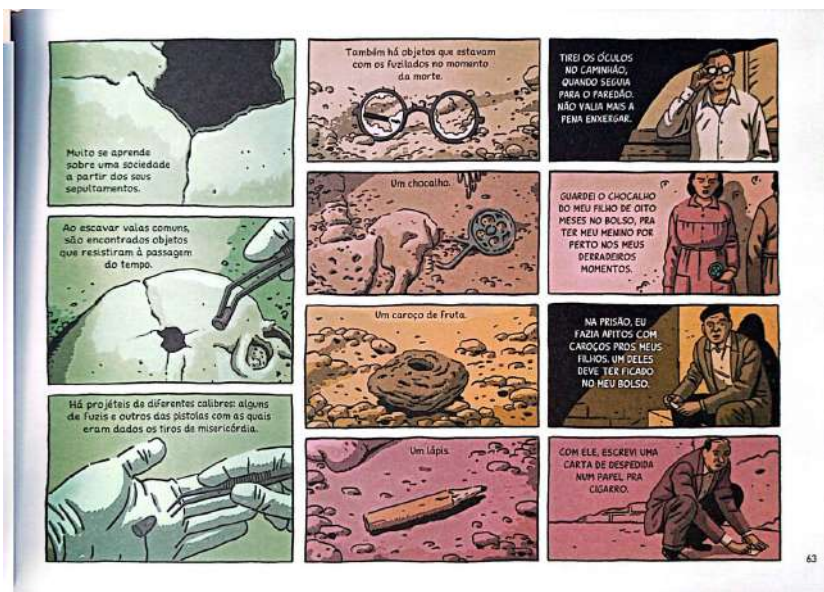
Fonte: Roca, 2022, p. 105.

E por fim, em *Abismos do Esquecimento*, Roca trata o tema da memória como a forma mais importante de não se esquecer de alguém. Isso porque essa obra, realizada junto com o jornalista Rodrigo Terrasa, aborda o cotidiano de Pepica Celda em sua luta burocrática contra o governo Espanhol para recuperar os restos mortais de seu pai, José Celda, que foi morto durante a ditadura franquista. É mostrado ao longo dos quadrinhos que o governo Espanhol, mesmo após o regime ditatorial, não tinha interesse em apoiar o lado dos republicanos, ainda condenando toda oposição e todas as pessoas que tinham algum pensamento diferente do governo franquista.

O resultado dessa história são valas de mais de 6 metros de profundidade construídas no cemitério para jogar os corpos da oposição. Durante esse período, o coveiro que trabalhava no cemitério passa a catalogar as pessoas guardando pequenos objetos dos mortos, como cabelo, botões, fotos, mensagens, roupas são guardados e entregues para suas famílias para que os mortos não sejam esquecidos e as famílias ainda se lembrem dessas pessoas com algum objeto físico. Consequentemente, Roca realiza uma construção visual de um memorial em formato de

quadrinho, com o formato do livro sendo o mesmo da vala e a memória daquela época contida nas poucas páginas do livro.

Figura 6: Os objetos que eram encontrados com os mortos.



Fonte: Roca, 2024, p. 63.

Além disso, é pertinente observar que as obras de Paco Roca são em alguma medida as próprias memórias dos protagonistas de suas narrativas, isso porque, em todo seu processo criativo, o autor trabalha muito com o que podemos chamar de “pesquisa de campo”, na qual as motivações surgem a partir da interação com o real, elemento similar ao índice fotográfico. Isso é percebido, por exemplo, em *Rugas*, em que o quadrinista se baseia nas histórias do pai de seu amigo, Diego, e de suas visitas aos asilos de idosos¹¹ para ilustrar uma história e presenteá-la a seu pai.

Ademais, em *A Casa*, Roca cria uma obra gerada pelos sentimentos da morte de seu pai, um presente que aquele não conseguiu dar ao seu progenitor¹², outros elementos reforçam essa narrativa, como a foto junto ao seu pai no final do livro e um dos personagens principais ser semelhante fisicamente ao próprio autor. Já em *Regresso ao Éden*, a origem da narrativa é contada a partir de uma foto de família tirada na antiga praia de Nazaret em 1946 na época da ditadura franquista, toda a história é assim, feita para homenagear sua progenitora. E, por fim, em *Acasos do Destino*, Roca consegue entrar em contato com 3 sobreviventes da Guerra Civil

¹¹ Posfácio de *Rugas* (2021).

¹² Posfácio de *A casa* (2021).

Espanhola, pelo seu editor, e retrata os feitos dos combatentes para a libertação da Espanha na Segunda Guerra Mundial. O estudo da obra foi realizado em 5 anos e orientado por familiares dos combatentes, assim como estudiosos e especialistas na área¹³. Da mesma forma como a memória dos personagens fornece pontos de vista sobre o contexto das obras, as edições dos quadrinhos de Roca quase sempre fornecem fotografias reais desses momentos, reforçando ainda mais a contiguidade física do contexto real por meio dessas fotos.

Figura 7: Fotografia da mãe de Roca.



Fonte: Roca, 2022, p. 34.

Figura 8: Fotografia do pai de Roca.



Fonte: Roca, 2021, p. 129.

A escolha do autor a ser estudado não se deu ao acaso. A leitura dele possibilita uma reflexão e uma análise crítica-literária por múltiplos eixos de estudo, principalmente fotoliterários, por tratar de obras em que nota-se a convergência da fotografia à história em quadrinhos, visto que toda história produzida por ele apresenta aspectos fotográficos que originam ou dialogam com a narrativa, não apenas complementando, mas sendo necessárias, possibilitando novas leituras da obra. Em termos gerais, podemos afirmar que se tratam de

¹³ As informações foram retiradas do Posfácio de *Acasos do Destino* que contém uma pequena entrevista com Robert Coale, estudioso da companhia *La Nueve*. Além do posfácio, há também uma matéria no site “O Globo” que reforça as informações. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/paco-roca-lanca-no-brasil-Hq-inspirada-em-historia-familia-r-e-na-espanha-do-pos-guerra.ghml>>. Acessado em 07/04/2024.

narrativas com fortes traços de realidade, pelos elementos autobiográficos das fotos, contudo é preciso reforçar novamente que o viés deste estudo não é documental, ou seja, não se quer perceber o quão real é a representação da história, principalmente da guerra, por meio dessas fotos, mas como a linguagem da história em quadrinhos, além de representar a história social, consegue apresentar a criatividade construtiva do autor ao recontar a memória histórica da sociedade em vista do caráter fotográfico das obras. Consequentemente, essa representação documental acaba por reforçar os estudos historiográficos de um fato histórico, como a representação literária da guerra civil por meio de outras mídias e não somente da Literatura.

Nesse viés, Roca é um fotógrafo que conta uma memória pelos quadrinhos ou um quadrinista que fotografa a história das personagens pela imagem? Essa pergunta será respondida ao longo de todo o trabalho, mas servirá, principalmente, como fio condutor da nossa investigação, visto que o tríptico eixo: memória - fotografia - imagem compõe, complementa e arquiteta a interpretação histórica da sociedade.

Cabe mencionar também que as diferenças entre a pintura e a fotografia são sutis, mas determinantes: enquanto uma constrói, a outra subtrai; da mesma forma, uma adiciona um tempo e um espaço, já a outra seleciona. O estudo entre o limiar da linguagem fotográfica e quadrinística será aprofundado na parte II da dissertação, mas a esse respeito, por enquanto, podemos mostrar a partir de Daniele Barbieri, em *As linguagem dos quadrinhos (2017)*, a apresentação de um conceito de linguagem que se alicerça a partir de semelhanças, empréstimos e diferenças de outras linguagens, constituindo um limiar de fronteiras orgânicas que se modificam ao longo dos anos:

Pode ser também que nos situemos em zonas ambíguas, incertas, do grande mapa da comunicação. Na verdade, podemos pensar essas linguagens-ambientes um pouco como *ecossistemas*, cada um com suas regras e características específicas, mas algumas regras são comuns a muitos deles e outras a todos, e existem também zonas fronteiriças, zonas intermediárias entre dois (ou mais) ecossistemas diferentes, onde se pode jogar um pouco com as regras de ambos. (Barbieri, 2017, p. 19)

A partir desse conceito, trabalharemos Roca diante dessa fronteira intermediária entre ilustração e fotografia. E perceberemos que, apesar de a ilustração ser feita em sequência no modelo da História em quadrinhos, na obra de Roca os elementos fotográficos estão presentes de maneira intrínseca, de modo que o autor apresenta uma narrativa em que não é possível dissociar

fotografias e quadrinhos. Logo, acreditamos ser possível aprofundar o conceito de *fotoquadrinhos* de Bárbara Postema no seu artigo “A fotografia nas histórias em quadrinhos sem palavras” (2018) para mostrar que Roca, além de ilustrador é também um fotógrafo, e, em sua obra, a fotografia não pode ser interpretada individualmente ou como um elemento que apenas complementa a obra, mas deve ser vista como um objeto fundador da construção da memória histórica da sociedade e do sujeito crítico receptor.

Assim, as leituras dos quadrinhos de Roca possibilitam essa reflexão crítica que perpassa múltiplos eixos intermediários e campos de estudos que estão situados tanto na fotografia quanto na História em quadrinhos por se tratar de uma obra que utiliza em sua composição fotos disponibilizadas como pontos de perspectivas essenciais que originam e são originantes das narrativas de Roca. Essas fotos possibilitam múltiplas leituras diante de várias temáticas, como a memória, o afeto, a guerra, a saudade, o silêncio entre outras.

Ademais, elas são os pontos curiosos com os quais todo leitor de Roca se depara, principalmente quando folheia *Regresso ao Éden*, visto que ele estrutura a obra como uma câmera fotográfica analógica. A maior parte das fotografias trabalhadas por ele são retratos de pessoas, o que reforça uma interpretação dos quadrinhos como um álbum de fotografia, e que, novamente, confunde o Roca quadrinista e o fotógrafo.

Por fim, além das fotos, a obra de Roca possui um fator de denúncia e alerta sobre os períodos da Guerra Civil Espanhola, mas não só isso; Roca faz também uma espécie de modelo de resgate e conservação da memória a partir de sua obra. Isso porque, pela nossa abordagem se pautar em três obras com um mesmo palco de fundo, é notório que a contextualização da guerra perpassa por uma pesquisa que inclui a veracidade do contexto, e também pela imaginação do artista em como retratar aquele. Por fim, há uma criatividade crítica do autor junto à documentação para dar forma a uma obra que se estrutura entre a apresentação e a conservação dos fatos históricos, sem abrir mão da inovação na representação narrativa por esses meios.

2.2 Os testemunhos da Guerra Civil Espanhola

Apesar de Paco Roca ser o foco do nosso estudo, é pertinente apresentar os fotógrafos que serão usados na análise das fotografias também em seu potencial de recontar essa memória histórica do contexto bélico. Para isso, escolhemos dois fotógrafos que registraram momentos

sobre a guerra em suas carreiras e que possuem o mesmo palco de fundo que Roca: a Guerra Civil Espanhola.

Nesse sentido, um dos artistas a serem trabalhados em momentos futuros deste trabalho será Robert Capa. Capa ficou conhecido pelas suas fotografias de guerra tremidas, sem foco e borradas durante a Segunda Guerra mundial no Dia D - em 6 de junho de 1944. Essas fotos são categorizadas como parte de um repertório da memória coletiva mundial e são utilizadas, pelo seu valor documental, como forma de atestar a veracidade dos fatos ocorridos nesse dia.

Robert Capa nasceu em Budapeste em 1913, era de família judia que teve que fugir dos nazistas. De Berlim foi trabalhar em Paris e fez diversas viagens de trabalho para a Espanha, onde começou sua carreira de fotógrafo durante a Guerra Civil Espanhola. Nesse contexto seu trabalho fotográfico estava ganhando reconhecimento, mas foi na Segunda Grande Guerra que fez seu nome. Diante desse prisma, essa característica de fotojornalismo é recorrente em seu trabalho e em seu estilo, tentando se aproximar o máximo possível da ação e sempre correndo riscos – uma consequência inerente de se trabalhar em um ambiente de guerra. Entretanto, utilizaremos em nosso estudo o seu trabalho desenvolvido durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) até a libertação de Paris (1944). Sua parceira, Gerda Taro, também foi uma fotógrafa que inovou nas maneiras de fotografar o fotojornalismo utilizando câmeras portáteis para se aproximar dos conflitos do combate.

Nessa mesma esteira do fotojornalismo na Guerra Espanhola, recorreremos a Antoni Campaña. Nascido em Arbucias, Espanha (1906 - 1989), foi considerado um dos grandes fotógrafos catalães do século XX. Sua história com a fotografia é permeada de revoluções, visto que mesmo sendo católico fotografou a revolução anarquista que incendiou as igrejas da capital catalã; ademais, mesmo sendo liberal e nacionalista, fotografou a ascensão do fascismo espanhol em Barcelona.

Outrossim, Campaña conhecia com intimidade a realidade do terreno que estava sendo tomado pelo movimento fascista - já que nasceu e viveu lá -, e isso permitiu que expressasse sua visão a partir de outros ângulos e perspectivas dos fotógrafos estrangeiros que vinham fotografar o ocorrido. Entretanto, por mais que tenha escolhido ficar ao invés de fugir da ditadura para fotografar esse movimento que ia surgindo com a ascensão do general Franco, muitas de suas fotos acabaram sendo utilizadas a serviço daquela causa ideológica. Seja como forma de censura ou de manipulação política, o governo acabou utilizando a capacidade de evocação de Campaña

para escrever legendas diferentes da original e manipular as fotografias para fins propagandísticos e antagônicos à visão de Campaña.

É pertinente perceber, dessa forma, que as escolhas dos fotógrafos baseiam-se nos trabalhos que realizaram nesses períodos de Guerra, em razão da utilização dos quadrinhos de Roca que se passam nesse mesmo contexto. Com isso, queremos enfatizar e expandir o objetivo do nosso trabalho a partir do aspecto intermediário, mostrando que, da mesma forma que o quadrinho evoca as experiências memorialísticas para recontar um fato histórico, essas fotografias, por terem sido tiradas nesse cenário, reforçam e atestam ainda mais aquelas experiências. Vemos, assim, um possível diálogo entre as fotografias e o quadrinho que perpassa alguns pontos convergentes e divergentes em ambas as linguagens, partindo do pressuposto de que a linguagem fotográfica consegue evocar uma imagem mnemônica da história; a linguagem dos quadrinhos apresenta essa memória por outros meios e essas experiências memorialísticas juntas atestam a veracidade do contexto e a formação da imagem histórica pela busca da memória.

Por fim, cabe comentar um pouco sobre a Guerra Civil Espanhola e seus percalços. De acordo com Helen Graham, em *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction* (2005), a Guerra Civil Espanhola foi marcada por dois lados em oposição: os Republicanos, compostos por trabalhadores, agricultores, socialistas, comunistas e anarquistas; e os Nacionalistas, que reuniam proprietários de terras das classes média e alta, a Igreja Católica e parte do exército. O conflito apresentava uma complexidade notável, com objetivos que iam além da disputa direta pelo poder. Enquanto os Republicanos buscavam defender a democracia popular contra o totalitarismo nacionalista, os embates também envolviam questões como a luta entre burguesia e periferia e a oposição entre um estado fascista/monárquico e ideologias liberais.

Nesse cenário, Carmen Artime Omil, em sua tese de doutorado intitulada *Memory Construction in the Contemporary Spanish Graphic Novel (2005–2015): The Spanish Civil War and its Aftermath* (2023, p. 73), destaca que, apesar das divergências internas e da divisão clara entre as duas frentes, o conflito foi profundamente marcado por componentes ideológicos. De um lado, Alemanha e Itália ofereceram suporte financeiro e militar aos Nacionalistas, enquanto, do outro, a União Soviética prestou assistência similar aos Republicanos, com o México acolhendo refugiados. O impacto da guerra ultrapassou as fronteiras espanholas, resultando na formação da Brigada Internacional, uma unidade paramilitar comunista composta por soldados estrangeiros

que lutaram ao lado dos Republicanos. Essa ideia é explorada por Roca em *Acasos do Destino*, onde ele retrata soldados franceses unindo forças com espanhóis para a libertação de Paris, com a intenção de, posteriormente, invadir a Espanha e remover Francisco Franco do poder.

Além disso, conforme Graham (2005), a Guerra Civil Espanhola teve início em 17 de julho de 1936 e terminou em 1º de abril de 1939. Após a vitória da Frente Popular, uma coligação de partidos de esquerda que venceu as eleições de 1936, o governo foi estabelecido como uma República Democrática. Entretanto, o ambiente de violência crescente culminou em uma série de assassinatos e, finalmente, em um golpe de estado que deu início à guerra civil. Entre os eventos desencadeadores, destaca-se o assassinato de Andrés Sáenz de Heredia, importante membro do partido falangista, seguido pela morte de José Castillo, um tenente da polícia socialista. Em retaliação, José Calvo Sotelo, líder do partido monárquico, também foi assassinado, agravando a ascensão militar que resultaria na guerra civil. Francisco Franco Bahamonde, um dos generais que aspiravam ao poder, emergiu como figura central e, após quase três anos de conflito, os Nacionalistas venceram, consolidando o regime franquista, que governou a Espanha de forma ditatorial entre 1939 e 1975.

Na introdução de Graham (2005), é descrito que o regime instaurado após a Guerra Civil Espanhola foi implementado em um cenário de total exclusão dos Republicanos. Entre 1936 e 1948, essa exclusão levou a centenas de milhares de mortes, prisões, fome, represálias e à criação de campos de concentração, especialmente a partir de 1940. Esse novo estado buscava projetar uma imagem negativa dos que defendiam os ideais da Segunda República, promovendo a erradicação do anarquismo, comunismo, socialismo e do partido Republicano que se tentava construir na Espanha. Ademais, conforme aponta Omil (2023, p. 75), “ao estudar a historiografia da guerra hoje, o exílio ganhou importância porque a narrativa republicana ficou durante muitos anos confinada aos expatriados”¹⁴.

Nos anos posteriores à guerra, diversos membros e apoiadores do Partido Republicano fugiram do país em busca de asilo político e proteção humanitária, dirigindo-se principalmente para a União Soviética, o Norte da África, o México e a França. Isso também se reflete na obra *Acasos do Destino*, na qual o grupo La Nueve, após seu exílio da Espanha, é mandado para o Norte da África, onde fazem trabalhos análogos à escravidão como a construção de estradas.

¹⁴ No original, “When studying the historiography of the war today, the exile gained importance because the narrative of the Republican faction was for many years confined to those who had been expatriated.”

Contudo, essas expectativas de proteção nem sempre eram atendidas. Muitos refugiados que cruzaram as fronteiras em direção à França ou ao Norte da África acabaram em campos de refugiados espalhados por diferentes regiões. Conforme Graham (2005, p. 132), a superlotação desses campos era uma realidade, e vários refugiados optaram por lutar pela França durante a Segunda Guerra Mundial. Essa escolha, no entanto, levou muitos a serem capturados e enviados para campos de concentração alemães. Entre os exilados, alguns foram direcionados ao trabalho em indústrias ou fazendas, enquanto outros conseguiram escapar. Houve ainda aqueles que se uniram a movimentos de resistência clandestinos em suas novas localidades.¹⁵

Diante da fragilidade em que a Espanha se encontrava após a Guerra Civil, o regime de Franco optou por não se envolver diretamente na Segunda Guerra Mundial. No entanto, enviou a Divisão Azul, uma unidade militar de voluntários, para apoiar o Eixo. Após o término da Segunda Guerra, o governo ditatorial espanhol enfrentou sanções internacionais, resultando no isolamento cultural, econômico e político do país durante o regime de Franco. Esse cenário começou a mudar em dezembro de 1955, quando a Espanha foi aceita como membro das Nações Unidas. Mais tarde, em 1959, o governo deu início a um plano de estabilização econômica, com políticas voltadas para a liberalização do mercado e a expansão da economia espanhola.

Em 1969, Franco nomeou o príncipe Juan Carlos como herdeiro do trono e, em 1973, designou Luis Carrero Blanco como Primeiro-Ministro. No entanto, Blanco foi assassinado no mesmo ano, levando à nomeação de Carlos Arias Navarro para o cargo. Finalmente, em 20 de novembro de 1975, Franco faleceu, dois dias após Juan Carlos de Borbón ser coroado rei e assumir como seu sucessor.

Logo após a morte de Franco, a Espanha iniciou uma política de memória, que segundo Omil (2023, p. 79) foi composta por medidas destinadas a resgatar as vozes das pessoas silenciadas durante o regime. Essas ações buscavam revelar narrativas ocultas, anteriormente suprimidas. Durante o período ditatorial e o isolamento cultural do país, houve pouco progresso cultural, e muitas informações sobre a guerra foram manipuladas pelo governo, como aconteceu com as fotografias de Campaña. O resgate da memória permitiu que fosse dada atenção às experiências daqueles que viveram sob o regime repressivo e sobreviveram em silêncio. No entanto, essa transição trouxe diferentes reações. De um lado, havia os que evitavam abordar o

¹⁵ Para mais informações sobre os exilados, ler Omil (2023), capítulo 1.2.1.1, e Graham (2005).

tema do regime, temendo reviver emoções dolorosas. Por outro lado, surgiu um movimento que defendia a necessidade de falar sobre esse período, buscando esclarecer os acontecimentos.

Além disso, de acordo com Omil, (2023, p. 79), essas iniciativas resultaram em políticas como a Lei da Anistia de 1977 (TJSP 46/1955, 15 de Outubro). Com essa lei, foi garantido anistia para os prisioneiros políticos que foram presos por rebelião e insubordinação. Outro marco significativo na recuperação da memória histórica da Espanha e no reconhecimento das vítimas da Guerra Civil foi a promulgação da Lei 52/2007, em 26 de dezembro de 2007¹⁶. Popularmente conhecida como Lei da Memória Histórica, essa legislação foi criada com o objetivo de reconhecer e ampliar os direitos das pessoas que sofreram perseguição, violência ou prisão durante a Guerra Civil e a ditadura devido a suas convicções ideológicas. A lei também busca promover o conhecimento sobre os acontecimentos desse período por meio da coleta, organização e preservação de informações e documentos históricos relacionados.

Ainda nesse viés, essas iniciativas fomentaram duas narrativas distintas sobre a Guerra Civil, ambas com o objetivo de idealizar os lados opostos do regime. Esse conteúdo foi produzido em diversas formas de arte, com destaque para a fotografia, que capturava imagens de refugiados e outros aspectos do conflito. Graças à cobertura da imprensa internacional, essas histórias se espalharam amplamente. Como destaca Graham (2005, p. 10-11), “o novo fotojornalismo fez da Espanha a primeira guerra ‘fotogênica’ da história, além de transmitir imagens do vasto número de refugiados ocasionados pelo conflito”¹⁷. Nesse contexto, fatores ideológicos e propagandísticos desempenharam um papel importante na construção dessas narrativas e das imagens, gerando inúmeras interpretações culturais tanto dentro quanto fora da Espanha.

Algumas respostas culturais dessa propaganda podem ser vistas em obras de autores estrangeiros como Picasso e Robert Capa. Nas palavras de Omil (2023, p. 85):

As suas representações do conflito, como a *Morte de um Soldado Legalista*, de Robert Capa, ou *Guernica*, de Picasso, são hoje ícones representativos da época. Alguns destes artistas tornaram-se até — eles próprios — parte do imaginário

¹⁶ Artigo 1. O objetivo desta Lei é reconhecer e ampliar os direitos em favor daqueles que sofreram perseguição ou violência, por motivos políticos, ideológicos ou de crença religiosa, durante a Guerra Civil e a Ditadura, para promover a sua reparação moral e a recuperação de a sua memória pessoal e familiar, e adotar medidas complementares destinadas a suprimir elementos de divisão entre os cidadãos, tudo com o objectivo de promover a coesão e a solidariedade entre as várias gerações de espanhóis em torno dos princípios, valores e liberdades constitucionais. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296> (tradução nossa)

¹⁷ No original, “The new photo-journalism that made Spain the first ‘photogenic’ war in history also transmitted scarring images of the vast numbers of political refugees produced by de conflict”.

atual da Guerra Civil, como testemunhas e por vezes protagonistas dela. Picasso, Capa ou Hemingway, por exemplo, tornaram-se frequentemente personagens participantes das histórias contemporâneas que relatam o conflito.¹⁸

Por fim, segundo Omil (2023, p. 87), a produção cultural dos anos da ditadura não foi um momento letárgico. É válido dizer que a censura condicionou a produção cultural em dois caminhos opostos.

De um lado, reduziu a disseminação de determinadas ideologias que não eram bem vistas para o regime franquista, principalmente na ditadura; entretanto, um efeito contrário aconteceu ao fazer com que os artistas encontrassem maneiras alternativas e criativas de transmitir suas mensagens e mostrar uma forma de pensar que não era compatível com o regime¹⁹.

Assim, na segunda metade da década de 1960, a Espanha implementou políticas expansionistas e modernas que resultaram no relaxamento parcial da censura. Esse ambiente mais aberto possibilitou o surgimento de uma frente ideológica de esquerda, acompanhada pela criação de editoras e pela produção de diversas formas de arte que exploraram novos gêneros e desenvolvimentos artísticos.

Com o tempo, começaram a surgir resultados concretos dessas mudanças políticas, incluindo a publicação de obras que refletiam sobre o regime franquista e suas consequências. Entre os artistas desse período, destaca-se Carlos Giménez, com sua obra *Paracuellos* (1977–1983), um quadrinho que retrata as condições vividas por crianças em orfanatos durante a ditadura franquista, narrada a partir de sua perspectiva pessoal. Além dessa, centenas de filmes, novelas, pinturas, poemas e quadrinhos foram produzidos, utilizando a Guerra Civil Espanhola como cenário ou contexto.

Dessa forma, percebe-se que a Espanha foi pioneira na adoção de políticas de memória, destacando a importância dessas iniciativas para a compreensão da historiografia, especialmente em contextos de censura. Também fica evidente o papel essencial das obras de arte, como aquelas aqui analisadas, em dar voz às memórias e em preservar histórias silenciadas, assim como a

¹⁸ No original, “Their representations of the conflict, such as Robert Capa’s *Death of a Loyalist Soldier*, or Picasso’s *Guernica* are today representational icons of that time. Some of these artists even became—themselves—part of the current imagery of the Civil War, as witnesses and sometimes protagonists of it. Picasso, Capa or Hemingway, for example, have often become participant characters of the contemporary stories that relate the conflict.”

¹⁹ No original, “On the one hand, it did reduce the dissemination of certain ideologies that were undesired by the regime, mainly in the first decade of the dictatorship; yet, it also had the contrary effect of pressing artists to find alternative and creative ways to convey their messages and show a way of thinking that was not compliant to the one of the regime.”

relevância da fotografia, que, apesar de frequentemente vista como uma reprodução fiel da realidade, possui um forte poder ideológico e de manipulação de determinados contextos.

3. Um rastro de memória, uma ruína de esquecimento

3.1 As manipulações das imagens

Com o avanço e o surgimento das tecnologias, não só ocorreu um aspecto positivo, com o progresso mundial, mas também houve cada vez mais guerras entre os países. Nas palavras de Fabris (1998, p. 24), o surgimento das guerras foi um palco para o desenvolvimento de novas tecnologias que pudessem acompanhar uma demanda mais voltada ao campo bélico: “No campo científico, no qual abriria um ‘mundo de idéias novas’, na documentação em geral, destacando-se particularmente os benefícios que traria à ciência militar, face às transformações da guerra pelo processo industrial”.

O processo industrial, dessa forma, torna-se uma grande faca de dois gumes a aceleração na produção e a necessidade de demandas cada vez maiores levaram os países e pensarem em como produzir mais com menor gasto de recursos, consequentemente isso levou a conflitos para disputas de território em busca de poder e matéria prima. Do outro lado, é preciso ter em mente que esse avanço tecnológico possibilitou surgir novas tecnologias, principalmente no meio fotográfico que se desenvolveu durante o processo das guerras, assim como grande parte da comunicação e da mobilidade da época.

Nesse sentido, com a globalização, qualquer notícia espalhava-se rapidamente diante dos olhos do mundo e os palcos, que uma vez eram restritos a quem participava deles, viam-se observados diante de todos. O medo de retaliação, embargos, censuras, sanções torna-se constante em diversos países, pois com a globalização, as relações internacionais ficam menores e as fronteiras, sejam elas linguísticas, tecnológicas ou físicas, cada vez mais tênues. Nessa perspectiva,

Fotografia rima, então, com ação, aventura, guerra, perigo, conquistas militares, e femininas. Levados pela ação e confiantes nas virtudes de comunicação, com a fotografia e a televisão, os atores do novo sistema midiático colocam de maneira inaudita os horrores da guerra sob os olhares de todos [...] Militares e governantes, experimentando a midiatização da guerra, entenderam, a partir daí, a necessidade estratégica de dominar totalmente as imagens dos conflitos armados. (Rouillé, 2009, p. 140)

Diante desse contexto, as manipulações de imagens tornam-se mais regulares, principalmente no cenário descrito anteriormente. Não se quer acabar com as guerras, pois elas geram lucros, todavia é preciso ter o apoio populacional para continuar com elas; em outras palavras, é preciso mostrar apenas o que convém para as pessoas ou países e é nessa conjuntura que a fotografia encontra sua nova função modular. Há também que se preocupar com as pessoas que participam dos conflitos e as sequelas em seus familiares, e, para não gerar uma revolta popular, é preciso amenizar aqueles com recortes selecionados que “embelezam” as batalhas, mostrando que elas não são perigosas e vale a pena lutar por elas:

Embora suas cartas retratem os horrores do conflito, suas imagens estáticas e tranquilas - planos gerais posados, mesmo quando parecem instantâneos de uma ação - dão conta de uma guerra limpa, incruenta. Tem-se afirmado que a firma encomendante do serviço - Agnews & Sons, de Manchester - não queria imagens que pudessem atemorizar as famílias dos soldados. (Fabris, 1998, p. 24)

De maneira análoga à censura, Rouillé (2009) vai observar que com o surgimento das guerras aquela fotografia-documento, exposta anteriormente, começa a entrar em crise, pois ela não consegue acompanhar as mudanças que estão ocorrendo no mundo e é ocasionada pelas necessidades modernas que tanto a guerra quanto a modernidade trazem consigo. Essas mudanças surgem diante **de não mais atestar** o real, conforme era a função documental da fotografia-documento, **mas agora de se adaptar ao novo real**, modelando-o. A necessidade de mobilidade, adaptabilidade, fluidez e rapidez são características essenciais para se adequarem ao palco moderno e ao conflito bélico; em vista disso, as notícias que se espalham rapidamente, assim como a necessidade de informação, pedem atualizações mais instantâneas.

Todavia, o surgimento de um novo cenário completamente globalizado, devido ao acesso às mídias televisivas e à *internet*, resulta num ambiente virtual novo e desocupado, o que gera uma corrida pela dominação e controle das informações. Logo, o real não tem espaço para esse novo ambiente virtual, pois é demorado e não atende à demanda dos meios midiáticos, já que ele está mais próximo da verdade pelo seu índice, sobra então uma necessidade de manipulação rápida para as informações instantâneas sem cair em falácias em vista das fotografias. Assim, o recorte proporcionado pelo aparelho fotográfico transforma-se no acessório perfeito para indicar o que precisa ser mostrado e de forma parcialmente verídica.

Nesse contexto, Rouillé (2009) verifica uma contextualização sobre como a fotografia interviu em determinadas guerras, iniciando pela Guerra das Malvinas (1982) em que há um trabalho da fotorreportagem juntamente à censura de certas fotos pelo Estado para ocultar os horrores dessa guerra. Outrossim, a Guerra do Golfo (1991) mostra um novo modo de controle imagético pela dominação e produção militar, na difusão mundial das imagens. É interessante que nesse contexto a Guerra do Golfo se estabelece não como uma guerra sem imagens, mas uma guerra de não imagens, acentuando a função do Estado nos papéis estratégicos militares. Em outras palavras, a censura realizada pelo governo tornava, assim, as imagens bélicas tão abstratas quanto aceitáveis.

Nessa mesma perspectiva, a Guerra do Vietnã (1959) também utilizou a manipulação das imagens para a propaganda ideológica dos dois lados da guerra; vê-se, portanto, um cuidado minucioso de controle de imagens pelo governo na tentativa de disponibilizar determinadas informações, ainda mais em um contexto bélico em que qualquer imagem é capaz de mudar o curso dos conflitos, reafirmando o pensamento de Kossoy:

A omissão, a autocensura, a censura política e todas as demais formas de censura às imagens sempre foram uma prática corrente de manipulação das informações, fato que ocorre tanto nos países em que vigoram os regimes democráticos quanto naqueles onde prevalecem a intolerância e o autoritarismo. (Kossoy, 2020, p. 127)

Da mesma forma que o governo utiliza as fotografias para manipular os fatos, essa capacidade é também fornecida à população, pois a fotografia, desde o surgimento da *Kodak*, tem se tornado mais democrática. E somado às funções documentais, no viés de atestar e, portanto, denunciar ações, fatos e ocorridos, surge um instrumento ideal para batalhas políticas, principalmente populares. É nesse quadro que o pensamento de Michel Lowy entra para afirmar que a fotografia é uma ferramenta perigosa, um instrumento de guerra, de manipulação ideológica e uma arma de educação. O autor trabalha em seu livro *Revoluções* (2009) a seguinte interrogativa: as fotos podem ser um fator decisivo nas revoluções? Assim, Lowy (2009, p. 17) vai mostrar que “À medida que se avança no tempo, a fotografia torna-se não apenas um espelho - necessariamente deformador - dos eventos revolucionários, mas também um ator histórico, um instrumento de combate”. Além de contextualizar as principais guerras populares, principalmente

a Guerra Civil Espanhola, e junto a um acervo de fotos, o teórico fornecerá uma base de interpretação para os fatos históricos a partir das fotos registradas.

Todavia, se as fotografias são tão manipuláveis, como elas podem ser usadas para estudar a História? Antes de tudo, é preciso retomar a função do duplo testemunho proposta por Kossoy (2020), já vista anteriormente, e dessa forma focar na subjetividade semiótica das imagens, ideia compartilhada por Lowy (2009) ao afirmar que as fotografias não são somente objetivas, mas também subjetivas, o que reforça a função de apresentar os aspectos da realidade tanto quanto características do autor da fotografia. Além disso, esse caráter manipulável deve-se também ao fato de que tanto as fotos quanto os textos são polissêmicos, podem ser interpretados e transformados em seu contrário a partir dos repertórios dos observadores ou em virtude de o fotógrafo não fornecer nenhuma explicação, apenas a imagem.

Assim, a interpretação fotográfica deve-se tanto a uma manipulação por parte de quem tira a fotografia, quanto por parte de quem já analisou a fotografia e, principalmente, por parte de quem a observa, afinal: “Ao observarmos uma fotografia, devemos estar conscientes de que a nossa compreensão do real será forçosamente influenciada por uma ou várias interpretações anteriores” (Kossoy, 2020, p. 127). Destarte, cabe ao historiador reunir os fatos do passado, por diversas fontes, e analisá-los junto à fotografia para comprovar suas veracidades. Observa-se, então, a notoriedade essencial da interpretação junto à documentação histórica para compreender e relacionar os fatos históricos que segundo Kossoy:

Deve-se por outro lado entender que a imagem fotográfica é um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado; contudo, ela não reúne em si o conhecimento do passado. O exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas *necessários aos estudos comparativos* e das informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos e oficiais e particulares, periódico da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas. (Kossoy, 2020, p. 84)

3.2 As Memórias que permeiam

Um dos questionamentos que surgem e que perpassam este trabalho é: como apresentar a veracidade histórica pelos quadrinhos? Considerando que eles são uma linguagem altamente subjetiva devido à interferência do autor pelas ilustrações. Uma resposta possível é: pela

memória. Entretanto, por mais irônico que pareça, esse questionamento recai em novas questões: seria a memória confiável? Não seria ela tão subjetiva e manipulável quanto às fotografias? E como utilizar a memória para contar fatos históricos? Essa indagação é também um objeto de estudo de Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento* (2008).

É diante desse contexto que a nossa pesquisa surge, então, não como uma resposta para o problema do autor, mas como uma possibilidade de garantir que a memória seja usada como instrumento historiográfico e, através dela, ser possível recontar a história pelas memórias visuais. A escolha de nosso autor, Paco Roca, se dá nesse viés, dado que ele é um autor da memória que trabalha tanto a linguagem fotográfica (com elementos e funções análogas à câmera analógica, além de fotografias) e a linguagem dos quadrinhos, na qual se desenvolve toda a narrativa e contextualização dos acontecimentos. Para isso, é necessário entender o que é a *memória*, o que será visto neste capítulo, e como ela pode ser trabalhada como um instrumento historiográfico, no próximo.

Primordialmente, é necessário compreender o que Ricœur (2008) considera como *memória*. Nesse prisma, ele tem como tarefa apresentar uma distinção entre memória e lembrança. Para isso, ele estrutura toda sua pesquisa em torno de duas perguntas: De quem é a memória? *De que* há lembrança? Que são originadas pela fenomenologia de Husserl ao afirmar que toda consciência é uma consciência de algo. Logo, Ricœur pensa: não seria essa memória totalmente reflexiva? Se eu lembro de algo, não estou lembrando de mim? Até que ponto o pronome demonstrativo *quem* se reflete em uma memória coletiva e o que indicaria o complemento da lembrança *de que*?

É com base nesse olhar que o autor define como ponto chave uma organização em que existem dois tipos de lembrança para se pensar uma memória: uma caracterizada passivamente, devido sua vinda ao espírito como afecção - *pathos* -; e a outra, ativamente, como um objeto de uma busca, geralmente denominada recordação. Dito isso, o autor aponta a seguinte frase como norteadora de sua pesquisa sobre a fenomenologia da memória: “a lembrança altamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica e de uma pragmática. Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança” (Ricœur, 2008, p. 24).

Nessa perspectiva, o autor retoma a problematização nas origens gregas com Platão e Aristóteles²⁰ para demonstrar que um entendimento, voltado para a educação didática, se atribuiu

²⁰ Para uma visão mais esclarecida a respeito da perspectiva mnemônica de Aristóteles e Platão pela visão Ricœuriana, consultar: QUADROS, E. M; FONSECA-SILVA, M. *Platão, Aristóteles e a questão da memória: uma*

ao significado de *memória* com o passar dos anos, sendo esse o motivo da confusão relativa ao conceito de *memória* e a necessidade da desconstrução dele. Todavia, é fulcral destrinchar essas nuances para o nosso estudo, visto que, de acordo com o senso comum, a memória situa-se na esteira da imaginação, é reduzida à rememoração e não à realidade, já que evocar a memória é lembrar-se dela, o que não atende a nossa pesquisa, pois queremos mostrar que memória possui confiabilidade para atestar a veracidade dos ocorridos. Assim, Ricœur (2008, p. 26) contrapõe aquele senso comum afirmando:

Sua idéia diretriz [da lembrança] é a diferença, que podemos chamar de eidética, entre dois objetivos, duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; a outra a da memória, voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da “coisa lembrada”, do “lembrado” como tal.

Como justificativa, o autor apresenta uma visão em que memória e lembrança confundem-se nos conceitos de Platão, enquanto que em Aristóteles a memória é vinculada a uma temporalidade anterior, a qual possibilita o surgimento de uma imagem presente na lembrança. A memória que Platão apresenta advém de uma passagem de *Teeteto* em que ele define o conceito:

[...] Memória: exatamente como, à guisa da assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate das coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidolon*) está ali, ao passo que aquilo é apagada, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos. (*epilelesthai*), isto é, não o sabemos (Narcy, 163d *apud* Ricœur, 2008, p. 28)²¹

Para o autor a metáfora da cera conjuga duas problemáticas: a da memória e a do esquecimento, já que este se encontra associado ao apagamento ou ao desajuste entre a imagem atual e a impressão deixada pelo anel de cera. Essa perspectiva platônica, de acordo com Ricœur, advoga que a memória seria uma representação presente de uma coisa ausente, colocando a memória no campo da imaginação, pois há de se perguntar: se a distinção entre uma capacidade e o seu exercício torna concebível o julgamento de uma coisa da qual aprendemos (noção de sentimento) ser algo que sabemos (ato de sentir)?

leitura ricoeuriana. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.8, n.15, Jul./Dez.2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/7485>>. Acessado em: 20/04/24.

²¹ Texto estabelecido e traduzido por Michel Narcy, Paris, Flammarion, col. “GF”, 1995.

Assim, a memorização inexata das coisas leva a uma confusão: se os conhecimentos foram adquiridos, não estaríamos apenas lembrando das coisas que foram esquecidas, apenas dos moldes e não dos objetos? Não há necessidade de lembrar de algo que conhecemos, pois, de acordo com a metáfora, o molde da impressão já está inscrito em nós e a recordação seria apenas a imagem das ideias que se fazem reproduzíveis. Em outras palavras, aquilo que aprendemos não esquecemos e o que lembramos não seria a lembrança, mas a rememoração.

De maneira análoga, no bloco de cera temos a *eikon* (impressão), que é diferente do *eidolon* (imagem), esta estaria associada ao corpóreo, ao anel, enquanto que aquela, ao inteligível, não ao molde em si, mas à forma do molde (o espaço vazio). Logo, a problemática da *eikon* gira em torno da presença na ausência da impressão e “O que está em jogo é o estatuto do momento de rememoração, tratada como um reconhecimento da impressão. A possibilidade da falsidade está inscrita nesse paradoxo” (Ricœur, 2008, p. 30). Além disso, Ricœur mostra que o conceito de *eikon* é o oposto de *phantasia*, considerado como simulacro, e que a confusão entre os termos é o que causa a confusão da definição de lembrança: “Vemos até os três termos, *eidolon*, *eikon* e *phantasia* reunidos sob o vocábulo infamante do engano (Ricœur, 2008, p. 31). Esse vocábulo não seria outro a não ser *memória*.”

Com isso, o autor introduz o problema do esquecimento, já que este se encontra associado ao apagamento entre a imagem atual e a impressão deixada pelo anel de cera e que, de acordo com essas definições, toda confusão estaria relacionada ao problema da mimética que cai na aporia: do que estamos lembrando? Do anel? Do molde? Da imagem? Ou da impressão? Há, dessa forma, uma linha tênue que separa conhecimento e memória, principalmente por um ajustamento conturbado entre as figuras que conhecemos e aquelas que lembramos. Por fim, a perspectiva platônica sobre a memória encontra muitas aporias; no entanto, a que proporciona mais dificuldades é a falta de um destaque à questão do tempo, além das dificuldades em associar a questão da impressão com a questão corporal. Nesse prisma, Ricœur analisa as teorias de Aristóteles para preencher as lacunas deixadas por Platão.

Em segunda análise, o autor estuda a questão da memória no tratado de Aristóteles intitulado *De memoria et reminiscencia* e mostra a partir desse título duplo uma distinção entre persistência e presença da memória. Nesse viés, a função do tratado seria a distinção não da persistência da memória em relação à recordação, mas a presença da memória no espírito em

relação à recordação enquanto busca: “A memória, nesse sentido, é caracterizada inicialmente como afecção (*pathos*), o que a distingue precisamente da recordação” (Ricœur, 2008, p. 35).

O primeiro enfoque está naquilo que conhecemos como lembrança e em como ela acontece no espírito da pessoa, sua afecção. Para o autor, essa lembrança constitui algo comum que até mesmo os animais percebem com as sensações, entretanto ocorre uma distinção entre homem e animal, já que o segundo não tem a percepção do tempo passado ou transcorrido. E é diante dessa percepção que a noção de tempo vai ser inserida, pois a partir do momento em que nos lembramos é que Aristóteles relaciona ao passado. Essa noção de passado liga a questão da memória e da experiência, pois “é ‘na alma’ que se diz ter anteriormente ouvido, sentido, pensado alguma coisa (449 b 23)” (Ricoeur, 2008, p. 35).

O segundo enfoque está relacionado à questão da lembrança e sua relação com o tempo. Nessa perspectiva, Aristóteles mostra que a memória está atrelada ao tempo, pois conseguimos “lembrar sem objetos” (449 b 19), mas “é preciso sublinhar que a existe memória ‘quando o tempo passa’ (449 b 26) ou, mais brevemente, ‘com o tempo’” (Ricœur, 2008, p. 35)”.²² Como o tempo constitui um ponto fundamental para a compreensão de memória para Aristóteles, faz-se necessário compreender como recordar é perceber o tempo presente, visto que recordar e perceber operam de maneira complexa, uma vez que a percepção do que foi realizado e do que é recordado está unida no presente.

Assim, Ricœur evidencia que nesse ponto memória e tempo se sobrepõem, porque, na medida em que nos lembramos, podemos nos lembrar de um objeto ou fato anteriormente conhecido (lembrar de algo que não está ao alcance) ou de um objeto ou fato/acontecimento que nos faz lembrar de outro já conhecido (trazer à memória fatos ou acontecimentos passados para o presente). Dessa forma, lembrar acarreta transcorrer do fato do passado para o presente, sendo a reminiscência, conceito o qual Aristóteles trabalha como segundo ponto do seu tratado, a busca voluntária desse passado.

Além disso, ele apresenta mais uma problemática, a da imaginação: “poderíamos indagar como, quando a afecção está presente, mas a coisa está ausente, nós nos lembramos daquilo que não está presente” (Aristóteles, 450 a 26-27 apud Ricœur, 2008, p. 36). É devido a essa aporia que Ricœur acha evidente que a afecção é produzida na alma graças à sensação. Todavia,

²² Os trechos são analisados por Ricœur da tradução francesa de *Petits Traités d’histoire naturelle* e do tratado *De la mémoire et de la reminiscence*, traduzidos por René Mugnier nas edições Les Belles Lettres.

diferentemente da perspectiva platônica, Aristóteles associa o corpo à alma e elabora sobre essa dupla base uma rápida tipologia dos variados efeitos de impressões.

Do que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede? Se é da afecção, não é de uma coisa ausente que nos lembramos; se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar-se da coisa ausente que não estamos percebendo, ou seja, como poderíamos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de alguma coisa distinta dela? (Ricœur, 2008, p. 36)

A solução desse problema se daria na associação da noção de desenho, de inscrição, à impressão. Nesse viés, Aristóteles sugere a pintura de um animal, em que podemos fazer uma dupla interpretação dessa imagem, considerá-lo como um desenho pintado num suporte ou como uma *eikon* (impressão). Isso só é possível porque essa inscrição consiste em dois elementos ao mesmo tempo: ela é ela mesma e a representação de outras coisas; se relacionarmos com os conceitos de Peirce, a impressão é o signo e um ícone ao mesmo tempo.

É esse o ponto chave em que entram as teorias aristotélicas, visto que, a partir da explicação anterior, como distinguir essa impressão? Aristóteles usa a dicotomia de seu título *Memória e Reminiscência* para diferenciar as coisas de que temos a impressão e as coisas das quais lembramos de fato. Para ele, existirá dois tipos de memória: uma que conservará o passado, trazendo à tona memórias afetivas e que convém chamar de *lembrança*; e a outra que evocará o passado, de maneira voluntária, em uma busca ativa e que convém chamar de *recordação*. Assim, ao nos lembrarmos de algo, conseguiríamos fazer essa distinção se de fato fomos lembrados de algo ou da impressão que ele deixou em nós:

A distinção entre *mneme* [memória, enquanto conservadora do passado] e *anamnesis* [reminiscência, enquanto evocadora do passado] apoia-se em duas características: de um lado a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afeição, enquanto a recordação consiste em uma busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar têm seu princípio em nós. Mas o elo [...] é apoiado pelo papel desempenhado pela distância temporal: o ato de se lembrar (*menmonevein*) produz-se quando transcorreu um tempo (*prin khronsthenai*) (451 a 30). E é esse intervalo de tempo, entre impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. (Ricœur, 2008, p. 37)

Assim, Aristóteles apresenta uma definição de memória que passa pela impressão compreendida como imagem que foi produzida em nós por uma afecção e que só percebemos em

sua dinamicidade com o tempo. Outrossim, a lembrança está no campo de uma certa passividade, entretanto a recordação necessita de um esforço realizado pela pessoa. No entanto, por mais que Aristóteles tenha feito grandes avanços nesse estudo, suas teorias ainda não preenchem a questão da semelhança e da cópia: “Uma questão delicada será a de saber se, entre imagem-lembrança e a impressão original, a relação é de semelhança, até mesmo cópia” (Ricoeur, 2008, p. 38). Além disso, há uma certa desconfiança que ainda resiste na confiabilidade da memória, principalmente quando se leva em conta a questão do movimento. A oscilação dos conceitos provocados por Aristóteles ainda possuem paradoxos em relação à impressão que a proposta de Ricoeur tenta preencher e que adotaremos até o fim deste trabalho.

Ricoeur sugere então um esboço para a fenomenologia da memória em vista das capacidades que constituem uma efetivação bem sucedida e não apenas as deficiências da memória; em outras palavras, não usar a memória como imaginação, mas como exercício de realidade. Isso porque, para ele, a preferência da memória é a convicção de não se possuir outro recurso a respeito das referências ao passado, senão ela própria: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos lembrar” (Ricoeur, 2008, p. 40).

Nesse sentido, ele aborda a capacidade cognitiva do ser humano de buscar seu próprio passado, seja coletivo ou individual, sem a ajuda de recursos externos. Em contrapartida, com o avanço das tecnologias, é possibilitado o armazenamento desses acontecimentos, pois se levarmos em consideração as fotos, as pinturas, os relatos, os quadrinhos, os filmes, entre outras mídias, estas surgem como instrumentos auxiliares neste processo. Todavia, o que credibiliza a confiabilidade da memória é o seu caráter testemunhal que constitui a estrutura fundamental da transição entre memória e história.

Além disso, o autor explora também um esboço de uma fenomenologia fragmentada, assim como as fotografias, que são separadas, mas não dispersas, devido ao fato de elas se ligarem pelo fio condutor do tempo, mas serem fragmentadas no seu ponto de vista. Dessa maneira,

a fragmentação deve-se ao próprio caráter objetual da memória: lembramo-nos de alguma coisa. Neste sentido, seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada [...] Uma vez que, na memória-lembrança, o passado é distinto do presente, fica facultado à reflexão

distinguir, no seio do ato de memória, a questão do “o quê?” da do “como?” e a do “quem?”. (Ricœur, 2008, p. 41)

Isso nos leva a pensar que, pela fenomenologia da fragmentação, as lembranças se configuram como fragmentos do passado, sem ordem precisa; já a memória consiste em uma possibilidade de coesão das imagens do passado. Dessa forma, o autor utiliza de alguns artifícios para distinguir esses dois conceitos. A lembrança, segundo Ricœur (2008), teria como traço suas multiplicidades e variedades. Enquanto a memória está no singular, as lembranças estão no plural. Ademais, essas se apresentam isoladamente ou em cachos, de acordo com as relações complexas da narrativa. Assim, elas podem ser consideradas como um fundo memorial, gatilhos que efetivam as memórias. Porém, o traço mais importante da lembrança é o privilégio espontâneo dos acontecimento das coisas que lembramos, logo “o acontecimento é aquilo que simplesmente ocorre. Ele tem lugar. Passa e se passa. Advém, sobrevém” (Ricœur, 2008, p. 42). Destarte, os fatos ou acontecimentos não aparecem somente, mas reaparecem como sendo os mesmos e é por causa dessa mesmidade de reaparecimento que nos lembramos deles, como endereços, telefones ou nomes. Já os encontros memoráveis prestam-se a serem rememorados, não por causa de sua semelhança repetível, mas de sua singularidade típica.

Por outro lado, os fenômenos da memória possuem diversas polissemias, sendo eles próximos uns aos outros e constituídos em pares dicotômicos. O primeiro par é constituído pela *memória* e *hábito*. Nesse sentido, os dois pressupõem uma experiência anteriormente adquirida, mas o hábito incorpora a vivência presente, não declarada como passado; e a memória faz uma referência à anterioridade da aquisição antiga²³. Já a segunda dicotomia é constituída pelo par *evocação* e *busca*. Dessa maneira, *evocação* é o aparecimento atual de uma lembrança e *busca* o que aprendemos por *recordação*, ou *anamnesis*, a reminiscência enquanto evocadora do passado defendida por Aristóteles²⁴. Assim, quem busca não encontra necessariamente; o esforço da recordação pode ter sucesso ou fracassar. E, por fim, a polaridade entre *reflexividade* e *mundanidade*. A primeira configura-se como um rastro irrecusável da memória em sua fase declarativa, é o auge do esforço da recordação. Enquanto que a segunda relaciona-se com a

²³ O hábito é o que se usa, por exemplo, quando recitamos um poema sem evocar as leituras sucessivas no período de aprendizagem. Em compensação, a lembrança de certa fase de memorização não apresenta nenhuma característica do hábito, logo quando lembramos, o poema não foi aprendido, só quando rememoramos.

²⁴ “O que deve ser alçado ao primeiro plano, na esteira de Aristóteles, é a menção da anterioridade da “coisa” lembrada em relação à sua evocação presente. Nessa menção consiste a dimensão cognitiva da memória, seu caráter de saber. É em virtude desse traço que a memória pode ser considerada confiável ou não, e que deficiências propriamente cognitivas devem ser levadas em conta.” (Ricœur, 2008, p. 45)

premissa de que as coisas lembradas são associadas aos lugares. Com a memória corporal, a relação com o corpo dos acontecimentos (doenças, traumas e feridas) é povoada de lembranças afetadas em diferentes graus de distanciamento temporal (nostalgia ou saudade)²⁵.

Em resumo, o conceito de *memória*, desde seus primórdios, é confundido com a *imaginação*. A primeira, em seu estudo sempre foi posta sob o signo da dúvida ou da discussão, enquanto a outra dificilmente demonstrou uma necessidade de comprovar sua veracidade, visto que situa-se na esteira da imaginação. Sua confusão determinou um senso comum de se pensar na memória na base da imaginação, não atestando a confiabilidade dos fatos. De outra perspectiva, Ricœur atesta a relação da memória com as experiências, fornecendo uma confiabilidade para a memória se analisada em relação ao imaginado. Logo, a memória possibilita uma incidência na própria realidade das coisas, principalmente do passado. É a sua busca atrelada à interpretação cognitiva dos fragmentos que comprova sua indiciabilidade com o real e seu caráter testemunhal, constituindo a memória um fator diferente da imaginação.

Portanto, a trajetória decupada mostra a origem da confusão do conceito em Platão, seguida de sua relação com o corpo e o tempo em Aristóteles, até chegar na base dos conceitos dicotômicos em Ricœur. Tem-se de um lado *a lembrança*, atestada pela imaginação e suas características ficcionais, configurada por uma passividade no exercício de se lembrar; e do outro lado *a memória*, testemunhada pela realidade e suas características experienciais, caracterizada pelo exercício da busca e da interpretação cognitiva dos fatos.

Após definir o que vem a ser a memória, vale ressaltar que além de ser um processo cognitivo de busca do que já aconteceu, ela também é criada em sociedade, conforme destaca Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* (1990). Para o autor, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação da memória será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990, p. 25).

De acordo com Halbwachs, toda memória é uma contribuição coletiva, isso porque todo indivíduo que lembra é inserido e habitado por referências, e essas são comunidades de pensamentos que possibilitam às pessoas retomar determinadas experiências, assim, podemos pensar nas referências como um atalho para a recordação de Ricœur. Nesse sentido, toda

²⁵ “O ato de habitar [...] constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. Os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligadas a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los.” (Ricœur, 2008, p. 59)

memória é construída tanto em grupo, quanto pelo sujeito, já que ele convive em sociedade, contudo memória e lembrança, para Halbwachs, são definidas em uma vertente diferente da de Ricœur. Para o sociólogo francês, elas fazem parte de um mesmo escopo, de modo que a memória seria um armazém coletivo de pensamentos que contam diversas histórias e a lembrança seria uma coesão desses pensamentos, quase singular em que cada pessoa elabora diversos caminhos para se chegar nessas memórias.

Diante desse contexto, Halbwachs (1990, p. 51) aponta que a memória coletiva nada mais seria que a participação da memória individual sobre determinado acontecimento, ou seja, “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Isto leva ao autor definir dois tipos de memória: uma pessoal e a outra coletiva. A primeira é construída através da relação do indivíduo com o grupo pela sua articulação e influências sociais; entretanto, da mesma forma que a lembrança individual é construída sendo influenciada por um grupo, as memórias coletivas são construídas pelo acúmulo das memórias pessoais. Para o autor:

Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (Halbwachs, 2013, p. 39)

Por fim, conseguimos traçar um paralelo interessante ao ver ambas teorias como complementares. No entanto, ao pensarmos nas guerras e nas cidades, percebemos que são locais e contextos carregados de histórias, e assim falta ainda observar como eles contam as histórias deixadas pelos sujeitos que passaram ou que vivem nesses ambientes. Nesse viés, recorreremos à noção de lugar de memória de Pierre Nora em *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993). Segundo Nora, a memória, além de ser afetiva e mágica, “se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993, p. 9).

Nesse prisma, Nora utiliza um conceito denominado “lugares de memória”, considerando que na publicação de seu livro a França estava passando por um período de esquecimento devido

à quantidade de guerras que ela participava e, com isso, sua história ia se perdendo aos poucos, visto que as pessoas iam morrendo, as arquiteturas eram destruídas e os livros esquecidos.

Assim, os “lugares de memória” são espaços criados responsáveis pela sobrevivência da memória, entretanto não são lugares quaisquer, “Mas são além de tudo lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais” (Nora, 1993, p. 21). Portanto, um lugar de memória não seria meramente um lugar “digno de lembrança”. Não sendo possível detectar ou rastrear os investimentos humanos que, ao longo do tempo, buscaram estabelecer significados para esses “lugares” (entendidos como lugares da memória da nação), ou concluindo-se que deles estaria ausente uma vontade ou intenção de memória, não seriam propriamente lugares de memória, mas “lugares de história” (Nora, 1993, p. 22).

Isso mostra que esses “lugares de memória” são simbólicos e possuem um objetivo claro; não são necessariamente espaços físicos, mas objetos que se materializam em memórias para não serem esquecidas. Logo, uma arquitetura, um conto, um livro, uma receita, uma fotografia, um quadrinho, uma tradição, um mito, uma música, etc. podem ser considerados lugares de memórias de acordo com a teoria de Nora (1993). Dessa forma, para o autor, as memórias não são criadas com o intuito de imaginar, não são espontâneas, mas usadas no processo de criação de arquivos para a preservação de histórias no que compete ao ato de preservar um lugar.

Visto esse percurso fenomenológico e memorialístico, é diante dessas teorias que optamos por escolher o conceito de *memória* em seu exercício de ação e cognição em relação ao passado como suporte para nossa dissertação, considerando que, pelas fotografias e pelas imagens mnemônicas das obras de Roca, nós é permitida uma interpretação histórica, devido à confiabilidade e à veracidade que as experiências mnemônicas sugerem, isso porque as obras desse autor também são lugares de memória vistos anteriormente, tanto na perspectiva historiográfica para retratar os acontecimentos da guerra civil espanhola, quanto na perspectiva afetiva, trazendo um pouco da história de sua família por meio destes álbuns.

3.3 A reescrita mnemônica

É a partir do conceito de *memória* esclarecido anteriormente que Ricœur (2008) caracteriza o fenômeno mnemônico como operação historiográfica enquanto prática teórica. Entretanto, o dever dessa memória revela-se carregado de ambiguidades das quais podem provocar um curto-circuito no trabalho da história. Nesse prisma, esse dever não se limita a

guardar o rastro material ou escrito dos fatos acabados, mas de poder mostrá-los a outras pessoas. Para a total efetivação da epistemologia do conhecimento histórico, é necessário ter em mente os seguintes pressupostos: em primeiro lugar, a transição mnemônica para a operação historiográfica²⁶ só é possível quando a história tiver atingido a estatura plena de autonomia enquanto ciência humana; e em segundo, somente as condições da aporia da memória, sob seu duplo aspecto cognitivo e pragmático, não servem de solução para o problema das relações entre conhecimento, prática histórica e experiência da memória viva. Isso significa que somente a memória não dá conta de toda escrita e interpretação relacionada à história, o que assegura o seu uso como um instrumento de amparo ao historiador, mas “resta que a autonomia do conhecimento histórico com relação ao fenômeno mnemônico continua sendo o principal pressuposto de uma epistemologia coerente da história enquanto disciplina científica e literária” (Ricœur, 2008, p. 146).

Dessa maneira, Ricœur, no cerce de seu trabalho, remete a operação historiográfica a técnicas de pesquisa e a procedimentos críticos que trazem o protesto da atestação verídica, principalmente pela ciência da linguagem em forma de crítica: “A história como ciência está indiretamente implicada na reintegração da ciência linguística no espaço teórico, bem como na recuperação nesse mesmo espaço dos estudos da linguagem literária e, em particular, poética” (Ricœur, 2008, p. 169). Forma-se, então, um contínuo efeito não de solução para os problemas históricos, mas de uma possibilidade de escrever a historiografia²⁷ pela memória.

Diante desse contexto, Ricœur apresenta que o principal desafio epistemológico é decidido na fase da escrita em que se declara a intenção historiadora: a de representar o passado tal como se produziu. Isso porque toda História, do começo ao fim, é escrita²⁸. A esse respeito, os arquivos provenientes da fase documental constituem a primeira escrita com a qual a história é confrontada; a compreensão/explicação enquadra-se, em seguida, numa dupla escrita: anterior e posterior; e a última fase suscita uma tentativa de articular uma questão de confiança entre

²⁶ Ricœur (2008, p. 146-147) considera a operação historiográfica o campo percorrido pela análise epistemológica que se divide em três operações na esteira do artigo Michel de Certeau visto em Jacques Le Goff e Pierre Nora [org.] *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque des histoires”, 1974. São elas: a fase documental, a explicação/compreensão e a fase escrita ou interpretativa, sendo justamente nessa em que existe a intenção de representar em verdade as coisas passadas, pela qual se define em face da memória, o projeto cognitivo e prático da história.

²⁷ Ricœur (2008, p. 148) considera historiografia a própria operação em que consiste o conhecimento histórico apreendido em ação.

²⁸ “A escrita, com efeito, é o patamar de linguagem que o conhecimento histórico sempre já transpôs, ao se distanciar da memória para viver a tripla aventura do arquivamento, da explicação e da representação” (Ricœur, 2008, p. 148).

história e memória pela filosofia crítica da história. É nessa última fase que também se situa a interpretação dos fatos por parte do historiador e o exercício cognitivo de relacionar as fases entre si.

Em primeira análise, o testemunho, no contexto da operação historiográfica, está relacionado à memória, não é só arquivo, mas é um percurso epistemológico da representação do passado por narrativas e imagens, permitindo mostrar um processo em que a memória pode ser usada como arquivo e consultada pelos historiadores. Nas palavras de Ricœur,

O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das “coisas do passado” (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica. Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental [...] [o testemunho] não é só arquivo, mas um percurso epistemológico da representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens. (Ricœur, 2008, p. 170)

Originalmente, os testemunhos eram orais; não obstante, com o avanço das tecnologias, esses ganharam novas formas, pois foi possível armazená-los em arquivos devido à capacidade tecnológica que ia surgindo. Além disso, com o passar dos anos, começava a aparecer novas fontes de testemunho, como as imagens que iam desde a pintura, passando pelas fotografias, até as histórias em quadrinhos²⁹:

Na história, o testemunho se inscreve na relação entre passado e presente, no movimento da compreensão de um pelo outro [...] Mas existem rastros que não são “testemunhos escritos” e que dependem igualmente da observação histórica, a saber, os “vestígios do passado” (op. cit., p. 70)³⁰ que fazem a felicidade da arqueologia: cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliários, objetos funerários, restos de moradas, [fotografias e quadrinhos], etc. Pode-se, por extensão, chamá-los “testemunhos não escritos”. (Ricœur, 2008, p. 180)

Todavia, até que ponto esses testemunhos podem ser confiáveis? Essa desconfiança, segundo Ricœur, reveste-se de uma forma científica de demonstrar a verdade por esses relatos,

²⁹ Scott McCloud em *Desvendando os quadrinhos* (2005) apresenta, na introdução, um panorama de que a leitura dos quadrinhos aconteceu muito antes da invenção da mídia livro impresso, mas que didaticamente somente em 1895, com a criação de *Yellow Kid*, que essa linguagem ganha sua primeira mídia. Antes disso, desde as pinturas rupestres pré-históricas até os hieróglifos egípcios, muitas das imagens em sequência eram consideradas quadrinhos.

³⁰ Ricœur analisa a ligação entre testemunho e a construção do fato histórico a partir de Marc Bloch em *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, prefácio de Jacques Le Goff, Paris, Masson, Armand Colin, 1993-1997 (1ª ed, Paris, Armand Colin, 1974, prefácio de Georges Duby).

logo, é pela vertente de Renaud Dulong em *Le témoin oculaire: Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, (1998, p. 43) que Ricœur (2008, p. 172-175) constitui uma cadeia de operações para demonstrar a confiabilidade desses testemunhos, os quais se iniciam na percepção e se desenvolvem até a reconstituição dos traços de acontecimento.

Essas operações consistem, primeiramente, em compreender que a percepção testemunhal situa-se na fronteira entre narração e discurso. Nesse sentido, notamos de início que há uma dupla vertente, porquanto, se usarmos as categorias linguística, existem a primeira pessoa e a terceira pessoa do discurso que testemunharam um acontecimento; em seguida, o que se atesta é a realidade passada, a presença do narrador e o lugar em que aconteceu o relato; além disso, é diante de alguém que a testemunha atesta a realidade e esse diálogo resulta na dimensão fiduciária do relato; por conseguinte, o relato cria um espaço em que é possível haver controvérsias, no qual vários testemunhos podem se ver confrontados; por último, uma testemunha é confiável se ela puder manter seu testemunho no tempo; além de haver instituições como os livros didáticos ou pesquisas, por exemplo, que estabilizam o testemunho reiterado, contribuindo para sua confiabilidade. Dessa forma, é possível afirmar que o testemunho proporciona uma sequência narrativa à memória declarativa.

Em segunda análise, o arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica, ou seja, o arquivo é escrita, uma forma de ler e consultar e que apresenta uma alteração nas formas de fazer história: “A mudança do estatuto do testemunho falado ao de arquivo constitui a primeira mutação historiadora da memória viva submetida a nosso exame” (Ricœur, 2008, p. 179). É diante da nossa cultura histórica que o arquivo adquiriu autoridade sobre quem o consulta; nesse âmbito, pode-se retomar o que já foi explicado sobre a revolução documental e a importância do valor documental das fotografias.

Por fim, o fato, passado pelo processo testemunhal e arquivado na linguagem escrita, torna-se uma prova documental. Essa designa a porção da verdade histórica acessível na operação historiográfica. Segundo Ricœur (2008, p. 188), se o papel de prova pode ser atribuído aos documentos consultados, é porque o historiador já vem aos documentos com perguntas, isso reforça a importância das perguntas na construção dos fatos, pois são elas que constroem o objeto histórico. Torna-se, assim, um documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a intenção de encontrar alguma informação do passado. Portanto, conclui o autor, que o

rastro (indicialidade do real), o documento e a pergunta formam o tripé do conhecimento histórico e a passagem da memória à história é garantida pelas noções de rastro e testemunho.

Em outras palavras, as operações de testemunho e arquivamento são importantes para compreender o processo da transição da memória para historiografia, pois a memória pode ser considerada um testemunho do passado, pois atesta a indicialidade do real que é reforçada pelo processo de interpretação testemunhal e arquivamento escrito. Tem-se então um fato construído pela memória:

O fato é construído pelo procedimento que o extrai de uma série de documentos dos quais se pode dizer que, em troca, o estabelecem. Essa reciprocidade entre a construção (pelo procedimento documental complexo) e o estabelecimento do fato (com base no documento) exprime o estatuto epistemológico específico do fato histórico. É nesse caráter proposicional do fato histórico (no sentido de fato de que) que rege a modalidade de verdade ou de falsidade ligada ao fato. Nesse nível, os termos verdadeiro/falso podem ser tomados de maneira legítima no sentido popperiana do refutável e do verificável (Ricoeur, 2008, p. 190).

Destarte, é importante contextualizar uma última dificuldade com que Ricoeur se depara na pretensão do discurso historiador de representar, em verdade, o passado. O autor se depara com uma dupla escolha entre utilizar a palavra *representação* x *representância*³¹, visto que o conceito de *representação* expressa melhor a pluralidade, diferenciação e temporalização dos fenômenos sociais, no entanto, corre o risco de significar demais, pois ela designaria os múltiplos trajetos de reconhecimento de cada um em relação a cada um e de cada um em relação a todos. De forma semelhante, como o ato de fazer memória também tem sua ambição, reivindicação ou pretensão de representar o passado com fidelidade, é diante dessa perspectiva que Ricoeur vai adotar o termo *representância*, pois, ao associar essa ação com as outras ciências da linguagem, chega-se à compreensão de que a *representância* empresta elementos da retórica e do discurso para realizar um ato de representação, pela razão da história, por ser escrita, situar-se na narrativa³² e, assim, dar conta da especificidade da referência entre a história e a realidade. Logo,

³¹ Para uma visão mais aprofundada sobre a *representância* do passado histórico em Ricoeur, consultar: Mendes, Breno. A representância do passado histórico em Paul Ricoeur: linguagem, narrativa, verdade. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 8, n. 19, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i19.912. Disponível em: <https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/912>. Acesso em: 09/05/2024.

³² De acordo com Ricoeur (2008, p. 254), a diferença entre história e narrativa é que os historiadores constroem frequentemente narrativas diferentes e opostas em torno dos mesmos acontecimentos.

a *representação* estaria mais associada à memória passiva enquanto a *representância* à memória ativa. Conforme completa Ricœur,

Foi em termos de representação que a fenomenologia da memória descreveu o fenômeno mnemônico depois de Platão e Aristóteles, na medida em que a lembrança se dá como uma imagem do que foi antes visto, ouvido, experimentado, aprendido, adquirido e é em termos de representação que pode ser formulado o alvo da memória enquanto é dita do passado. [...] A representação literária ou escriturária deverá deixar-se soletrar em última instância como representância, a variação terminológica proposta enfatizando não só o caráter ativo da operação histórica, mas também a visada intencional que faz da história a herdeira erudita da memória e de sua aporia fundadora. (Ricœur, 2008, p. 248)

De maneira oposta, a *representação* contém dois problemas: o primeiro é que as construções da fase da explicação/compreensão não visam constituir reconstruções do passado, mas o passado como verdade absoluta, e isso acaba sendo um problema, devido ao fato do que foi visto sobre o real, em que nem as fotografias conseguem recriar a realidade com perfeição; e o segundo é que essa fase não está completa antes de ser comunicada por escrito a um público de leitores, ou seja, a recepção das pessoas também altera a narrativa e há a possibilidade de falsificação na fase documental.

Grande parte das dificuldades que surgem seria porque a linguagem é opaca, isto significa que ela não é transparente perante a realidade e possui diversas nuances de significações, estudadas pela Pragmática. Como a história é escrita, o exercício de fazer história recai nessas mesmas nuances do discurso também. Dessa maneira, se os modos representativos que fornecem à historiografia são questionados, resta uma única alternativa de situar a historiografia na esteira da linguística e criar um pacto entre leitor e autor de crença da verdade da história. Essa verdade é articulada pela interpretação dos fatos pelo historiador e pelo cruzamento de informações para a veracidade testemunhal, ou “Em outros termos, quando juntas, escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental são suscetíveis de credenciar a pretensão à verdade do discurso histórico” (Ricœur, 2008, p. 292).

Destarte, Ricœur (2008) conclui que a representação historiadora é um fato de uma imagem presente de uma coisa ausente, mas a própria coisa ausente desdobra-se em desaparecimento e existência no passado, ou como ele chama - a condição histórica. Essa representação historiadora é caracterizada por um processo de operação que acontece desde a fase testemunhal até a fase

interpretativa dos fatos e que se situa no âmbito de outras ciências da linguagem, pois a construção da história é uma escrita, logo todos os problemas e dificuldades da linguagem também são da História. Ademais, por situar o passado na esteira da representância, é permitido utilizar a memória de forma ativa para reconstruir os fatos sem cair na tentativa de representar a realidade através deles.

Assim, a escrita da história cai em equívoco quando tenta representar o passado do jeito exato como ele aconteceu, pois, assim como foi visto nos estudos da fotografia, é impossível representar algo verdadeiramente igual, mas diante do cruzamento de dados e da interpretação historiadora é possível atestar o passado não como o *sido*, mas como o *tendo sido*. A mudança sutil da conjugação verbal afirma uma reconstrução verossímil mais próxima possível do acontecimento histórico sem cair nas especulações.

Embora não se chegue a uma verdade imutável, o saber histórico pode atingir uma verdade no âmbito da probabilidade, o que impulsiona a história a ser constantemente reescrita. É diante desse aspecto que tanto a memória quanto a fotografia contidas na obra de Roca servem para representar parte da História da Guerra Civil Espanhola a partir dos testemunhos e dos arquivos que o autor utiliza em suas obras, como os relatos, as fotos e as pesquisas. A seguir mostraremos as nuances entre as linguagens da Fotografia e da História em quadrinhos, no ato de reconstruir a condição histórica pela escrita mnemônica presente na obra de Roca.

II. Segunda parte: Limiares visuais

Ao retomar o que já foi apresentado, temos que, conforme os estudos fotográficos, a representação do real a partir da fotografia nunca foi, e nem seria possível ser, totalmente fiel à realidade; a representação baseia-se em sua indicialidade e em sua contiguidade física.

De maneira análoga, foi possível perceber que a escrita da História acontece da mesma forma, pois ela encontra-se na esteira do discurso narrativo e no viés da interpretação dos fatos. A memória, nesse contexto, torna-se um recurso de indicialidade e contribui para a veracidade dos acontecimento como forma de auxílio, assim como as fotografias no processo de operação historiográfica. Cabe salientar, também, que as próprias fotografias contêm memórias. Ademais, há uma certa semelhança no fato de que ambas possuem a peculiaridade de serem abertas,

podendo ser refutadas, mas principalmente, reescritas e recontadas diante de outros acontecimentos ou relatos.

Nesse contexto, passamos a nos aprofundar na reflexão do contato da memória tanto na linguagem fotográfica quanto na linguagem dos quadrinhos a ponto de enxergar algumas confluências. Ainda estando nas fronteiras das linguagens, é válido ressaltar alguns cruzamentos fotográficos encontrados nos quadrinhos e vice-versa, o que nos permitirá ponderar sobre o conceito de *fotoquadrinho* em que situamos as obras de Roca.

4. Nuances das Imagens

4.1 A narrativa das imagens

Um dos grandes problemas da leitura, e principalmente para o entendimento das imagens, é que “a tradição milenar logocêntrica levou-nos a conceber a ideia de soberania do verbo em relação à imagem”, de acordo com Michel Thévoz, em *Détournement d'écriture* (1989, p. 72 apud Groensteen, 2015, p. 15). Desse fato decorrem duas consequências, que refletem nos estudos das artes visuais, como a pintura e a fotografia. A primeira é que a língua foi tomada como o modelo de toda a linguagem, isso por sermos considerados uma sociedade essencialmente tipográfica, ou seja, toda documentação e arquivamento dos fatos e acontecimentos históricos são demonstrados majoritariamente pela escrita. Já a segunda consequência é que a Literatura sempre foi considerada como modelo de referência para todas as formas de narrativa. Isso ocasiona o rebaixamento de outros modelos, principalmente os visuais, nos quesitos da importância acadêmica, pelo menos no início dos estudos literários.

Esses exemplos podem ser comprovados pelos estudos de literatura comparada, por exemplo. De acordo com Sandra Nitrini em *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica* (2010), o início dos estudos franceses da Literatura Comparada tinha como ponto de partida Van Tieghem em que acreditava que o objeto de estudo dessa literatura era descrever a passagem de um componente literário de uma literatura para outra. Estudava-se assim sob dois pontos de vista: o objeto da passagem que foi transposta de uma literatura para outra (gênero, estilo, assunto, temas, ideias ou sentimento); e o modo como se produziu essa passagem (o sucesso de uma obra num país estrangeiro ou a influência de um escritor sobre outro escritor). Assim, o trabalho da literatura comparada francesa limitava-se a estudar mecanicamente as fontes e as influências que

apareciam nesses textos, assim como as relações de fato, a fortuna crítica e a reputação que continha a obra.

Por outro lado, foi somente com René Wellek³³, comparatista americano, que os estudos comparados começaram a expandir os horizontes para relacionar elementos específicos do texto sem se limitarem a outros textos, mas também a outras formas de arte.

Vê-se, então, a forte influência da literatura perante as outras artes no viés acadêmico. Entretanto, é preciso lembrar que a imagem nasce antes da escrita. Nesse prisma, Márcia Arbex organiza um projeto intitulado *Poéticas do Visível: ensaios sobre escrita e imagem* (2006), que tem como objetivo refletir sobre e na fronteira entre a literatura e as artes visuais, onde a letra e a imagem se encontram a partir de textos literários do século XX. Na sua introdução, ela disserta sobre a tese de Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou de la déraison graphique*, a respeito da importância que a imagem exerce sobre a invenção da escrita e afirma:

A imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas. Afirmar tal fato significa ir de encontro às teses que atribuem à escrita a função de transcrever o discurso oral, reduzindo-o a um tipo de duplo da palavra, um decalque do verbal, demonstrando, ao contrário, que **a linguagem oral não é referência absoluta e exclusiva da escrita.** Contudo, segundo tal perspectiva, a escrita deve ser compreendida no “sentido restrito do veículo gráfico de uma palavra”, ou seja, **a escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível** (Arbex, 2006, p. 17, grifos nossos).

Diante desse contexto, a escrita ganha uma nova perspectiva de não ser subordinada e “nascida” da linguagem oral, mas sim através da imagem. Ademais, é possível perceber, com esse estudo, que a escrita latina afasta-se com os anos da escrita cuneiforme, dos hieróglifos e dos ideogramas, permitindo mostrar o quanto ela se distanciou do sistema gráfico ao privilegiar o verbal. Esse sistema gráfico é comumente visto no alfabeto oriental pelos *kanjis*. Dessa forma, segundo Arbex (2006), se a escrita nasce da imagem, deve-se ao fato de que a própria imagem originou-se da *superfície*: ela é produto direto do *pensamento da tela*. Afirmar-se, assim, a importância do espaço físico (suporte) para a imagem visual, pois é a partir da ausência de espaços que as letras são originadas, equiparando-as, com imagens e ícones visuais, segundo

³³ A autora analisa as ideias de Wellek que aparecem em dois livros: WELLEK, R. **A crise da Literatura Comparada**. Trad. de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994a, pp. 108-119; **O Nome e a Natureza da Literatura Comparada**. Trad. de Marta de Senna. In: COUTINHO, F. E & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994b, pp. 120-148.

a autora “a criação das imagens seria assim a consequência do conhecimento desse espaço da prodigiosa ‘invenção da tela’... Por outro lado, considerar o papel da ‘tela’ na invenção da escrita significa ainda levar em conta os espaços em brancos entre as figuras” (Arbex, 2006, p. 25).

É interessante notar a semelhança desses estudos com a história em quadrinhos, tendo em vista que, ao priorizar a leitura escrita em detrimento da visual, perde-se muito do potencial narrativo da linguagem, da mesma forma que a escrita nos quadrinhos é tão importante quanto às imagens para se entender o todo. Assim, é preciso mediar, de forma complementar, todo significado visual e verbal que aparece na obra para se ter o entendimento completo da narrativa quadrinística, salvo exceções quando não há palavras nos quadrinhos - como é o caso dos quadrinhos silenciosos ou mudos.

Temos, assim, um potencial de considerar a leitura dos quadrinhos uma leitura predominante de imagens, sendo elas os ícones que seriam as escritas; e as imagens que seriam os signos. Da mesma forma como se lêem as fotografias e as memórias como imagens. Essa perspectiva se torna problemática na medida em que acontece a delimitação dos objetos de estudo, pois até que ponto a memória se diferencia da foto ou da Hq, se tudo é imagem? Quais seriam as diferenças dessas imagens com a ausência do suporte?

Segundo Will Eisner, em *Quadrinhos e Arte sequencial* (2015, p. 132), há uma diferença entre ilustração e imagem visual, visto que a ilustração apenas reforça uma passagem descritiva, fazendo com que ela não faça parte de uma sequência e apenas repita o texto. Já o visual funciona como uma arte sequencial em que cria a narrativa por meio da substituição da passagem que seria descrita por palavras. Entretanto, acreditamos que essa definição não dê conta da diferenciação icônica entre ilustração e imagem visual, pois mesmo na ilustração ainda é possível ver elementos que sugerem, de certa forma, uma narrativa e não apenas uma transcrição verbal. Logo, quando uma imagem se torna narrativa?

Essa pergunta é abordada por Werner Wolf em *Narrative and Narrativity: A narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts* (2003), trabalho em que o autor avalia os diversos graus para uma imagem ser narrativa. Para o autor, o que faz a pintura ser narrativa é precisar conter algum elemento, o qual sugere temporalidade na imagem. Nesse viés, ele define três níveis de narrativa: a primeira chama-se “referência narrativa”, que não traz a duração ou experiência temporal na imagem. Já a segunda, é chamada de

“monofásica”, quando as imagens apresentam movimentos congelados, mas evocam uma narrativa tendenciosa, incluindo o espectador para construir a narrativa que é mostrada na imagem. E por último, as imagens “multifásicas”, em que uma única pintura inclui diversas cenas distintas de uma mesma história, apresentando variados tempos dentro do espaço.

Sob esses conceitos, acreditamos que a leitura dos quadrinhos permeia entre as imagens monofásicas e multifásicas, pois cada quadro pode conter diversos movimentos mesmo sendo estático, isso porque o leitor cria a sequencialidade necessária para a narrativa e o deslocamento do tempo acontecer. Da mesma forma que a análise fotográfica e memorialística também são catalogadas nesses conceitos, pois, mesmo que a captura de uma foto ainda mostre que imagem está congelada, Roland Barthes (1984) considera o tempo da fotografia como um *isso-foi*, ou seja, a foto ocorreu no passado, mas o tempo presente na foto sugere que algo ainda vai acontecer. Semelhantemente ao que Ricoeur considera o tempo da História como tendo-sido, já que ele ocorre no passado, mas sua escrita tende a desenvolvê-lo por outras narrativas.

Um outro problema surge ao tentar entender a imagem através das teorias da linguagem verbal que gera as concepções de que a imagem é facilmente entendida, principalmente quando a ideia corrobora os seguintes aforismos: “Entendeu ou quer que eu desenhe?” ou “Uma imagem vale mais que mil palavras”. Toda essa tradição reflete de certo modo no estudo das imagens e causa problemas, principalmente como veremos a seguir, no entendimento dos quadrinhos como objeto de estudo, pois existem nuances que diferenciam a pintura da escrita, mesmo quando ambas são consideradas imagens. Assim, é preciso adequar uma crítica icônica para um estudo icônico sem desconsiderar a relevância dos estudos linguísticos diante desse escopo.

Citamos diante desse impasse, a autora Bárbara Postema em *Estrutura narrativa dos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos* (2018). A autora sugere uma alternativa voltada para entender como a narrativa dos quadrinhos é criada e entendida. Nesse contexto, ela considera todos os elementos do quadrinho como códigos e respalda-se nas teorias semióticas de Fernande Saint-Martin, em *Semiotics of Visual Language*, com o objetivo de criar uma semiótica da imagem visual, decompondo a imagem em componentes menores. Segundo Postema (2018, p. 20):

Os quadros são estabelecidos como sintagmas que, seguindo a convenção do código temporal, criam imagens no tempo em que são representadas no espaço

da página. E também os quadros invocam o código narrativo, da mesma forma que a representação dos eventos acontecendo através do tempo evoca a narração.

Dessa forma, para Postema, a leitura dos quadrinhos consiste na relação entre dois tipos de códigos os quais a autora chama de código verbal - que seriam os signos convencionais da escrita que aparecem nos quadrinhos - e os códigos icônicos - que são os que trazem significado pela representação e não pela convenção. Existe, contudo, uma certa diferença entre os códigos icônicos em relação às imagens, uma vez que eles geram um significado ao estabelecer certa economia e detalhe que são deixados de lado para que outros elementos se tornem mais importantes. Todavia, as imagens dos quadrinhos fazem o trabalho de narrar, descrever, construir e criar a atmosfera ao mesmo tempo

A partir desse contexto, a autora apoia-se nas teorias de Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* (1996), visto que Iser analisa as condições para a existência da narrativa por meio do envolvimento do leitor em relação ao texto, já que “são as lacunas, a assimetria essencial entre o texto e o leitor, que criam a comunicação no processo de leitura” (Iser, 1996, p. 167 *apud* Postema, 2008, p. 146). Para Iser, o leitor está continuamente envolvido na criação de suposições sobre o que está faltando, com base no que é dado no texto, em um processo de especulação narrativa a partir da coesão de imagens que vão se construindo na mente do leitor. Segundo Iser,

O vazio que se alterna [em um texto ficcional] é responsável por uma sequência de imagens conflituosas que condicionam uma à outra em um fluxo de tempo de leitura. A imagem descartada marca-se na sua substituta, mesmo que esta última seja destinada a resolver as deficiências da anterior. Nesse sentido, as imagens ficam juntas numa sequência e é através dela que o sentido do texto surge na imaginação do leitor (Iser, 1996, p. 203 *apud* Postema, 2008, p. 146).

Semelhantes são as leituras da memória, da fotografia e dos textos escritos em relação às histórias em quadrinhos. Isso porque, na maioria das Hqs, a narrativa é delimitada pelas sarjetas que separam os quadros; assim, o leitor se depara com dois tempos possíveis de leitura: a que acontece dentro de cada quadro; e a leitura conjunta que acontece quando ele relaciona os quadros em si. Observa-se dessa forma, uma leitura a partir de vazios que, por mais que o leitor seja guiado pelos desenhos do autor, é aquele que cria o tempo em sua mente, assim como a duração das cenas ou a ação das imagens. De maneira análoga, é a leitura das fotografias, em virtude de serem recortes e tempos congelados, em que o observador pode se questionar sobre o que aconteceu antes e depois de cada fotografia, criando assim uma narrativa que completa uma

história global em razão de um pequeno vislumbre dela. O mesmo pode ser dito da memória em que a sequência imagética vai se substituindo.

Em outros termos, os leitores utilizam seu conhecimento de mundo, suas ações, casualidades, ideologias, repertórios socioculturais para preencher temporariamente as lacunas que aparecem nas narrativas. Sempre adaptando, de forma hermenêutica, as informações novas que surgem. A única diferença que existe entre os quadrinhos e as fotografias em relação ao texto escrito é que, nos quadrinhos e nas fotografias, as imagens são, majoritariamente, fornecidas pelos autores e não pelos leitores.

Portanto, é visto que, apesar da predominância da escrita em relação às outras artes, ainda há uma estruturação a partir de imagens. Nesse sentido, com os estudos semióticos e da recepção, percebemos que uma interpretação visual pondera pela sequência de imagens diante de um espaço vazio em que os leitores contribuem essencialmente ao preencher as lacunas deixadas pelas imagens em cada obra. Assim, é visto que tanto uma leitura de uma sequência de foto / de memória se assemelham de certa forma com a leitura das Histórias em quadrinhos, mesmo que em cada linguagem seja vista sua singularidade.

Destarte, não queremos equiparar as linguagens, tão pouco mostrar suas superioridades, mas indicar que em certos elementos elas se assemelham e podem contribuir para o entendimento da outra.

4.2 A leitura da memória

Há uma problemática acerca da leitura notada no seio de nossos estudos, visto que ela não surge a partir de imagens individuais, mas sim quando essas estão em sequências. Logo, podemos nos indagar: como ler as fotos quando estão em conjunto com os quadros de uma História em quadrinhos? Isso se torna um problema, pois comumente parte dos estudos dos quadrinhos considera sua leitura sequencial: quadro a quadro, página a página, da esquerda para direita ou vice-versa. Porém, como ler memórias e fotografias dispersas em uma sequência de quadros, já que elas trazem uma carga memorialística muito grande que precisa ser lida fora dos quadros?

Primeiramente, há a vertente Anglo-Saxônica acerca da leitura das Hqs. Nela encontram-se diversos autores que contribuíram para os estudos dos quadrinhos, como Neil Cohn, Maurice Horn, Richard Marschall e David Pascal. Contudo, é fulcral destacar dois nomes para os estudos americanos: Will Eisner e Scott McCloud. Eisner, em seu livro *Quadrinhos e arte*

sequencial (2010), estabelece uma equivalência entre comunicação gráfica e comunicação linguística, visto que “A linguagem dos quadrinhos apresenta uma sobreposição da palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais... A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (Eisner, 2010, p. 2). Dessa forma, o pensamento de Eisner evoca a importância do leitor de atribuir significados pelos elementos principais da linguagem: os quadrinhos.

É a partir desses elementos que a noção de arte sequencial ganha forma, pois a função fundamental da arte dos quadrinhos envolve o movimento das imagens no espaço. E conforme Eisner (2010, p. 39), o fluxo narrativo deve ser decomposto em segmentos sequenciados, para entender as questões do tempo e do espaço, fazendo com que o elemento “quadrinho” lide com os outros elementos mais amplos do diálogo: a capacidade de entender, decodificar e ver.

Essa abordagem utilizada por muito tempo foi suficiente para entender os quadrinhos como uma arte sequencial. Outrossim, autores como Scott McCloud desenvolvem seu próprio conceito partindo do pensamento de Eisner. Em *Desvendando os quadrinhos* (2005, p. 9), McCloud conceitua quadrinhos como “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Por mais que o termo seja grande, e muito parecido com o conceito de Eisner, ele ainda se diferencia por trabalhar com uma proposta dos quadrinhos serem uma arte invisível, de intervalos, pois o autor trabalha com a importância que o espaço em branco entre quadro - as sarjetas - desenvolve na narrativa. Para McCloud (2005, p. 82), a sarjeta é fundamental, visto que ativa a cognição do leitor em interpretar os eventos que acontecem entre os quadros. E isso torna-se uma característica peculiar que somente essa linguagem possui.

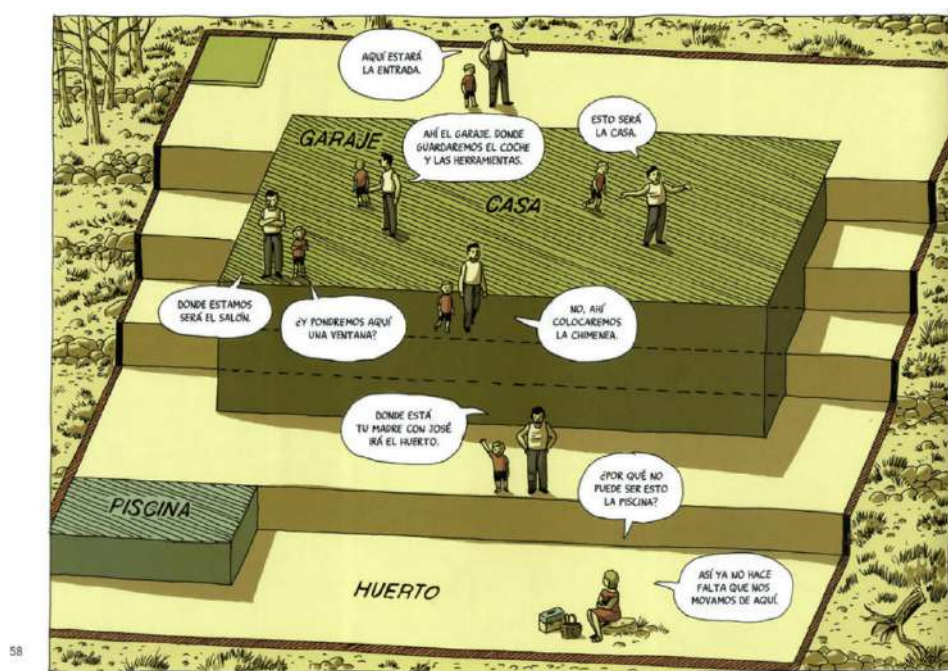
Nesse sentido, as abordagens americanas situam-se na concepção de que a História em quadrinhos possui imagens em sequência. Contudo, esse viés sequencial acaba sendo problemático, pois reduz e, às vezes, ignora uma possível leitura angular da parte pelo todo ou ainda gera questões relativas a como ler páginas que não possuem quadros quando a indicação de movimento é fornecida pela repetição de imagens e não pela fragmentação do movimento. Assim, a vertente de estudos Franco-Belga complementa, de certa forma, essa perspectiva.

Em segunda análise, de maneira semelhante e de acordo com Groensteen (2015), a vertente Franco-Belga, devido ao pioneirismo de Töpffer com *Essais d'Autographie* (1842), contribui para os estudos dessa linguagem. Contudo, é somente meio século mais tarde, por volta

de 1970 e 1980, que começam a se desenvolver os estudos mais aprofundados sobre os quadrinhos na França. Alguns nomes dessa linha de pesquisa são Pierre Fresnault-Deleure, Pierre Sterckx, Benoit Peeters, Pierre Masson, Thierry Smolderen.

A explicação desse autor para o conceito de quadrinhos leva em consideração os diferentes elementos da linguagem, a estrutura sintática dela e como esses elementos em coesão e coerência afetam a narrativa da linguagem. Em seu livro *O sistema dos quadrinhos* (2015), Groensteen propõe uma nova semiologia para os estudos dos quadrinhos afirmando que, até então, esses estudos foram difundidos pelos seguintes aspectos: ocorria uma decomposição da linguagem em elementos mínimos para se entender os quadrinhos - no caso esses elementos seriam os balões, as onomatopeias, as linhas, etc -; além disso, as histórias em quadrinhos seriam *essencialmente* um misto de texto e imagem. Essa abordagem assemelha-se aos estudos americanos e produz algumas ressalvas quanto às páginas sem quadros, as páginas em que a passagem do tempo ocorre pela leitura não sequencial, como também angular; e a questão dos quadrinhos silenciosos (sem balões de fala).

Figura 9: Narrativa sem a divisão de sarjetas.



Fonte: Roca, 2021, p. 58.

Como se pode ver na imagem acima, a passagem do tempo, que acontece durante a conversa dos personagens, e o fluxo contínuo das ações, como mostrar e caminhar, estão acontecendo quase ao mesmo tempo. A ausência de sarjetas e de elementos que indiquem a separação dos quadros pode dificultar a leitura, mas não anula a sequência das ações, fazendo com que a leitura angular seja mais predominante do que a leitura sequencial.

Para preencher essas lacunas, o autor propõe uma abordagem ao nível mais alto da articulação, não se restringindo tanto aos elementos que apenas compõem os quadros. Assim, ele desenvolve as noções de *espaçotopia*, *artrologia* e *entrelaçamento*. De acordo com Groensteen (2015, p. 31), a *espaçotopia* é a vinculação dos quadros em um espaço compartilhado, no qual eles operam entre si. Esse conceito engloba os balões, as falas, o quadro, o requadro, a tira e a prancha. Já a *artrologia*, vem do grego *arthron* que significa articulação. Ela seria as relações entre as imagens que acontecem dentro da *espaçotopia* e podem ser divididas em duas: as relações lineares entre as imagens sequenciais; e as relações angulares ou translineares entre a imagem com o todo, que compõem o que ele chama de *entrelaçamento*.

Contudo, não podemos excluir os estudos feitos em território nacional. Autores como Antônio Luiz Cagnin foi considerado um dos pioneiros dos estudos em quadrinho, embora pouco mencionado em livros ou artigos estrangeiros. Cagnin, na década de 70, desenvolveu um processo sistematizado para diferenciar a leitura narrativa dos quadrinhos de outras mídias utilizando conceitos da semiótica, como imagem acústica e mental. Além dele, podemos citar Moacyr Cirne, em *Quadrinhos, sedução e paixão* (2000) seu conceito a respeito do objeto História em quadrinhos é muito adequado para a nossa pesquisa, pois ele trata os quadrinhos como cortes gráficos que formam uma engrenagem para narrativa, colocando o peso da interpretação nas mãos do leitor:

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significativo do corte - que chamaremos de corte gráfico - será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos (Cirne, 2000, p. 23).

Por último, diante de uma perspectiva mais contemporânea, os estudos das Histórias em quadrinhos avançaram com o tempo e há pesquisadores(as) que trabalham para desenvolver o conceito e ampliar os horizontes dessa linha temática nos dias de hoje. Dentre diversos grupos de pesquisa pelo Brasil, alguns citados na introdução, podemos considerar que um dos mais

relevantes é o Observatório de Histórias em quadrinhos da Universidade de São Paulo (USP). Nele, participam pesquisadores como Waldomiro Vergueiro, Nobu Chinen, Paulo Ramos, Roberto Elísio dos Santos, Sonia Luyten que são responsáveis pelo maior evento acadêmico de quadrinhos no Brasil: as Jornadas Internacionais de História em quadrinhos, além da contribuição singular ao longo dos anos de cada uma dessas pessoas para o estudo dos quadrinhos.

Dito isso, é preciso esclarecer os motivos da nossa escolha. Por estarmos lidando com leituras fragmentadas advindas das fotografias e das imagens mnemônicas que constituem uma relação da parte com o todo, por meio da interpretação, o viés de estudo que mais se aproxima é o de Groensteen a partir de uma intermedialidade da memória vista em ambas as linguagens. No entanto, a perspectiva de Cirne é interessante para pensar nas narrativas das memórias como *flashes*. Isso porque, anteriormente, foi dito que a narrativa fotográfica e memorialística é dispersa e não difusa no tempo. Logo, uma leitura apenas sequencial das fotografias em relação às imagens que aparecem na obra de Roca não daria conta de toda a criatividade e potencialidade do autor, reduzindo, em grande parte, a construção histórica que situa as imagens da memória no contexto de guerra para criar uma imagem visual da operação historiográfica.

É preciso ainda ressaltar que as fotografias na obra de Roca, assim como seus desenhos, estão carregadas de uma forte potencialidade memorialística. A memória, como foi visto anteriormente, é um dos únicos meios para atestar o passado e, conforme lemos alguma memória, somos obrigados a pensar não por uma leitura sequencial, do que vai acontecer, mas sim por uma leitura angular, do que já aconteceu e como esses dois lados conversam entre si. Assim, ler uma memória é recordar e relacionar, em um constante diálogo do passado que moldou os personagens com o presente que o está moldando. Além disso, os lugares de memória e os objetos de memórias possuem fortes influências nesse aspecto. Dessa forma, é quase impossível ler uma memória sem relacioná-la com o contexto, o local e o tempo em que ela aconteceu e os motivos para ela aparecer na obra, nesse diálogo de construção que leva o autor a selecionar momentos específicos para que haja a rememoração.

Ademais, a terminologia que adotamos e acreditamos ser a que tem o potencial mais próximo de englobar toda a problemática proposta nesta dissertação é: História em quadrinhos. Isso porque consideramos a terminologia de *História* abrangente o suficiente para lidar com os fatos históricos, não descartando as narrativas oferecidas pelas imagens memorialísticas e os recursos fotográficos que aparecem nas obras. Outrossim, o termo *quadrinhos* não oferece um

viés diminutivo, mas caracteriza o tamanho do espaço em que se conta a narrativa, ou seja, quadrinhos são os quadros em formato menor, mantendo seus diversos formatos e tamanhos. Ademais, as relações entre memória e história em quadrinhos, as quais serão vistas no próximo capítulo, sugerem a adoção de um novo escopo para narrativas que se aproximam do passado através das memórias. Trata-se da terminologia *memória gráfica*.

Para concluir, destacamos que entender o que é um quadrinho ainda é um problema na contemporaneidade. A diversidade de terminologias, junto à amplitude do que pode ser considerado um quadrinho e a falta de um conceito e de um objeto de pesquisa definitivo, dificulta todo o entendimento do que vem a ser essa linguagem, o que contribui para sua dificuldade de aceitação no âmbito acadêmico. Entretanto, conforme novas linguagens e tecnologias vão aparecendo, é perceptível que o conceito de quadrinhos vai se adaptando e, nas palavras de Campos, (2015, p. 17) “A definição do que é um Hq tem mudado à medida que ela evolui. E junto vai mudando a visão que temos da história dos quadrinhos”.

4.3 Memórias Gráficas

A tríplice relação entre História em quadrinhos - memória - história possui raízes antigas. Em razão do que foi exposto no capítulo anterior, é possível verificar que a estrutura da Hq configura-se como possíveis formas de transmitir um conhecimento histórico ancorado a uma tradição antiga, a depender do formato da obra e da leitura que fazemos dela. Na esteira dessa afirmação, o pesquisador Sylvain Lesage, em seu artigo *Écrire l'histoire en images. Les historiens et la tentation de la bande dessinée* (2020), mostra como as experiências dos historiadores participam diretamente da construção de um imaginário histórico a partir da narrativa dos quadrinhos. Além disso, ele afirma que o uso dessa linguagem para a transmissão do conhecimento sobre a história está vinculado à estruturação do ensino de história no século XIX, no qual as reflexões sobre a educação, por meio das imagens, tornam-se mais abundantes.

Esse pensamento ressoa com o do professor Ivan Jablonka, no seu artigo *Histoire et bande dessinée* (2014), que evidencia a importância dos quadrinhos para as ciências sociais como uma pioneira de possibilidades para explicar, contar e provocar a história. Nesse prisma, Jablonka (2014) exemplifica a consequência da educação imagética das Histórias em quadrinhos ao citar obras que transmitem a história do passado, como a Coluna de Trajano, a Coluna de Bronze de Hildesheim, a Tapeçaria de Bayeux e os quadros de Epinal. Mais do que isso, essas obras são

consideradas arquivos de memórias, as quais contêm narrativas antigas e narram o passado. É interessante notar que, conforme foi visto no capítulo anterior, todas essas obras enquadram-se na terminologia inicial de Histórias em quadrinhos.

Outrossim, segundo Jablonka (2014), o potencial narrativo e memorialístico dos quadrinhos acontece devido à sua capacidade de educar pelo desenho; consequentemente, abrange-se a informação social e acaba revelando faces da sociedade pelas suas representações, fantasia e memórias. Assim, os quadrinhos merecem ser utilizados como recursos para ampliar a reflexão dos historiadores, sociólogos e antropólogos, como uma nova forma de leitura. Ademais, os autores de quadrinhos não são apenas artistas, mas também leitores, investigadores e intérpretes, utilizando o desenho para mostrar o que os historiadores não podem escrever.

Infelizmente, mesmo com a tentativa de uma reeducação pela imagem no século XIX, ainda é possível verificar uma hierarquia da escrita conforme foi explicado nos capítulos anteriores. Conforme Lesage (2020) aponta, essa tentativa de utilizar a imagem para contar a história ainda reflete uma forma de subordinação da narrativa ao conhecimento histórico, pois ela só adquire valor quando é validada por um registro escrito.

Paralelamente a esse movimento de renovação educativa por meio da imagem, as publicações dedicadas ao entretenimento assumiram um papel importante para a ampliação da leitura: é o caso do imaginário popular, e esse papel foi reforçado no final do século XIX, quando os quadrinhos se tornaram conteúdo comum no cinema e nas revistas infantis. Nesse prisma, Lesage (2020, p. 6) argumenta que, a partir dos anos de 1990 e 2000, as Histórias em quadrinhos começam a se fechar cada vez mais em uma produção escrita e icônica baseada na memória pessoal de um autor ou de seus familiares e que passam a relatar acontecimentos históricos. Esse gênero de quadrinhos teria uma categorização denominativa de “narrativas memoriais históricas em quadrinhos”³⁴ (tradução nossa), visto principalmente no franquismo do quadrinho *L’art de voler* (2011)³⁵ e no movimento dos direitos civis na *Hq March* (2013-2016)³⁶. Nesse novo movimento de conquista de novos públicos e espaços narrativos, a publicação de *Maus* em 1980, de Art Spiegelman, marca inegavelmente uma ruptura com os parâmetros da época.

³⁴ No original, “récit mémoriel historique en bande dessinée”. Aqui o autor empresta o termo de Isabelle Delorme apresentado no livro da autora. Ver I. DELORME, *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle. Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Dijon: Les presses du réel, 2019.

³⁵ A. ALTARRIBA et KIM. *L’art de voler*. Paris: Denoël Graphic, 2011.

³⁶ J. LEWIS, A. AYDIN et N. POWELL. *March*. Marietta: Top Shelf Productions, 2013-2016, 3 vol.

Diante desse prisma, *Maus* subverte a ideia dos quadrinhos serem fictícios e imprecisos na historiografia, já que o autor conta a história de como o pai sobreviveu ao período do nazismo por meio de uma história em que os personagens são antropomorfizados. Ademais, a Hq oferece simultaneamente um panorama histórico do pai, a recolha de testemunhos dos filhos, os esboços de pensamentos de ambos e as metáforas gráficas em um entrelaçamento que seria difícil produzir em outras mídias. Vale mencionar, também, que *Maus* foi a primeira História em quadrinhos a ganhar o prêmio máximo de jornalismo em 1992 - O Pulitzer -, o que reitera a importância dos quadrinhos como um forte meio de recontar a história pela memória, independentemente do estilo gráfico do autor e das questões que estão atreladas ao atestamento da realidade pela representação gráfica e não somente pela fotografia.

Figura 10: Uma fotografia de Vladek quando estava no campo de concentração que atesta a veracidade da história.



Fonte: Spiegelman, 2009, p. 294.

De maneira análoga, outros quadrinhos foram sendo publicados nesse formato “histórico”, abordando o passado a partir de uma perspectiva mais pessoal. Segundo Andreas Huyssen (2000, p. 22-24), os discursos da memória surgiram na década de 1960 no contexto de

processos globais de descolonização e da emergência de movimentos sociais. Esses discursos receberam um novo ímpeto na década de 1980 quando a atenção se concentrou novamente no Holocausto e no discurso globalizado sobre Shoah. O que explicaria o aumento da produção de quadrinhos como *Maus* a partir dos anos 1980.

Algumas dessas obras começam a retratar os conflitos de guerra, representando uma violência explícita de diversos modos, como *Palestina* (2011) e *Notas sobre Gaza* (2010), de Joe Sacco. Nessas duas Hqs, Sacco vai abordar os conflitos Palestinos a partir de seu ponto de vista, relatando suas experiências e denunciando a situação desses lugares, muito parecido com um jornalismo ou *jornalismo gráfico*. Outras obras parecidas podem ser encontradas nos trabalhos de Guy Delisle, como *Crônicas de Jerusalém* (2015) ou *Pyongyang - Uma viagem à Coreia do Norte* (2018).

Por outro viés, temos os trabalhos de Marjane Satrapi em *Persépolis* (2007), que retrata a lembrança de sua infância, evocando a Revolução Islâmica e apresentando uma descrição muito pessoal da sua vida diária durante esse conflito político. Trabalho similar pode ser encontrado com Kate Evans, em *Refugiados: A Última Fronteira* (2018), em que a autora mostra a crise da migração e dos refugiados na Europa. Ou, então, *O mundo de Aisha: A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen* (2015), de Ugo Bertotti, que conta a história de emancipação das mulheres do Iêmen que são escravizadas e violentadas. O diferencial dessa Hq é que ela utiliza fotografias e entrevistas da fotojornalista Agnes Montanari para corroborar a história.

Figura 11: Uma página da Hq que mescla desenho e fotografia para atestar as memórias.

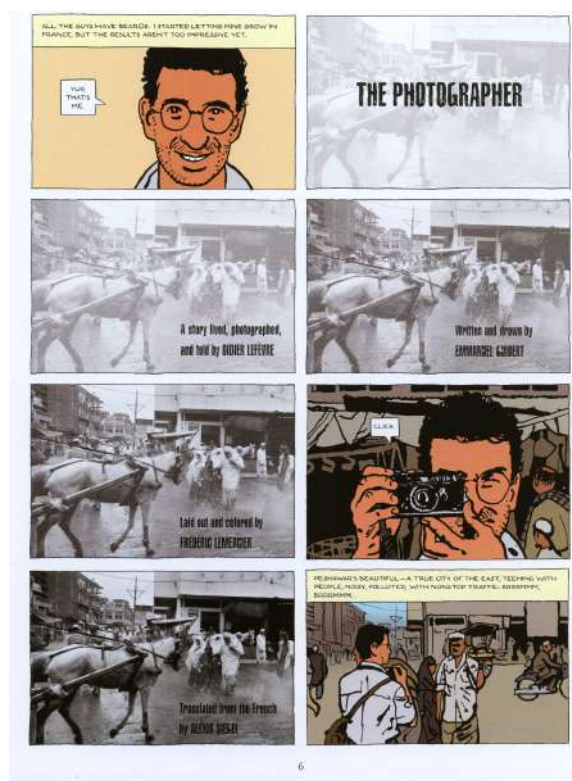


Fonte: Bertotti, 2015, p. 87.

Além dessas obras citadas, podemos encontrar outras Histórias em quadrinhos que utilizam fotografias para inovar no formato e contar com outras fontes que atestam a realidade. Essas Hqs acabam precisando de um estudo mais aprofundado, que será visto nos próximos capítulos, por se situarem em fronteiras terminológicas, já que usam recursos encontrados em outras mídias, como fotografias, documentários, autobiografias e relatos.

Um desses exemplos é *O fotógrafo: Uma história no Afeganistão* (2010), de Emmanuel Guibert. Essa obra pode ser considerada um jornalismo em quadrinhos, assim como os trabalhos de Sacco, porém ela abrange as possibilidades estilísticas das fotografias para representar a história do fotógrafo Didier Lefèvre, o qual, em 1986, foi para o Afeganistão acompanhado de uma equipe de médicos sem fronteiras e que naquela época, esse país estava em guerra contras as tropas da União Soviética.

Figura 12: A utilização de fotografias para documentar os acontecimentos no Afeganistão.



Fonte: Lefèvre; Guilbert, 2010, p. 6.

Outrossim, contamos com obras que se opõem à representação bélica e retratam apenas a memória pessoal do dia a dia, como parte das vidas do(a) autor(a) ou acontecimentos marcantes em relações ou conflitos, como *Fun home: Uma tragicomédia em família* (2018), de Alison Bechdel. Além dela, outra Hq publicada recentemente no Brasil foi: *É solitário no centro da Terra*, de Zoe Thorogood (2024), a qual aborda um olhar biográfico mais íntimo da luta da autora pela sobrevivência diária, que também é artista, mas sofre com problemas de saúde mental, como depressão e síndrome do impostor, descobrindo nos quadrinhos um meio de fuga. Isso para nomear algumas Hqs que trabalham a memória como instrumento historiográfico e biográfico, que podem ser encontradas e que também estão sendo publicadas atualmente.

À vista disso, se os quadrinhos são um instrumento de auxílio histórico em potencial, de que forma eles funcionam como uma memória através da sua estrutura? Parte dessa pergunta é respondida pela professora Goldnar Nabizadeh, em seu livro *Representations and memory in graphic novels* (2019), no qual examina como os quadrinhos modernos representam uma

memória pessoal, política, social e histórica, mostrando que eles conseguem recuperar a voz marginalizada da minoria a partir da representação da memória. Para a autora, os quadrinhos, da mesma forma que as memórias, são polissêmicos; em outros termos, são compostos de imagens e palavras e caracterizados pela sua diversidade de representação e sua potencialidade infinita de meios como contamos histórias a respeito de nós mesmos e de outras pessoas. Para isso, a autora afirma que:

Os painéis dos quadrinhos podem ser vistos como locais de memórias colocados dentro das sarjetas (espaços em branco entre os quadros) como um “mar de esquecimento” ou uma memória inconsciente. Se compreendermos, então, que o ato de recordar não é apenas neurológico, mas também criativo, podemos ver como a arte e a literatura, incluindo os quadrinhos, dependendo da representação, oferecem meios de explorar o tema da memória. Além disso, os quadrinhos, quando vão envolvendo os processos de inclusão e exclusão, são capazes de explorar as limitações da memória. Ao oferecer fragmentos de um mundo fictício, eles encorajam os leitores a preencher os “espaços em branco” participando criativamente da narrativa. (Nabizadeh, 2019, p. 15, tradução nossa.)³⁷

Destarte, é possível ver que os quadrinhos ajudam a restaurar as experiências mnemônicas descritas pelos autores a partir da participação ativa do leitor. Isso é possível porque o formato do quadrinho é condensado e a narrativa também é composta entre as sarjetas, a qual favorece a reconstrução de parte de quem está lendo. E também as sarjetas oferecem um abundante campo para moldar, processar e materializar as narrativas memorialísticas, devido a sua capacidade de conter e representar uma narrativa complexa, sendo, então, uma abordagem exclusiva dessa linguagem.

De modo semelhante, esse processo de reconstrução é abordado por Carmen Arttime Omil (2023). Em sua pesquisa, a autora vai entrelaçar a questão da memória histórica espanhola pós-ditadura franquista com o fenômeno dos quadrinhos, mostrando que o silenciamento político durante os anos de guerra espanhola ressoou de forma produtiva na produção artística pós guerra da época, para recuperar as vozes que foram silenciadas naquele período. Assim, a autora analisa

³⁷ No original, “Comics panels can perhaps be regarded as sites of remembrance placed within the gutters (the spaces between the panels) as a “sea of forgetting” or at least of unconscious memory. If we understand, then, that the act of recollection is not only a neurological process, but also a creative one, then we can see how art and literature, including comics, hinging as they do on the act of representation offer an invaluable scaffold through which to explore the theme of memory. Furthermore, comics, as they involve processes of inclusion and exclusion, are able to explore and in many cases confront the limitations of memory. By offering fragments of an imagined world, they encourage readers to ‘fill in the blanks’, thereby investing creatively in the story.”

o crescimento da produção de quadrinhos que podem ser considerados “históricos”, como forma de esclarecer os conflitos e os ocorridos na guerra, sendo que a principal forma de atestamento dos horrores bélicos é contada através das memórias contidas nas obras.

Segundo Omil (2023), esse movimento é efetivo, já que os quadrinhos agem como forma de lembrar o passado, através de uma recordação simbólica do que foi vivido e que essa recordação é vista por três características que são encontradas somente no modelo dos quadrinhos: “a linguagem híbrida formada pelos elementos visuais e textuais, a associação da mídia quadrinhos como um formato voltado para o público infantil e a complexa forma de documentar o passado através do desenho” (Omil, 2023, p. 61, tradução nossa)³⁸. O fato de a autora mencionar o formato para as crianças reforça o que Jablonka (2014) diz sobre o potencial educativo das Hqs no processo histórico, visto que a ilustração acaba sendo mais acessível, principalmente para os anos iniciais da aprendizagem.

A partir desses estudos, é possível ver como o *boom* na produção de quadrinhos “históricos” começa a ser essencial para contar uma história esquecida através das várias formas de narrativas memorialísticas. Grande parte dessa possibilidade deve-se também ao fato de que a utilização do desenho nos quadrinhos foi considerada como prova verossímil do passado pela inclusão da memória em suas histórias. Esse artifício de atestamento da realidade também é visto nas fotografias e, por causa do seu modo de produção e da sua forma de representar a realidade, as fotos são mais aceitas como provas verossímeis do que a ilustração.

Diante desse contexto, Omil (2023) argumenta sobre a relação entre os quadrinhos e a representação da realidade pelo desenho mostrando que:

A relação entre quadrinhos e a representação da realidade trata da perspectiva pessoal, da subjetividade e das tensões que existem entre os quadrinhos como um produto industrial e outras formas de arte que são consideradas, tradicionalmente, como cultura burguesa. O esforço para diminuir a tensão está sujeito a muitos aspectos de como os quadrinhos retratam a memória, por exemplo, em como eles ligam essa abordagem subjetiva para reconstruir o passado. O uso de uma voz autodiegética e confiável para contar a história e o uso das emoções como uma linguagem que se conecta naturalmente com o leitor é também um dos elementos que legitima os acontecimentos históricos representados e, como consequência, a aproximação testemunhal também

³⁸ No original, “the special hybrid language formed of visual and textual elements, the idea associated with the medium as a format for children and mostly fictional, and the slow and staged way of documenting the past that the drawing process implies”.

favorece o crescente reconhecimento dos quadrinhos como uma mídia de pensamento crítico (Omil, 2023, p. 68, tradução nossa).³⁹

Complementarmente, segundo Maya Hajdu no seu artigo *Visualizing memory in the Graphic Novel* (2009-2010, p. 6, tradução nossa), “visualizar uma memória reposiciona o passado dentro de uma nova perspectiva moderna - das “graphic novels” - e permite conservar sua presença. O uso da imagem literal para representar o momento histórico fornece [...] um componente e uma autenticidade”⁴⁰. Entretanto, esse componente literal, no caso de uma imagem mais realista, por exemplo, dificilmente aparece nas Histórias em quadrinhos, principalmente no gênero denominado “histórico”, pois trata-se de uma linguagem predominantemente pessoal e subjetiva.

Essa escolha recai sobre diversos fatores, como a questão do humor que influenciou o início dos estudos dos quadrinhos; os fatores de produção em que a demanda ficcional dos super-heróis movimentou o mercado e contribuiu para o crescimento dessa linguagem; aos fatores educacionais, como foi visto anteriormente, nos quais a educação pela imagem é mais acessível; e até mesmo os fatores psicológicos, visto que o desenho mais caricaturado e humorístico ameniza, de certa forma, os traumas que uma imagem realista pode causar no leitor.

Por fim, vale mencionar a tentativa de categorizar esse estilo de História em quadrinhos que utiliza a memória para representar acontecimentos históricos, pessoais, sociais ou políticos do passado. Como foi apresentado anteriormente, Isabelle Delorme (2019) apresenta o termo, em nossa tradução mais literal, “narrativas memoriais históricas”. Além dela, Omil (2023) usa o termo “memórias gráficas” para representar os quadrinhos que usam a memória para contar o período esquecido da ditadura franquista e as histórias da Espanha; todavia, ela não permanece usando o termo por questionar o problema da ficção e da realidade desenvolvidos pela memória. Para a autora:

³⁹ No original, “The relationship between comics and the representation of reality deals with the personal perspective, the subjectivity; and with the tension that exists between comics as an industrial product and other art forms that are traditionally considered as high culture. The effort to diminish that tension underlies many aspects of how comics depict memory, for instance, how they link the subjective approach to reconstructing the past. The use of an autodiegetic and reliable voice telling the story and the use of emotions as a language that naturally connects with the readership is also one of the elements that legitimates the historical events represented and, as a consequence, the testimonial approach also favors the increasing recognition of comics as a medium for critical thinking.”

⁴⁰ No original, “Visualizing memory re-positions the past within a new, modern context – the graphic novel – and allows it to retain its presence. The use of literal imagery to represent a historical moment gives [...] component and an authenticity.”

Assim como acontece com o termo “autobiografia”, o termo “memória gráfica” ou “escrita de vida gráfica” levanta o problema de determinar os limites entre ficção e realidade tanto quanto os problemas que podem ser incluídos dentro deste termo categórico. Mas novamente, o espaço dessa mídia na cena cultural complica esse debate. A concepção social de uma mídia que permuta entre a legitimação marginal e cultural também influencia a abordagem que os quadrinhos oferecem diante da representação das experiências pessoais. A influência é ambígua e contraditória. Por um lado, cria-se um espaço para os autores brincarem deliberadamente com a confusão entre realidade e imaginação, convidando o uso de um humor subversivo e de uma inclusão de um assunto controverso; por outro lado, muitas narrativas gráficas contemporâneas também tendem a lutar contra esse preconceito, criando um senso de autenticidade.⁴¹ (Omil, 2023, p. 70, tradução nossa).

Visto isso, queremos reiterar o possível uso desse termo após o entendimento da memória como um processo cognitivo ativo, e real, conforme desenvolvemos a partir de Ricoeur. Pelos estudos do autor, os limites da fronteira entre o real e o imaginário são rompidos, pois, como podemos ver, o uso da memória escapa o âmbito especulativo e torna-se tanto ativo quanto intencional para rememorar uma realidade passada ocorrida.

Cabe citar que outros autores também consideram quadrinhos que tratam a memória ou que contenham fotografia como *Memórias Gráficas*, entretanto queremos reiterar alguns pontos importantes da visão deles. A primeira autora é Nancy Pedri, cujas pesquisas nos serão também úteis ao tratar da importância da fotografia nos quadrinhos; no entanto, ao abordar a memória gráfica no seu artigo *Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir* (2012, p. 248, tradução nossa), a autora observa que “ficção e memória se relacionam de maneiras diferentes com a realidade. Enquanto a ficção não está vinculada aos fatos e eventos existentes, a memória é um gênero não ficcional que representa a vida real, não imaginada, individual”⁴².

Essa afirmação acaba sendo problemática para nossos estudos, pois, primeiramente, trata a memória como uma ação totalmente capaz de representar a realidade como ela foi, sem erros. E, secundamente, exclui a capacidade do desenho de representar a realidade, visto que ele

⁴¹ No original, “As happens with ‘autobiography’, the term ‘graphic memories’ or ‘graphic life writing’ raises the problem of determining the limits between fiction and reality as well as the problem of what can be included under this categorical term. But again, the space of the comic medium in the cultural scene complicates the conversation. The social conception of a medium that hovers between the margin and cultural legitimation also influences the approach that comics take toward the representation of personal experiences. The influence is double and contradictory. On the one hand, it creates the space for the authors to deliberately play with the confusion between reality and imagination, it invites the use of subversive humor and the inclusion of controversial matters; on the other hand, many contemporary graphic memories also tend to fight against that preconception creating a sense of authenticity.”

⁴² No original, “Fiction and memoir relate differently to reality. Whereas fiction is not bound by existing facts and events, memoir is a nonfiction genre that “depicts the lives of real, not imagined, individuals”.

desvincula a relação de índice do desenho. Ora, como já foi visto, principalmente com Ricœur, a memória é um exercício ativo capaz de apresentar erros; é somente com a atividade do historiador ou de pesquisa que ela pode ser capaz de representar a realidade, não conforme ela aconteceu, mas de maneira mais próxima possível. Além disso, Ekwere, em *Semiotics and the Expressivity of Drawing* (2023), mostra que a semiótica do desenho está totalmente vinculada à realidade, nada do que produzimos parte exclusivamente do zero, sempre há referências envolvidas.

Já a autora Nina Ernst apresenta um pensamento semiótico em relação às fotografias inseridas nos desenhos e por esse motivo compactuamos mais com o pensamento dela do que com o de Pedri, pois no seu artigo *Authenticity in Graphic Memoirs* (2015, p. 66, tradução nossa) Ernst afirma que:

A inclusão de elementos não desenhados assume algo a mais do que uma documentação objetiva, e levanta perguntas relacionadas à memória cultural. Esses elementos não desenhados permitem e revelam uma narrativa complexa “preocupada com os processos sociais, cognitivos e midiáticos e suas interações incessantes.”⁴³

Esse pensamento está correlacionado ao nosso na medida em que admitimos, na abordagem das memórias, que o uso das fotografias ocupa esse espaço na Hq, apontando para uma história contextual, entrelaçada à memória cultural e a interpretações subjetivas. Por isso, a documentação fiel da realidade não deve ser levada em consideração ao se argumentar que as fotos são provas verdadeiras do que aconteceu. Elas ainda são manipuladas, seja por quem as tira, seja pela mídia que a publica. Então, cabe a quem utilizá-las saber relacionar os fatos e usá-las como auxílio e não como verdade.

Entretanto, vale mencionar que mesmo nosso pensamento se aproximando do dessa autora, ainda há desacordos, pois para nós os quadrinhos que abordam a fotografia como forma de memória, ainda que seja uma forma de memória gráfica, estão mais inclinados à categoria de *Fotoquadrinho*, conceito que será discutido mais à frente, do que à de *Memória Gráfica*.

Dessa forma, abordamos o conceito de memórias gráficas relacionadas aos quadrinhos que apresentam memórias, sejam elas desenhadas ou fotografadas, mas principalmente

⁴³ No original, “The inclusion of non-drawn elements assumes something more than an objective documentation, and raises questions connected to cultural memory. These non-drawn elements allow and reveal a narrative complexity ‘concerned with social, medial, and cognitive processes, and their ceaseless interplay’”.

fotografadas, em suas narrativas. As fotos fornecem um diálogo suplementar às memórias, por possuírem narrativas dispersas, e é através delas que conseguimos abordar outras perspectivas mesmo se tratando de uma história individual, pois as fotos acabam contando histórias únicas.

5. Fronteiras intermediáticas

5.1 Os estudos intermediáticos

Falar da relação entre quadrinhos e fotografia é também atentar-se para a questão de fronteiras e dos estudos intermediáticos. Nesse âmbito, queremos reforçar que o uso da terminologia Histórias em quadrinhos implica aqui a compreensão de que não se trata de é Literatura nem tampouco de uma ilustração em uma mídia diferente, mas de uma linguagem própria, da mesma forma que a fotografia. Ambas contêm características únicas, semelhantes e difusas de outras linguagens e servem para comunicação tanto de nós para nós quanto de nós para os outros. Como prova disso, nos apoiaremos na visão que Daniele Barbieri possui das Hqs como *ecossistemas* em *As linguagens dos quadrinhos* (2017). Para o autor:

As linguagens não são apenas *instrumentos* por meio dos quais comunicamos o que pretendemos: são também, e acima de tudo, *ambientes* nos quais vivemos e que, em boa parte, determinam o que *queremos*, além do que *podemos*, comunicar. A segunda ideia é que esses ambientes que são as linguagens não constituem mundos separados, mas representam aspectos diversos do ambiente global da comunicação e estão, portanto, fortemente interconectados, entrelaçados e em contínua interação recíproca. (Barbieri, 2017, p. 17, grifos do autor)

Nesse âmbito, Barbieri (2017, p. 19) classifica as linguagem como *ecossistemas* em que cada “sistema”, por assim dizer, possui regras e características específicas, porém “algumas regras são comuns a muitos deles e outras, a todos, e existem também zonas fronteiriças, zonas intermediárias entre dois (ou mais) ecossistemas diferentes, onde se pode jogar um pouco com as regras de ambos”. Nisso, o conceito de ecossistema é único, pois agora a linguagem não é apenas instrumento de utilização, mas um ambiente de vivência, o qual se modifica conforme nos modificamos.

Logo, usar esse conceito permite compreender que ler e estudar Hq é também perceber como outras linguagens funcionam e se relacionam, pois elas se interconectam e se cruzam,

fazendo-nos entender que a linguagem é viva. Elas são tanto o que as pessoas fazem dela, mas também o que a própria linguagem faz de si mesma, indicando que, com os avanços tecnológicos e com os possíveis surgimentos de outras linguagens, a História em quadrinhos, assim como os outros meios de comunicação, são capazes de se adequar, modificando seus formatos e evoluindo no modo como se comunicam.

Ao entrarmos na zona de fronteiras, é preciso delimitá-las, para isso adotaremos o conceito de mídia, a qual deriva de sua relação com a sociedade, baseando-se nos estudos de Elleström e Clüver, que pensam nesse objeto como um produto social, uma resposta aos contextos sociais. Se no início da dissertação afirmamos que a fotografia foi um resultado de um período que surgiu, podemos pensar nas mídias em geral como respostas às questões da sociedade que surgem e geram novas demandas. Nesse sentido, pensamos em mídia como suporte que possui uma responsabilidade social sustentada por uma tríplice base: trata-se de um suporte que transmite mensagens culturais para a sociedade a partir de sua forma.

Segundo Lars Elleström em *Midialidade: ensaios sobre comunicação semiótica e intermedialidade* (2017), o conceito de mídia deve ser entendido como o estágio intermediário de comunicação que engloba não só as mídias de massa (internet, jornal, reportagem), mas também as mídias baseadas em comunicação pessoal (formas de arte e de expressão). Nesse sentido, o autor também comenta que elas podem ser baseadas em dispositivos tecnológicos (celular e câmera fotográfica), assim como na corporeidade (teatro), e podem ter qualquer finalidade variando desde os fins práticos (comunicação), até os fins artísticos (expressão). Ademais, Claus Clüver em seu artigo *Inter textus / Inter Artes / Inter Medias* (2006) aborda o problema da terminologia mostrando uma grande hierarquia existente nos estudos sobre a intermedialidade. Segundo Clüver (2006, p. 18-19):

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. Quase todas essas formas de expressão e comunicação estão institucionalizadas isoladamente; as disciplinas a elas dedicadas desenvolveram seus próprios métodos considerando os materiais (e “mídias”, num outro sentido da palavra) dos objetos dos quais elas se ocupam e as funções culturais e sociais; além disso, todas elas têm consciência de sua própria identidade.

Diante desse prisma, vale mencionar a problemática das fronteiras intermediáticas relativa às questões de categorização das diferentes mídias. Para isso, recorremos a Irina Rajewsky nos capítulos intitulados “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2012a) e “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012b), nos quais a pesquisadora nos fornece um debate sobre a definição de intermedialidade, partindo das perspectivas de fronteiras. Para a autora, “‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (2012b, p. 52), ao passo que uma mídia põe em jogo uma série de diferenças, fronteiras e cruzamentos das fronteiras. Diante disso, Rajewsky (2012b, p. 56) acrescenta que, para se definir uma mídia, é necessário levar em consideração diversos fatores, como:

A questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento do tempo.

Esclarecido o contato com a midialidade, veremos uma elucidação de algumas diferenças e semelhanças entre as mídias quadrinhos, fotografia e pintura. Rouillé (2009, p. 35) contextualiza que, com o surgimento da fotografia, a produção das imagens passa a obedecer novos protocolos. Enquanto o desenhista ou pintor depositam manualmente a matéria bruta sobre um suporte, sem reação química, e suas imagens surgem no decorrer do processo, na fotografia ocorre o contrário. A imagem fotográfica surge em totalidade aos poucos - se tratando de câmeras analógicas - devido ao processo de operação química em que a luz reage com os sais de prata. Além disso, ao falar de desenho de observação, por exemplo, Rouillé pondera que este (o desenhista), por ser demasiadamente humano, pode ser acometido por uma espécie de cegueira⁴⁴, em razão dos (seus) próprios limites artísticos: suas capacidades perceptivas, suas ideias preconcebidas, suas escolhas e vontades. Assim, para o autor a fotografia inventa o mundo:

A fotografia, por mais documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não escreve.

⁴⁴ Essa cegueira também é vista na fotografia, conforme foi apresentado nos capítulos anteriores.

Ao contrário, a fotografia, como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir, ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. (Rouillé, 2009, p. 71-72).

De uma perspectiva semelhante, Dubois (2015) vai recorrer ao espaço para mostrar a diferença entre as mídias. Para o autor, o fotógrafo não possui condições de preencher aos poucos um quadro vazio, mostrando que o espaço fotográfico não é determinado nem se constrói, mas é um espaço que deve ser capturado. Diferentemente do gesto próprio à pintura ou ao desenho, o gesto fotográfico “consiste antes em subtrair de uma vez todo um espaço ‘pleno’, já cheio, de um contínuo” (Dubois, 2015, p. 178). Em conclusão, o autor propõe:

Como corte, extração, seleção, desprendimento, levantamento, isolamento, enclausuramento, ou seja, como espaço sempre necessariamente *parcial* (com relação ao infinito do espaço referencial), o espaço fotográfico implica, portanto, *constitutivamente* um resto, um resíduo, um outro: o fora e campo, ou espaço “*off*” (Dubois, 2015, p. 179, grifos do autor).

Já na área dos quadrinhos, para McCloud (2005) os quadrinhos seguem regras diferentes das artes gráficas ao introduzir a questão do *tempo* na equação. Para ele, “o artista pode criar uma página nem sempre condizente com a composição tradicional das imagens. Nos quadrinhos, a composição de imagem se soma à composição da **mudança do drama** - e à composição da **memória** (McCloud, 2005, p. 115, grifos do autor). É interessante notar como a memória acaba sendo um fator decisivo na identificação da Hq como mídia.

Além dele, Barbieri (2017), diferencia as Hqs da fotografia. O pintor ou o ilustrador, ao construir a imagem, está cortando espacial e temporalmente segundo aquilo que sabe, ou seja, ele está reconstruindo a realidade. Na fotografia, o objeto representado é, de certa forma, testemunhado diretamente. Assim, segundo ele:

O pintor constrói sua imagem por adição de traços e de formas: pincelada por pincelada, objeto representado por objeto representado, a cena vai se montando pouco a pouco. O fotógrafo, por outro lado, constitui sua imagem quase, pode-se dizer, por *subtração*: tem à sua frente o mundo, e fazendo *clique* seleciona uma pequena parte, deixando de fora todo o resto. (Barbieri, 2017, p. 113).

Contudo, por mais que essas linguagens sejam diferentes, elas ainda partilham de

mesmas técnicas, como mostra Paulo Ramos em *A leitura dos quadrinhos* (2021), ao tratar da semelhança da fotografia com os quadrinhos:

Ao tirar uma fotografia, a pessoa faz um recorte da realidade. Registra no espaço da foto um fragmento do momento observado, que reúne o local em que a fotografia foi tirada, o momento da cena, o cenário e/ou as pessoas retratadas. É como se determinado instante fosse congelado, por mais que, eventualmente, possa sugerir o movimento (caso de um atleta correndo por exemplo). O mesmo princípio vale para os quadrinhos. Agrupam-se cenários, personagens, fragmentos do espaço e do tempo. Tudo é encapsulado dentro de um conjunto de linhas, formando um retângulo, quadrado, esfera ou outro formato. (Ramos, 2021, p. 89).

É válido reiterar que não abordaremos as diferenças da capacidade de representar o real ou não, em primeiro lugar por já ter sido debatida a questão do real, que não é representado de forma totalmente fiel nas artes, nem mesmo quando captado pela fotografia, por mais que, pela crença popular, ainda se considere que ela possui uma maior valor de autenticidade. Em segundo lugar, há os trabalhos de cronofotografia de Étienne-Jules Marey e os fotogramas de Man Ray que colocam em xeque o real da fotografia, devido às suas condições artísticas.

Visto o limiar das fronteiras entre as mídias, resta-nos também indagar o que acontece quando há desenhos de fotografias. Há na mídia História em quadrinhos diversas obras que usam fotografias em suas composições, como foi visto no capítulos sobre memórias gráficas. Existem quadrinhos que usam fotografias verdadeiras, como os de Paco Roca, mas também há aqueles em que a fotografia é apresentada através de um desenho. Semioticamente, elas possuem o mesmo valor de uma fotografia de fato ou não?

Partindo desse ponto, queremos mencionar os trabalhos de Roy T. Cook, no seu artigo *Drawings of Photographs in Comics* (2012), que trabalha a ideia da capacidade semiótica dos desenhos fotográficos nos quadrinhos, mostrando que as fotografias, quando desenhadas nos quadrinhos, são consideradas como instrumentos para comprovar a autenticidade dos fatos. Segundo Cook (2012), geralmente nos quadrinhos, as fotografias são desenhadas em um estilo mais realístico do que a diegese na qual estão inseridas, e essa forma de representação não é apenas um traço estilístico do autor, mas serve a um propósito estético adicional. Isso devido ao fato de as fotografias, comumente, estarem relacionados a ideias de objetividade, uma vez que

não há um intermediário entre o referente e a foto; já os quadrinhos se opõem a essa ideia, visto que sua representação é feita por um intermediário - o desenhista.⁴⁵

Há algumas razões para se acreditar que os desenhos das fotos possuem uma intenção objetiva também, mesmo quando a foto que aparece é totalmente desenhada. Nesse contexto, Cook (2012, p. 130) apresenta três motivos para ficarmos atentos: primeiro que os quadrinhos são tipicamente formas de narrativa ficcional; segundo, no contexto dessa narrativa, os leitores não são os únicos receptores a que a fotografia está sendo direcionada (há os próprios personagens também); e, por último, o mundo real (nosso mundo) não é apenas o único mundo a que as fotos podem estar se referindo, há também o mundo da história no quadrinho - sua *diegese*.

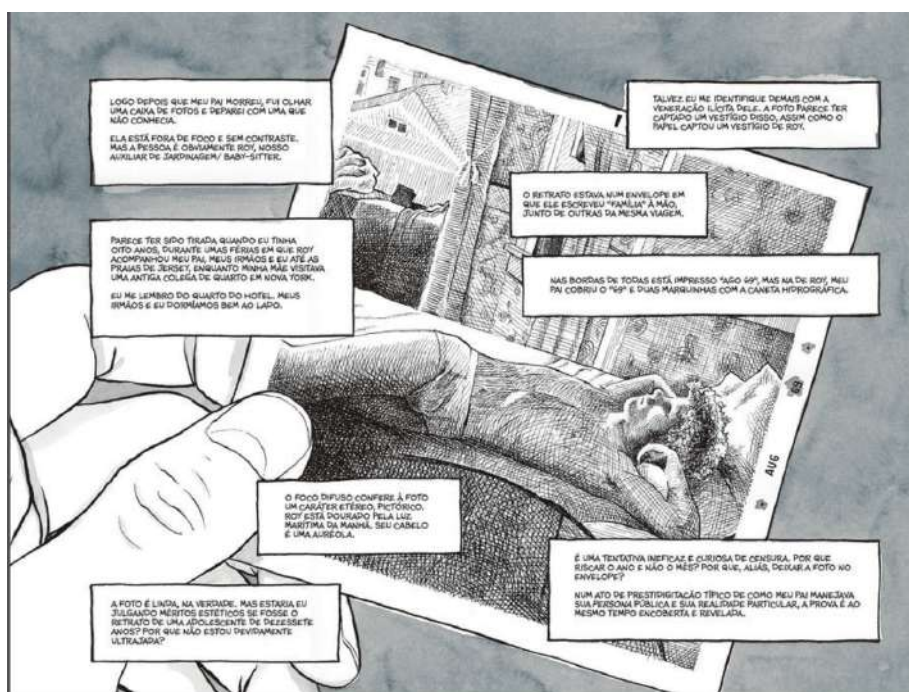
Dessa forma, geralmente, quando uma fotografia aparece desenhada nos quadrinhos, ela provavelmente está se referindo ao mundo ficcional, o que não anula seu “fator” de autenticidade e também não exclui as possíveis interpretações que podemos fazer diante do nosso próprio mundo. Isso devido ao fato de que, por serem ficcionais, ainda estão inseridas em um mundo ficcional, da mesma forma que a fotografia real está inserida no mundo real. Perante a isso, Cook (2012, p. 131, tradução e grifos nossos) sintetiza seu pensamento em um parágrafo:

Assim, o desenho de uma fotografia **tem uma intenção ficcional objetiva** se e apenas se a fotografia desenhada tiver uma reivindicação especial à objetividade, autenticidade ou autoridade relativa **para fornecer aos personagens da história** informações sobre o mundo fictício que eles habitam. E o desenho de uma fotografia **tem uma intenção real objetiva** se e somente se o desenho da fotografia tiver uma reivindicação especial à objetividade, autenticidade ou autoridade relativa **para fornecer ao leitor da ficção** informações a respeito do mundo ficcional do qual eles estão lendo.⁴⁶

⁴⁵ Esse pensamento de Cook foi visto com mais ênfase na primeira parte da dissertação.

⁴⁶ “Thus, a drawing of a photograph has diegetic objective purport if and only if the (fictional) photograph depicted in the drawing has a special claim to objectivity, authenticity, or authority relative to providing (fictional) agents with information regarding the fictional world that they inhabit, and a drawing of a photograph has nondiegetic objective purport if and only if the drawing of the photograph has a special claim to objectivity, authenticity, or authority relative to providing the reader of the fiction with information regarding the fictional world about which they are reading.”

Figura 13: Alison segurando uma foto que pertencia ao pai.



Fonte: Bechdel, 2018, p. 100 e 101.

Esse pensamento pode ser visto nos trabalhos de Alison Bechdel, na figura acima, em *Fun Home: uma tragicomédia em família* (2018). Aqui podemos ver uma obra autobiográfica da autora em que ela narra sua relação com o pai através da narrativa dos quadrinhos. A foto segurada pelas mãos da personagem foi desenhada por Bechdel e contém mais hachuras que o restante de seu traço na obra para indicar uma declaração estética de que essa fotografia está mais inclinada ao real na diegese de *Fun Home*, além disso, ela ainda atesta um certo valor de prova documental, comprovando a intenção objetiva de autenticidade comentada por Cook. Isso porque a personagem, ao vasculhar as coisas do pai, após a morte dele, descobre uma fotografia de um suposto amante, fato esse que demonstra uma comprovação da vida do pai na realidade, principalmente pela fotografia ser desenhada com mais ênfase no estilo realista. Outra característica que podemos notar é que geralmente essas fotos são desenhadas com detalhes que as diferenciam e identificam a objetividade delas perante o mundo daquela história.

Isso mostra que, mesmo que a fotografia tenha sido desenhada, por se situar num mundo fictício, ela induz uma possível traição do pai, porque essa foto existia no mundo dos quadrinhos e forneceu informações a respeito daquele mundo para aqueles personagens, se tornando “real”

naquela diegese. E pelo fato da história ser uma obra biográfica, todos os fatores estão alinhados para representar a possível relação do pai fora daquela diegese. Então, o fato de ela ter sido desenhada não muda seu valor de prova documental.

Outro ponto importante a se destacar é que, mesmo o desenho privilegiando a subjetividade, não podemos descartar sua relação com o real. Nesse sentido, Sunday Etim Ekwere, em *Semiotics and the Expressivity of Drawing* (2023), apresenta que a expressividade do desenho é única em relação às outras mídias, por mais realista que o desenho possa ser. Para Ekwere (2023), o mecanismo / ação do desenho se dá através da semiótica de Peirce, afirmando que a noção de índice é absolutamente necessária para o desenho, já que utilizamos essa conexão com o referente para criar ou reproduzir as coisas pela nossa imaginação através do ato de desenhar.

Contudo, é por esse mesmo mecanismo que não se pode desassociar a intenção do autor nos seus desenhos, já que o estilo e as referências de cada artista são moldados pelo repertório cultural que ele possui do mundo, ou seja, suas crenças, ideologias, gostos, culturas, entre outros. Ademais, os desenhos são mais imersivos porque os artistas precisam estar mais atentos, já que o desenho é montado aos poucos e é preciso levar em consideração como a pessoa imagina o objeto que viu ou que relembrou. Vale ainda destacar que a memória possui resquícios de realidade em si. Tudo isso confirma, novamente, que não é possível representar a realidade de modo totalmente fiel, seja na fotografia ou nos desenhos, mesmo que eles compartilhem limites muito próximos e dialoguem quando são utilizados juntos.

Na linha oposta à relação indicial dos desenhos está Benjamin Woo em seu capítulo “Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco’s Palestine”, do livro *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature* (2012), que aponta para a indicialidade exclusiva da fotografia:

Por causa das imagens na *graphic novel* serem desenhadas no lugar de fotografadas, sua significação icônica não é acompanhada por uma relação indicial com o referente [...]. Assim, quadrinhos não-ficcionais são inescapavelmente hiperrealistas, embora eles mantenham uma afirmação de verdade, eles não fornecem qualquer acesso a qualquer referente fora do sistema de simulacros obtidos na página. (Woo, 2010, p. 175, tradução nossa).⁴⁷

⁴⁷ No original, “Because the images in a graphic novel are drawn rather than photographed, their iconic signification is not accompanied by an indexical relationship to the referent [...] Thus, non-fiction comics are inescapably hyperreal, for, although they maintain a truth claim, they do not provide any access to the referent outside of the system of simulacra contained on the page.”

Assim, concordamos com Sunday Etim Ekwere no que tange à indicialidade dos desenhos, pois mesmo que a estética de uma obra seja hiperrealista, ainda é impossível representar o real em sua completude. Outrossim, tanto a escolha gráfica e estilística, seja para colocar uma fotografia em um quadrinho, seja para desenhá-la, partimos de um autor que escolhe esteticamente onde e quando usar as técnicas. Logo, há sim uma escolha e, para realizá-la, o autor utiliza seu conhecimento de mundo para forjar uma intenção tanto no espectador que vê, quanto no leitor que interpreta.

No que concerne aos fotógrafos, é preciso retomar Rouillé (2009) em seu conceito de “fotografia de expressão”, visto que ela é uma forma de representar as técnicas e o trabalho artístico dos fotógrafos, realizando a transição da capacidade documental para a artística. Podemos ver essa características nos trabalhos de Man Ray, nos quais a silhueta das fotografias não revelam necessariamente um objeto que exista, podendo, às vezes, até confundir o espectador. Esse recurso explora as potencialidades do aparelho fotográfico tanto quanto do próprio artista, que transforma a representação do objeto fotografado em um ícone simbólico muito mais expressivo.

Figura 14: The Kiss, 1922, de Man Ray.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/46405>.

Nas experiências de Man Ray, vemos como ele brinca com as técnicas da fotografia e com os limites do aparelho para recriar a famosa obra *O beijo*, de Gustav Klimt.⁴⁸ Nele podemos ver que a silhueta do beijo não se forma necessariamente com as cabeças, mas sim com as mãos, contudo o simbolismo do amor ainda é presente pelo contato do toque e pela modelo ter sido a sua amada. Logo, o que era para ser um instrumento de representação do real acaba entrando em um escopo artístico, em que as noções e conhecimentos são confundidos ao capturar apenas o essencial de cada objeto.

Destarte é possível ver que existem diferenças entre as mídias, seja no processo de criação, seja no processo de significação do mundo. Contudo, essas linguagens apresentam certas semelhanças, como as fotos desenhadas que transitam entre os limites do desenho e da fotografia. Como podemos ver, a linguagem dos quadrinhos apresenta com frequência técnicas de áreas afins, como o uso da perspectiva, própria do cinema, do enquadramento, técnica da fotografia, do desenho e da coloração próprios das artes gráficas, etc.; entretanto, essa linguagem é única pelo seu modo de contar a história e pela utilização, majoritariamente, de sarjetas que não são tão evidentes nas outras linguagens.

5.2 Cruzamentos entre a fotografia e o quadrinho

Conforme foi possível verificar no início da dissertação, o surgimento da fotografia impactou diversos campos tecnológicos e artísticos, abrangendo desde a criação de novas mídias, como o cinema, até novos estudos. Entretanto, queremos nos delongar a respeito de alguns cruzamentos que podem ser vistos entre a fotografia e a História em quadrinhos com o objetivo de aprofundar o diálogo entre essas duas linguagens e mostrar algumas tangências entre elas. Nesse sentido, queremos ressaltar que não procuramos aqui estabelecer qualquer hierarquia entre fotografia e Hq, mas observar seus contatos ao longo do percurso histórico.

Nessa perspectiva notamos que, às vésperas do surgimento do cinema, desenvolveu-se uma técnica fotográfica denominada *Cronofotografia*, a qual, segundo o Dicionário Técnico de Fotografia Clássica do *site* da Funarte, é designada como uma “fotografia realizada, com o auxílio de câmeras especialmente projetadas para esse fim, em intervalos de tempos constantes,

⁴⁸ Este é um dos primeiros Fotogramas de Man Ray, um processo pelo qual os objetos são colocados diretamente sobre um papel fotossensível e em seguida expostos à luz. Para criar esta imagem, ele transferiu a silhueta de um par de mãos no papel fotográfico, depois repetiu o procedimento com um par de cabeças (a sua e a de sua amante, Kiki de Montparnasse).

de forma a permitir o estudo dos movimentos e da locomoção animal ou mecânica” (Cronofotografia, 2024). Além disso, de acordo com Marta Braun, em *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)* (1992), a *Cronofotografia* também foi uma tentativa de “combinar o poder da fotografia de espelhar objetos no espaço com o poder gráfico de produzir uma expressão visível para a passagem do tempo” (Braun, 1992, p. 18, tradução nossa).⁴⁹

É possível ver como os avanços técnicos dessa linguagem impactaram diversas áreas econômicas, cognitivas e sociais, transformando o que antes só era possível ver fixamente na possibilidade de enxergar o mundo em movimento ou, conforme Rouillé (2009, p. 91) diz: “o mundo dos acontecimentos substitui, assim, o mundo das coisas. E as formas mudam proporcionalmente, pois a composição geométrica clássica, que orientava a ordenação do espaço da imagem, submete-se, a partir daí, à autoridade da composição temporal”.

O desenvolvimento da Cronofotografia deve-se a dois grandes fotógrafos: Edward Muybridge e Etienne-Jules Marey⁵⁰. Segundo Benedetti, em *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema* (2018), quando estava na faculdade de medicina, Marey criou o esmiógrafo, um instrumento capaz de ler o pulso das pessoas. Frustrado pela reprovação no concurso de professor efetivo da faculdade, o fisiólogo resolve focar na criação de novas tecnologias. Nesse sentido, ele utilizava seus próprios recursos financeiros para desenvolver suas pesquisas, e por causa do esmiógrafo consegue desenvolver uma metodologia de pesquisa por meio da criação de instrumentos medicinais. Os instrumentos de Marey aproximaram o metabolismo dos corpos às representações imagéticas e dão a elas o poder comprobatório na análise dos processos fisiológicos, gerando uma informação estética a serviço da ciência. Com essas análises foi possível documentar as ocorrências físicas e mecânicas do corpo, de modo a compará-las e transmiti-las para outros meios.

Consequentemente, Marey desenvolve outros aparelho até se dedicar aos estudos do movimento, como o cardiógrafo (1864) para o coração, o termógrafo (1864) para a temperatura do corpo, o hodógrafo (1867) para calcular os passos, o pneumógrafo (1865) para a respiração e o polígrafo (1865) para a junção da medição de pulso, respiração e batimentos cardíacos.

⁴⁹ No original, “combine the photograph’s power to mirror objects in space with the graph’s power to produce a visible expression for the passage of time”

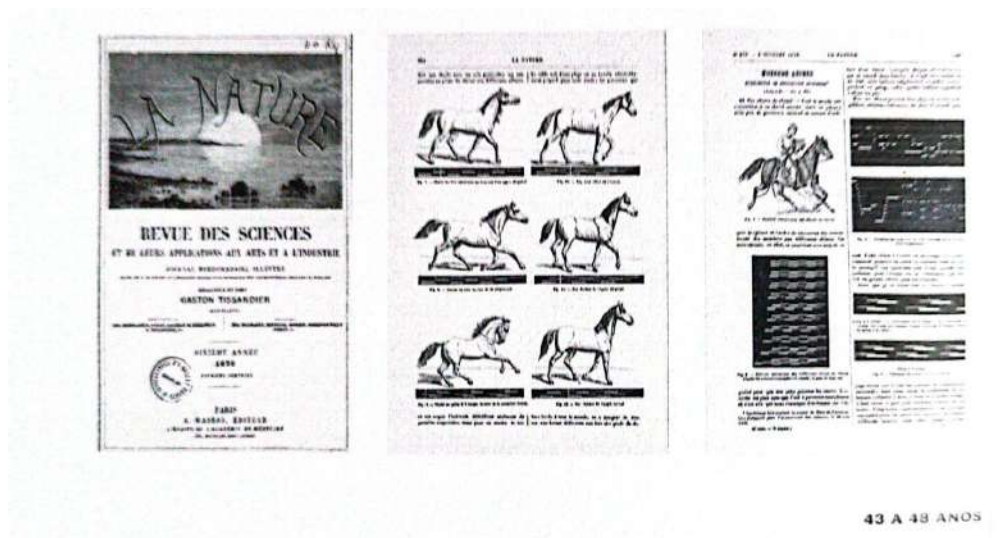
⁵⁰ Vale mencionar que essa influência não foi de maneira sequencial, ou seja, não se criou primeiro os trabalhos de Marey e depois de Muybridge, eles foram sendo desenvolvidos de forma paralela, como afirma Benedetti na biografia dos autores *Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema* (2018) ao mostrar o desenvolvimento da fotografia de maneira paralela aos anos dos fotógrafo.

Aos 39 anos, Marey é transferido para o Collège de France onde se posicionou contra os processos de vivissecção, indo para uma abordagem pró-mecanicista. Marey contestava que a manipulação interferia nas funções do corpo durante a dissecação e falava que seus instrumentos mecânicos eram a melhor abordagem para analisar as funções do corpo.

Ainda segundo Benedetti (2018), suas pesquisas migraram para a anatomia e os movimentos sutis do corpo, a ergonomia e principalmente a locomoção animal, como o voo dos pássaros, o trote dos cavalos, o movimento dos insetos e peixes que eram observados. Logo, Marey fez importantes descobertas sobre a locomoção animal e descobriu que, em um ciclo de trote, o cavalo tirava as 4 patas do chão, o que foi essencial para o avanço das técnicas fotográficas, conforme veremos em Muybridge.

Aos 43 anos, Marey lança um livro que condensa suas experiências e pesquisas adquiridas desde a faculdade: *La Machine Animale*. Dividido em 3 partes, o livro deixa evidente o avanço e a complexidade dos trabalhos de Marey, sendo possível encontrar suas pesquisas em relação ao movimento dos cavalos. Em 1878, Marey publicou um artigo em *La Nature*, nomeado “Motores vivos”, que trazia os principais conceitos de sua pesquisa. É nessa época que Muybridge tem acesso aos conceitos e isso o influencia em suas pesquisas.

Figura 15: As pesquisas sobre o movimento do cavalo em La Nature.



Fonte: Benedetti, 2018, p. 96.

De forma paralela, Muybridge também foi responsável pelo surgimento da cronofotografia. Ele era famoso pelas suas fotos panorâmicas de paisagens e fotos estereoscópicas. Entre os anos de 1867 a 1874, Muybridge adota um pseudônimo de “Helios” e passa a captar fotografias de paisagens e a se deslocar com equipamentos pesados que garantiam imagens de alta definição e detalhamento. De acordo com Benedetti,

O ato de fotografar com placa de vidro e colódio úmido exigia cuidados especiais. Para se fazer uma fotografia era necessário banhar uma placa de vidro com material sensível e, antes que ela secasse, o fotógrafo deveria trazê-la de volta para o banho de revelação. Para fazer fotografias em ambientes externos era necessário levar consigo um laboratório portátil, dotado de uma pequena tenda ou estrutura com vedação de luz para manusear as químicas e instrumentos necessários para a produção de imagem. (Benedetti, 2018, p. 54)

Essa qualidade de imagem era atingida, pois Helios utilizava o estereoscópio para criar um efeito de profundidade nas fotografias, mais conhecido popularmente como “efeito 3D”. Com sua popularidade e a comercialização das fotos de paisagens, por volta da década de 1870, Muybridge é convidado pelo governador da Califórnia para registrar um cavalo em pleno trote. Era necessário desenvolver outros recursos, pois com os atuais a imagem resultaria em um borrão. Logo, Muybridge estava diante de um problema da *fotografia instantânea*, ou seja, como fotografar e deixar nítido um referente em movimento?

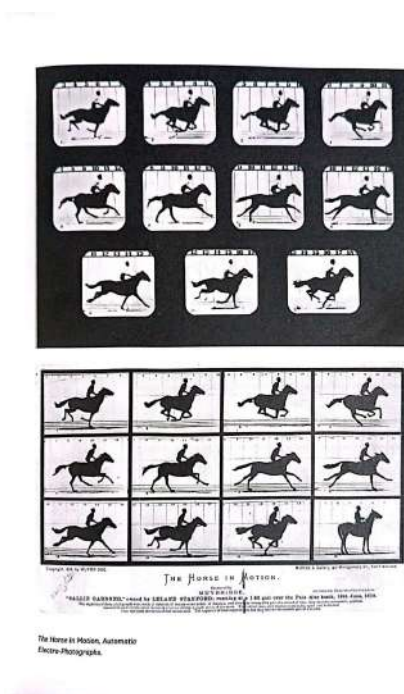
Dessa forma, o fotógrafo tinha o desafio de mecanizar o trabalho físico do ato de fotografar e agilizar o processo químico da fotossensibilidade. É, então, que ele cria uma obturação mecânica, um modo de controlar a entrada da luz na câmera em um tempo de 1/500 de segundo, e com isso ele consegue tirar fotos mais rapidamente. Avançava-se assim o desenvolvimento do instantâneo.

Por volta de 1874, o governador da Califórnia, Leland Stanford, conhece o livro “La machine Animale”, de Marey, o qual havia sido publicado em uma tradução para o inglês. O capítulo dedicado à locomoção comprova que um cavalo retirava as quatro patas do chão, durante o ciclo de um galope. Stanford patrocina Muybridge para desenvolver um sistema capaz de realizar fotografias sequenciais de um cavalo em alta velocidade. Assim, ele teve a ideia de, ao invés de realizar um única câmera, fazer o trabalho utilizando múltiplas câmeras, e 12 câmeras foram postas lado a lado para tirar as fotos durante todo o galope do cavalo.

A partir dos anos 1877 e 1878, há o avanço e a revolução da fotografia sequenciada em que, cada vez que um cavalo cruzava a pista, doze imagens independentes ficavam gravadas cada uma sobre seu pedaço de vidro e de cada placa de vidro era feita uma cópia em papel. Com as ampliações, Muybridge poderia agrupá-las de modo a formar a sequência originalmente prevista. As doze imagens seriam coladas cuidadosamente sobre um papel preto, criando um padrão de margens entre elas.

Com isso, novas imagens foram sendo tiradas capturando o movimento dos referentes, principalmente de trabalhadores e animais. Com o auxílio de Stanford, Muybridge escreve seu primeiro fotolivro *The attitudes of Animals in Motion* (1878-79). Além disso, ele também desenha um protótipo do Zoopraxiscópio, um instrumento duplo capaz de projetar as imagens fixas e fornecer a sensação de movimento entre elas. Assim, de acordo com Marcos Buccini, em *O instante e o Movimento: A influência da fotografia de Muybridge e Marey* (2017, p. 64), o “objeto de estudo de Muybridge não era a totalidade do movimento em si, mas a narrativa que resulta das sequências das imagens instantâneas”. Esse aparelho assemelha-se mais ao cinematógrafo pelo resultado das sequência das imagens produzirem um pequeno filme ou, conforme a linguagem da internet, um “gif”.

Figura 16: Os resultados das fotografias de Muybridge sobre o cavalo.



Fonte: Benedetti, 2018, p. 111.

Podemos ver, com a figura 16, um resultado de seu trabalho. Nela, é possível ver as fotos do cavalo que foram tiradas pelo processo mecânico. Ao dispor as imagens em sequência, cria-se um impacto visual marcante na sensação de movimento que conforme Benedetti (2018, p. 108) relata: “O fato de Muybridge ter optado por organizar a sequência em uma única composição forneceu a ela uma impressionante força plástica, evocando como em poucas imagens o espírito do movimento, da velocidade e da modernidade”.

Ainda por volta de 1880, os quadrinhos começam a se tornar cada vez mais populares com o dono do jornal New York World, Joseph Pulitzer, inovando nas edições e aderindo às ilustrações, às fotografias e às cores, abrindo espaço para a publicação, em 1895, de *Yellow Kid*. Outrossim, é possível perceber que na mídia das Histórias em quadrinhos há uma predominância de combinações de imagens estáticas e texto, regularmente compostas pela visualização de movimento capturado ou contínuo na sequência temporal e angular, semelhante às fotografias de Marey e Muybridge.

Nesse enfoque, é com o americano Arthur Burdett Frost que vemos com mais ênfase alguns cruzamentos da cronofotografia dos cavalos nos quadrinhos. O crítico de quadrinhos Thierry Smolderen, em seu livro *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay* (2014), ressalta a importância de Frost e das fotografias para o desenvolvimento dos quadrinhos como mídia, no quarto capítulo intitulado “A. B. Frost and the Photographic Revolution”.

Para o autor, Frost já era um ilustrador bem reconhecido e em 1878 se matriculou na academia de Belas Artes de Pennsylvania, com sua esposa, para estudar com Thomas Eakins, um famoso pintor americano da época. Nesse período, Eakins estava particularmente interessado nos avanços técnicos da fotografia, a qual, ele argumentava, era uma fonte de informações que os artistas não podiam mais ignorar. Dessa forma, Eakins e seus alunos debatiam frequentemente as últimas descobertas da fotografia, em particular os experimentos de Muybridge.

Quando Frost publica sua primeira História em quadrinho na *Harper's New Monthly*⁵¹, em 1879-1880, Eakins já havia entrado em contato com Muybridge discutindo novas “pontes” para as pesquisas sobre o estudo do movimento humano. Diante desse contexto, os primeiros quadrinhos de Frost possuem referências diretas ao trabalho de Muybridge, como a sua primeira

⁵¹ Harper's New Monthly é a revista mais antiga de interesse geral da América, explorando questões que orientam o debate do país, através de ensaios, pesquisas e jornalismo narrativos longos. Informação retirada do site da própria revista, in: <https://harpers.org/about/>, tradução nossa.

coletânea de quadrinhos, *Stuff and Nonsense* (1883), em que demonstrava um deboche de um pintor indignado com os avanços fotográficos da captura instantânea. Segundo, Smolderen (2014, p. 120, tradução nossa), “Frost, inspirado pelas fotos de Muybridge, ofereceu um repertório muito mais rico em termos de informações expressivas e dinâmicas⁵²”.

Figura 17: Arthur Burdett Frost, *Stuff and Nonsense* (New York: Charles Scribner's Sons, 1884).



Fonte: Smolderen, 2014, p. 120.

Vemos na figura acima a inspiração clara de Muybridge no início dos trabalhos de Frost, com o uso dos mesmos cavalos da Figura 16. Além disso, o sarcasmo nesse quadrinho é umas das características icônicas de Frost, indicando a repercussão que os estudos do movimento estavam gerando e a indicação de uma nova mídia por vir. A legenda da imagem diz (tradução nossa): “Disse esse artista: ‘Você não acha que um homem inteligente como eu não consiga fazer um cavalo andar. Mesmo assim, você diz que eu não sei e acredita no que uma fotografia mostra’”.

⁵² No original, “Frost, inspired by Muybridge’s plates, opened a varied repertoire of quasi synonyms that were much richer in terms of expressive and dynamic information”.

Percebemos a ironia quando olhamos a pintura que estava sendo pintada era de um cavalo parado no ar, tentando simular o movimento do galope e é possível induzir que a carta contém uma cópia das fotos do cavalo de Muybridge mostrando com mais clareza o mesmo movimento do cavalo sendo reproduzido pelas fotos.

Ainda segundo Smolderen, “a fotografia instantânea ofereceu aos cartunistas uma fonte quase ilimitada de novos modelos que podiam ser estilizados, deformados ou redirecionados de uma maneira empírica e intuitiva para representar a ação e o movimento” (Smolderen, 2014, tradução nossa)⁵³. Nesse contexto, os estudos anatômicos e fotográficos de Eakins da natureza produziram novos trabalhos que seus alunos (Frost, Edward W. Kemble, T. S Sullivan and Hebert Merrill Wilder) adaptaram para a caricatura⁵⁴.

Entretanto, os trabalhos de Frost estavam mais voltados para a variedade e espontaneidade do comportamento natural do que o processo mecânico de repetição. Seus cenários eram imprevisíveis, assemelhando-se aos gestos espontâneos e às sensações desordenadas. Segundo Smolderen:

Os trabalhos de Frost são, acima de tudo, sobre aceleração, momento, surpresa e a ruptura de ritmos. Suas sequências compartilham os legados importantes da primeira foto de Cronofotografia de Muybridge: um interesse em tentar capturar, no papel, a dinâmica espontânea do gesto natural. (Smolderen, 2014, p. 122-123, tradução nossa).⁵⁵

⁵³ No original, “Instant photography offered to cartoonists an almost unlimited source of new models that could be stylized, deformed, or redirected in empirical and intuitive manners to represent action and movement.

⁵⁴ Ver as páginas 121-122 para entender a importância da observação da natureza para as caricaturas, assim como alguns trabalhos dos estudos dos alunos de Eakins.

⁵⁵ No original, “Frost’s comics are all about acceleration, momentum, shock, and brutal changes of rhythm. His sequences share an important trait with Muybridge’s first chronophotographic plates: an interest in trying to capture on paper the dynamic curves of spontaneous, natural activity”.

Figura 18: Arthur Burdett Frost, untitled, Harper's Bazar 19, no. 14, April 3, 1886.



Fonte: Smolderen, 2014, p. 123.

No quadrinho acima, feito por Frost dois anos mais tarde, podemos ver a sequência de ações através dos quadros, muito semelhante à cronofotografia. Além da estrutura, a sensação de movimento foi capturada precisamente e, entre cada quadro, o leitor consegue imaginar os movimentos que o personagem está fazendo, como ele agachando até tirando o casaco. Se pensarmos na fotografia sequencial, essa sensação de movimento acontece da mesma forma, visto que, quanto mais fotos, maior o detalhamento da ação e menor a participação do leitor na elaboração da narrativa, aproximando-se mais do cinema.

É interessante salientar que percebemos na mecanização das fotos de Muybridge, um desenvolvimento do movimento de forma espacial e temporal, tão similar quanto os quadrinhos de Frost que no que tange ao movimento do referente. O movimento do cavalo trotando é percebido em cada quadro se ele for visto em uma sequência linear, em um movimento de galope, no caso do quadrinho, os quadros são condensados fornecendo uma sensação semelhante a depender do quadrinho.

Outra assimilação é que os trabalhos do fotógrafo eram sobre animais e paisagens e principalmente sobre o movimento, da mesma forma como Frost tentava realizar em seus desenhos. No entanto, diferentemente da cronofotografia, a História em quadrinhos evoca o tempo, não somente entre os painéis das mesmas páginas (nas sarjetas), mas entre as páginas dos quadrinhos, dentro de cada quadro e diante do tempo de leitura do leitor, o que faz com que

fragmentos da narrativa possam ser lidos, correlacionados e entendidos nesses diálogos extratemporais que volta e meia reaparecem nos quadrinhos.

A partir de 1881, os estudos dos fotógrafos Marey e Muybridge começam a se conjugar, cada um com sua metodologia, mas com um objetivo em comum, eles se encontram pessoalmente fazendo com que suas pesquisas se desenvolvessem em um único ponto: a cronofotografia. Uma das ideias de Marey era desenvolver um aparelho que pudesse fazer múltiplos registros e fotografar o animal em múltiplas fases do movimento.

Surge então o *fuzil fotográfico*, uma câmera em formato de arma capaz de tirar doze fotografias instantâneas em um intervalo de 1 segundo. Este foi o embrião da criação do instrumento fotográfico que segundo Benedetti:

“Quando pressionado o gatilho, a engrenagem fazia rodar dois discos, um fotográfico e um obturador que giravam em direções opostas. Cada disco corria para um lado e a fenda do obturador deixava vaziar um golpe de luz que caía drasticamente à razão de 1/720 de segundo. Os disparos resultaram em uma fotografia octogonal de sete centímetros de diâmetro, com doze imagens gravadas ao seu redor.” (Benedetti, 2018, p. 140)

Segundo o próprio Marey, em *Movements* (1895) no capítulo VII “Chronophotography on moving plates”: “o instrumento em forma de arma permitia seguir o vôo dos pássaros mirando nos seres de uma maneira comum” (Marey, 1895, p. 118, tradução nossa)⁵⁶. Por ser mais móvel, o fotógrafo conseguia captar as imagens aéreas com muito mais facilidade; elas eram pequenas e, constantemente, acabavam sem precisão e desfocadas, criando um problema de distorção. Além disso, esse fuzil não conseguia captar seres de grande porte, por sua objetiva ser relativamente pequena. Por outro lado, o ponto positivo era que “As pequenas imagens, quando aumentadas por projeção fornecem detalhes curiosos a respeito da posição das asas e da torção dos rémiges pela resistência do ar, mas a maioria delas eram muito pequenas para serem ampliadas” (Marey, 1985, p. 121, tradução nossa).⁵⁷

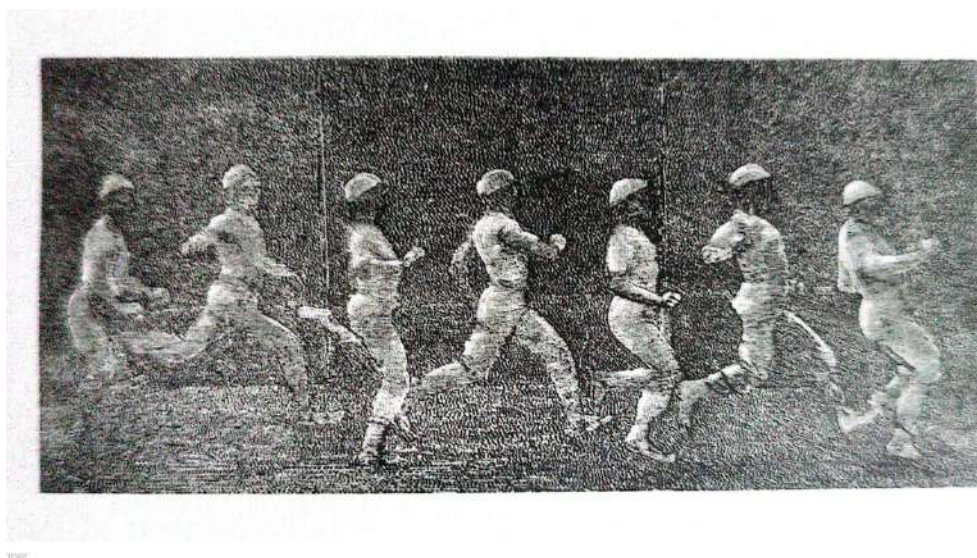
Além disso, com essa mesma máquina, Marey tentou fotografar um homem correndo. Cada disparo flagrava o homem em posições diferentes, que seriam gravadas em novas frações da

⁵⁶ No original, “This instrument, gun-like in form, made it possible to follow the flight of a bird by aiming at the object in the ordinary manner.”

⁵⁷ No original, “These little images, when enlarged by projection, furnish curious details with respect to the position of the wings, and the torsion of the remiges by the resistance of the air, but in the majority of cases the images are too small to stand enlargement.”

placa. O resultado foi um corpo que se mostrou repetido por diversas vezes sobre o mesmo fundo, deixando um rastro em seu movimento:

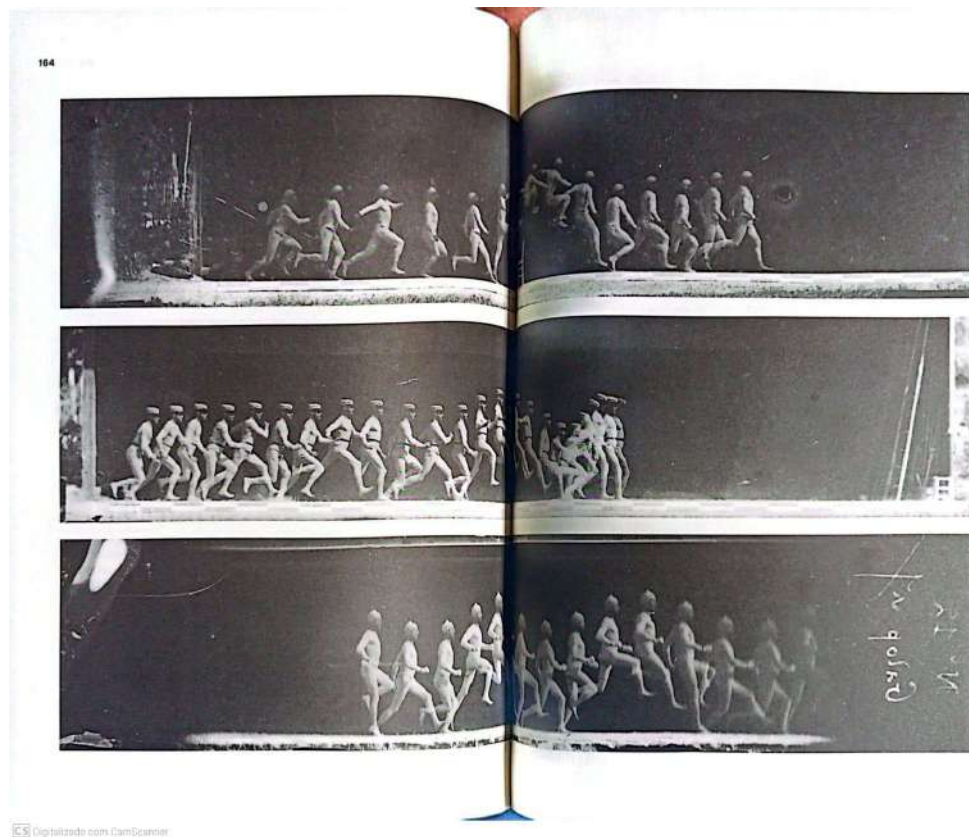
Figura 19: Cronofotografia de um homem correndo tirada com o *fuzil fotográfico*.



Fonte: Benedetti, 2018, p. 143.

A partir disso, em 1883, Marey muda-se para uma estação fisiológica onde ele poderia desenvolver melhor suas técnicas. A importância desse espaço reside no “fato de que o fundo negro seria essencial para a captação de imagens cronofotográficas” (Benedetti, 2018, p. 160). Dessa forma, o fotógrafo conseguiu fazer várias fotos sobre a mesma placa sem queimar o negativo, além do contraste que servia para destravar ao máximo o referente fotográfico. Para captar toda a potencialidade desse novo espaço, Marey desenvolve um vagão de trem como corpo de uma câmera fotográfica. O princípio era o mesmo, porém era mais fácil de seguir o referente.

Figura 20: Exemplos de cronofotografia tiradas na estação.



Fonte: Benedetti, 2018, p. 164 e 165.

As figuras acima mostram exatamente as dificuldades apresentadas pela cronofotografia. Percebe-se que quanto maior o movimento e quanto maior for a massa do referente, haverá uma maior justaposição de imagens devido às limitações da câmera, fazendo com que o efeito de rastro seja maior. Assim, também é válido dizer que quanto mais devagar ou menor for o objeto, mais definido e espaçado ele irá aparecer nas fotografias. De modo complementar, o próprio criador do instrumento, no capítulo IV “Cronofotografia em placas fixas”, discute a seguinte questão:

Se um objeto cobre apenas uma pequena superfície na direção do movimento, um maior número de imagens pode ser obtido sem sobreposição ou confusão [...]. Agora se pegarmos uma série de imagens de um homem andando, a questão do espaço torna-se mais complicada. Cada imagem precisa cobrir uma área considerável, para mostrar as diversas posições do corpo. Agora, quanto

maior o espaço coberto pela imagem, menor o número de fotos que podem ser tiradas sem sobreposição e confusão. (Marey, 1985, p. 64, tradução nossa).⁵⁸

Destarte, os trabalhos de Marey foram importantes porque, além de impactarem diretamente nos estudos de movimento, de acordo com Marcos Buccini (2017, p. 62):

Serviram à racionalidade instrumental do desenvolvimento industrial, uma época em que a mecanização e a divisão de trabalho nas linhas de produção exigiam eficiência e economia de tempo. Por isso, o estudo da representação gráfica dos movimentos do corpo humano foi tão valorizado, a fim de diminuir a fadiga e ajudar na execução de tarefas. Permitindo que cada ação fosse desmembrada nas suas menores partes constituintes, podendo, assim, serem repetidas, da mesma forma, por qualquer trabalhador.

Através desses resultados, o fisiologista conseguia estudar os movimentos com a intenção de aplicar o conhecimento no ramo da fisiologia. Entretanto, “seus experimentos, que permitiram superar os limites da visão retiniana, situavam-se em um campo limítrofe entre a ciência e a arte, chamando a atenção também de artistas e fotógrafos” (Buccini, 2017, p. 63). Dessa forma, os desenhistas e pintores conseguiam observar as fases de movimento, fragmentá-las e desenhá-las, resultando em uma maior precisão das ações se comparadas com o desenho ao olho nu.

Os efeitos desse rastro descoberto por Marey podem se assemelhar ao que comumente é chamado *efeito de Luca*. Em 1975, o italiano Gianni De Luca enfrentou o desafio de transformar *Hamlet* em uma história em quadrinhos. No artigo *Gianni De Luca & Hamlet: Thinking Outside The Box*, o pesquisador Paul Gravett destaca que o principal obstáculo para o quadrinista era condensar as aproximadamente 30 mil palavras da peça de Shakespeare em apenas 48 páginas de quadrinhos.

Assim, De Luca resolveu essa questão ao explorar a fluidez dos movimentos de seus personagens, representando-os várias vezes em uma mesma página. Essa técnica criava uma sensação de passagem de tempo e espaço, semelhante à experiência de um ator ou atriz se deslocando pelo palco de um teatro.

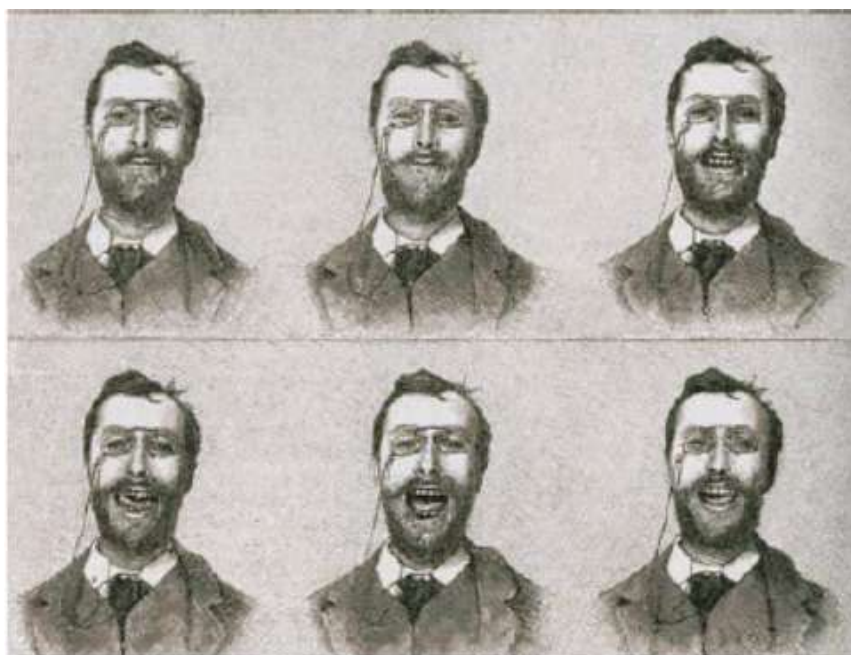
⁵⁸ No original, “If the object under observation covers only a small surface in the direction of movement, a large number of images may be obtained without superposition or confusion [...]. Now, if we take a series of images of a man walking, the question of space becomes a more complicated one. Each image must be spread over a considerable surface if it is to show the various positions assumed by the head, arms and legs. Now, the larger the space covered by the image, the smaller must be the number that can be taken on one plate without superposition and confusion.”

Figura 22: J. J. Grandville, *Le magasin pittoresque*, July 1842. Wood engraving.



Fonte: Smolderen, 2014, p. 125.

Figura 23: Étienne-Jules Marey, *Portrait of Demenjé Pronouncing the Phrase "Vive la France"* (detail), *La nature*, no. 988, 1892.



Fonte: Smolderen, 2014, p. 125.

Na Figura 25, vemos o deslocamento da ação e do movimento da personagem sendo dividida quadro por quadro e conforme o tamanho deles vai reduzindo, há uma aceleração no tempo e um enfoque no movimento até a revelação final do personagem que se apressa. Essas técnicas são vistas no livro de Topffer, *Essai de physiognomonie* (1845) em que ele escreve um pequeno tratado de como trabalhar a fisionomia nos quadrinhos desde expressões faciais até a movimentação dos personagens. Pelo ano da publicação, é notório que essa técnica se desenvolveu antes da cronofotografia, mas depois da fotografia, porém não se tem evidência de que os fotógrafos conheciam ela.

Em conclusão, é notório os cruzamentos e as diagonais entre as linguagens na representação do movimento. Além dos artistas aqui mencionados, outros também tiveram grande importância no desenvolvimento dos quadrinhos, conforme destaca Smolderen⁵⁹. Embora não nos caiba abordar todos eles nesta dissertação, reiteramos a relevância da leitura desse teórico para informações mais detalhadas a respeito do tema.

Nossa escolha por este recorte se deve ao fato de que muitos dos trabalhos mencionados foram produzidos depois dos anos de 1890, momento em que já havia um certo consenso dos conceitos de cada linguagem e também porque o pré-cinema passa a ser desenvolvido com mais ênfase.⁶⁰

5.3 O fotoquadrinho

A História em quadrinhos é um tipo de linguagem que, predominantemente, combina não só elementos visuais e verbais, mas também outros tipos de códigos visuais para contar suas histórias. Com o avanço da tecnologia, esses elementos são cada vez mais incorporados nas histórias - principalmente com a “invasão” dos *webcomics* e com as divulgações dos quadrinhos pelas redes sociais - que, muitas vezes, utilizam o meio digital a seu favor como parte integrante da narrativa e da experiência de leitura.

Desde a última década, é possível testemunhar uma nova tendência em relação à experimentação criativa e à inovação, marcada pela utilização de elementos como mapas,

⁵⁹ Alguns trabalhos Harvey Kurtzman para a revista *Mad's*; Hans Schliemann e Emil Reinicke na Alemanha; além dos trabalhos de Caran d'Ache e Christophe na França que promoviam o início das linhas claras, que mimetizam a falta de expressão.

⁶⁰ Para mais informações sobre as relações do pré-cinema e dos quadrinhos consultar *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay* (2014)

gráficos, esboços, *qr codes*, pinturas, músicas e, principalmente, fotografias nas narrativas dos quadrinhos. Nesse sentido, eles possuem uma forte afinidade com a fotografia - como visto anteriormente - e a acomoda facilmente nessas inovações visuais, uma vez que essas duas linguagens são compostas por uma interpretação narrativa muito flexível.

Conforme já demonstrado também, a influência da fotografia não se deu exclusiva nem inicialmente com os quadrinhos, mas a oitava arte afetou principalmente os pintores da época, que a utilizavam para corrigir certos hábitos de composições, como enquadramentos e perspectivas, além de ter servido como um recurso valioso para a caricatura, como visto na escola de Eakins. Outrossim, muito antes da invenção da máquina fotográfica, a pintura já havia sido influenciada por técnicas protofotográficas, como a câmara lúcida, a câmera obscura, a lanterna mágica e o fisionotráco, aparelhos que auxiliavam o pintor através da visão. Contudo, a fotografia não apenas ajudou os pintores, como também influenciou parcialmente no estilo dos desenhos na época, os quais passaram a ser mais realistas para competir com essa nova invenção que ia surgindo.

Diante desse contexto, observamos que Nancy Pedri, no seu artigo *Thinking about Photography in Comics* (2015, p. 9), afirma que, apesar da ênfase colocada na narrativa visual por parte de alguns teóricos e acadêmicos perante aos quadrinhos, o uso da fotografia neles ainda não recebeu a atenção crítica adequada. Isso porque ainda há alguma divergência na função e no efeito de sentido das fotografias nos quadrinhos.

Primeiramente, há aqueles críticos que consideram a fotografia um instrumento de auxílio para corroborar as experiências do autor e não a autenticidade da memória. Pedri, em outro artigo já mencionado (2012), afirmou ainda que frequentemente a inclusão das imagens fotográficas nas memórias gráficas permite que o leitor fique atento ao ponto de vista do autor sobre si mesmo. Com certa regularidade, essas experiências são transcritas verbal e visualmente, mostrando que elas não necessariamente poderiam ter sido capturadas por meio da fotografia; assim o desenho ajuda a contar o que a fotografia não diz. Consequentemente, a reprodução dessas fotografias cria uma distância entre o assunto “real” e a forma como o autor conta a história, pois está sujeita a manipulações. Segundo Pedri (2012, p. 252, tradução nossa):

Surpreendentemente, no entanto, as imagens fotográficas, quando reproduzidas em memórias gráficas, podem não servir para confirmar se o que está sendo relatado é real ou não - como a identidade, caráter e as experiências pessoais. Na

verdade, elas podem, e muitas vezes servem, como algo além da evidência direta de um eu visível. Em vez de corroborar a verdade, a inclusão das fotos nas memórias gráficas pode muito bem chamar a atenção pela divisão entre a vida real e a narração dessas experiências.⁶¹

Por esse viés, percebemos que a inclusão das fotografias em quadrinhos que contém memória não contribui para a veracidade dos fatos, pois a fotografia permanece na esfera especulativa, além de destacar a verdade subjetiva, ajuda a expor a posição do autor em relação a suas histórias. Além disso, nos seus artigos mais recentes, apesar de Pedri (2015, p. 2) afirmar que a fotografia não cumpre com uma função documental nos quadrinhos, consolidando os fatos desse mundo narrativo, a autora observa que ela não está subordinada aos demais elementos verbais e visuais que compõem aquele espaço. Em vez disso, ela une os elementos para avançar a narrativa e realizar a contação da história. É esse pensamento, de diálogo e de não subordinação, que poderá nos auxiliar a desenvolver nossa argumentação mais adiante. Por fim, apesar do ponto de vista de Pedri ser divergente em alguns aspectos do nosso, concordamos com sua perspectiva ao demonstrar que estudar a forma como os diferentes tipos de imagens se misturam nos quadrinhos ajuda a entender melhor como aqueles podem orquestrar uma experiência de leitura única:

A investigação de como a fotografia pode funcionar junto com outro código visual, em oposição ao código verbal, também introduziu um novo ângulo de estudo da fotografia na literatura, que se concentra principalmente nos efeitos de sentido da fotografia na literatura em geral ou seu uso em gêneros literários específicos ou em textos literários particulares. (Pedri, 2015, p. 9, tradução nossa)⁶².

Em segunda análise, há visões que partem da compreensão de que as fotografias auxiliam a contar detalhes ocultos na história dos quadrinhos, como um instrumento que pode contribuir de alguma forma para a narrativa, seja fornecendo informações a respeito do personagem ou do

⁶¹ No original, “Surprisingly, however, when reproduced in graphic memoirs, photographic images can serve not to confirm that what is being related - identity, self, personal experiences - is real or factual. Indeed, they can, and often do, serve as something other than straight evidence of a visible self. Instead of corroborating the memoir’s truth claims, the inclusion of photographs in graphic memoir can very well draw attention to the divide between real life experiences and the telling of those real life experiences”.

⁶² No original, “The investigation of how photography can work alongside another visual mode of representation, as opposed to a verbal one, will also introduce a new angle to the study of photography in literature, which is to date mostly focused on examining the impact of photography on literature in general or its use in specific literary genres or in particular literary texts”.

mundo em que ele vive. Ou seja, a fotografia nos quadrinhos vai fornecer informações apenas a respeito do mundo da obra e não do mundo real.

Nesse prisma, o artigo de Bárbara Postema intitulado “A fotografia nas histórias em quadrinhos sem palavras” (2018) relata algumas funções de sentido, descritas acima, que a fotografia pode apresentar nos quadrinhos sem palavras. Apesar de a autora focar apenas em Hqs sem balões de fala, esse artigo se mostra relevante para estes estudos, pois consideramos que as fotografias não perdem seu valor e sentido nas Hqs que possuem código verbal.

Postema (2018, p. 7) observa que há um número pequeno de quadrinhos sem palavras compostos com fotografias e afirma em relação a essa sua constatação de uma quase não-existência de fotografias em quadrinhos silenciosos, que:

Ela [a quase não-existência] enfatiza o potencial narrativo inerente às imagens desenhadas nos quadrinhos, que faz falta às fotografias, e ela mostra como é forte o caráter de “realidade registrada” da fotografia, que pode ser temporariamente descartado quando os balões de fala são acrescentados, mas ao qual a fotografia novamente retorna imediatamente após o texto ser removido.

Essa afirmação acaba sendo problemática no contexto do nosso estudo, porque reforça o uso da fotografia como instrumento de menor potencial narrativo em comparação ao desenho e à escrita e considera que as fotografias não possuem uma narrativa independente na História em quadrinhos, já que elas precisam estar vinculadas ao desenho por se situarem naquela diegese. Ademais, para a autora, a autenticidade do real só existe quando não há balões de fala, pois no contexto fictício são os balões que norteiam a realidade daquele mundo.

Por outro lado, a autora demonstra que, pela quase inexistência de fotografias, muitos autores resolvem desenhá-las em seus quadrinhos, precisamente pelas qualidades referenciais dessas fotografias desenhadas, o que faz com que as fotos, que aparecem nesses tipo de quadrinhos, excedam a limitação da falta de palavras não podendo narrar a história de outra forma. Sobre essas produções, embora a autora destaque que “a fotografia ainda funciona diferentemente da imagem de um quadrinho desenhado”, ela nota que as imagens “representando fotografias (ficcionalis, imaginadas) são largamente utilizadas nos quadrinhos” (Postema, 2018, p. 7).

Desse modo, a autora nos fornece em seu artigo exemplos de algumas fotografias desenhadas e seus significados simbólicos. Para Postema (2018), as fotografias nos quadrinhos podem: exaltar uma função expositiva para estabelecer elos entre os personagens; sublimar o

presente de pessoas amadas; estabelecer laços emocionais; demonstrar sentimento de saudade; retratar as memórias do passado, porém nesse caso são as memórias fictícias dos personagens fictícios; além de algumas fotos funcionarem como um instrumento de identificação em documentos oficiais; e por fim, são algumas fotografias que conduzem a história em alguns quadrinhos.

Percebe-se que, em nenhum exemplo citado pela autora, as fotografias contam com sua própria narrativa ou fazem uma referência ao mundo real. Para ela, as fotografias nos quadrinhos mudos são, exclusivamente, usadas para reforçar a narrativa do desenho, seja ela nas entrelinhas, fornecendo mais informações sobre os personagens ou o mundo em que eles vivem, seja para conduzir a narrativa fictícia. Nesse sentido, queremos deixar claro que essa não é uma percepção negativa, pois as fotografias exercem sim essas funções, mas pelo nosso estudo elas não devem ficar apenas no mundo dos quadrinhos, podendo apontar para o mundo exterior, real.

Sobre as fotografias usadas em composições de quadrinhos, a autora pondera ainda que:

É certo que as fotografias carregam seu próprio potencial narrativo, de forma que um momento capturado em um instantâneo sugere o que ocorreu antes, ou que irá acontecer [sic] logo depois. Entretanto, devido à conexão mais direta entre o “real” e a imagem fotográfica, **é mais provável que uma sequência de fotografias sugira a reconstituição de uma ação ao invés da criação de ação, que é evocada por uma sequência de imagens desenhadas.** (Postema, 2018, p. 7, grifos nossos)

Se não é possível haver criação de um fato ou uma historiografia a partir de uma foto, então não poderíamos considerar que as fotografias possam ser utilizadas como provas documentais ou testemunhos, perdendo seu valor documental. Logo, discordamos da autora nesse aspecto.

Por fim, Postema utiliza o termo *Fotoquadrinho* para fazer referência a essas Histórias em quadrinhos que possuem fotografias (desenhadas ou não) em suas composições. Contudo, ela não se aprofunda no conceito e não fornece especificações para a utilização do termo. Logo, entendemos que qualquer Hq que possua fotografia poderia ser chamada de *Fotoquadrinho*.

Sobre esses apontamentos de Postema, embora não nos pareça que as fotografias apresentem um potencial narrativo inferior ao dos desenhos, concordamos que os efeitos da presença material da fotografia externa ao quadrinho são diversos daqueles causados pelas fotografias desenhadas. Isso porque, por um lado, não se pode descartar a diferença de efeito na

leitura do acréscimo de um elemento materialmente externo à Hq, e por outro é imperativo considerar que o caráter indicial de uma fotografia “real” pairará invariavelmente sobre o leitor de um *fotoquadrinho* em que haja essa “colagem”.

Ademais, são relevantes para este estudo as proposições de funções exercidas pelas fotografias (desenhadas ou “coladas”) na dinâmica dos fotoquadrinhos que a autora traz, bem como sua percepção de que a fotografia no quadrinho estaria mais ligada à reconstrução do que à criação de ações, dado o seu caráter memorialístico já discutido anteriormente. Contudo, não se pode desconsiderar a elaboração de ações por meio de quadros fotográficos em Hqs, como pudemos ver em exemplos anteriores, como em *O fotógrafo: Uma história no Afeganistão* (2012), de Emmanuel Guibert, e em outros que poderão ser vistos adiante.

Visando contextualizar o surgimento dos fotoquadrinhos, notamos que um dos primeiros aparecimentos dos *fotoquadrinhos*, segundo Pedri (2015), foi em uma coletânea intitulada “Álbum Noël”⁶³, de 1900, a qual possuía noventa e sete histórias em quadrinhos de diferentes autores. A história “Le premier cigare” é um dos *fotoquadrinhos* que aparecem nessa coletânea.

Figura 26: (artista desconhecido) “Le premier cigare.” Álbum Noël 1900.



Fonte: <https://konkykru.com/e.noel30.html>.

⁶³ Disponível em: <https://konkykru.com/e.noel.index.html>.

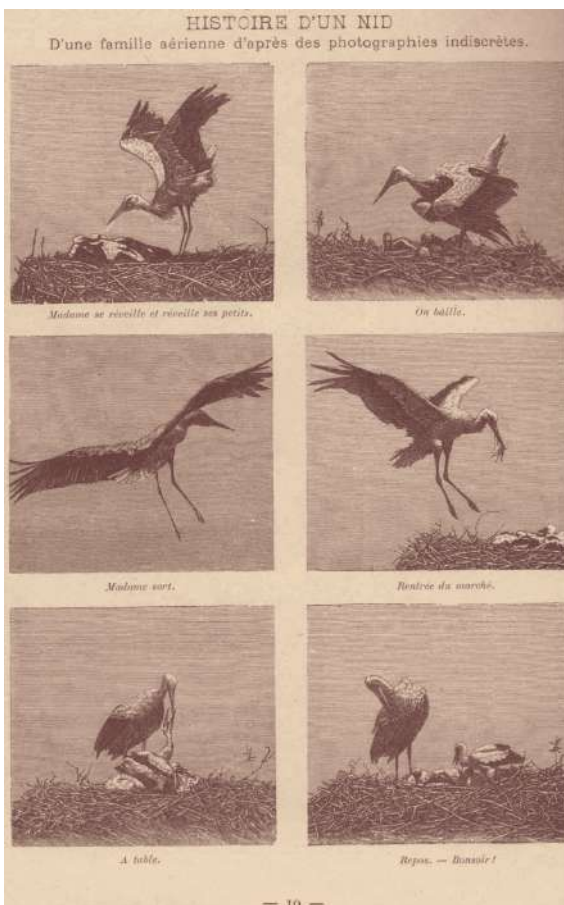
É vista na figura acima uma sequência de dois painéis, lado a lado, de um menino fumando um cigarro. A imagem do quadrinho é composta pelas duas fotografias do menino, que faz poses diferentes, separadas por uma sarjeta, um desenho feito com tinta, que simula a fumaça do cigarro em formato de demônio, e é acompanhada de uma legenda sobre a experiência do menino: “Conhece algo mais saboroso do que fumar pela primeira vez um “Havane”? (provável marca do cigarro); Ah, estou doente, vou morrer. Esse charuto é muito forte ou... eu que sou fraco?” (tradução nossa).

Além dos elementos notáveis, vemos o diálogo entre a foto e a imagem da fumaça, mostrando a alteração do humor do menino ao fumar o cigarro e uma possível crítica em relação ao ato de fumar, trazendo à tona os elementos semióticos do demônio como forma de mostrar os malefícios do cigarro, mas, ao mesmo tempo, mostrando a potência dele. Esse efeito de tempo passado de uma foto para a outra é percebido principalmente pelo desenho do cigarro que vai sendo consumido no passar do tempo e que, por estar dentro da sarjeta, leva o leitor a interpretar que quem fumou foi o menino.

No entanto, queremos destacar dois elementos que nos chamaram a atenção para que esse quadrinhos fosse considerado um dos primeiros fotoquadrinhos: o primeiro é a utilização de duas imagem reais para representar o menino, e essas imagens foram tiradas através de uma fotografia; o segundo elemento é o diálogo da foto com o desenho / escrita da transição das fotos. Isso revela que a conceituação de um fotoquadrinho deva conter uma foto na obra, seja ela desenhada ou não, e essa foto em constante diálogo de complementaridade com os outros elementos visuais da obra. Já o fato de ter sido utilizado uma fotografia real realça a importância de que as fotos, contidas nos quadrinhos, ainda interferem na realidade e não apenas nos quadrinhos, já que as poses do menino indicam situações similares ao dia a dia.

Outrossim, há a história “Histoire d’un Nid”, de um autor desconhecido, que também utiliza as fotografias para contar a história de uma interação de uma família de pássaros em um ninho.

Figura 27: (artista desconhecido) “Histoire d’un nid.” Álbum Noël 1900.



Fonte: <https://konkykru.com/e.noel10.html>.

Nele podemos ver uma sequência de seis imagens enquadradas em forma de quadrinhos que possuem legendas embaixo. Cada figura é um desenho de uma foto real num momento de interação da mãe com seus filhotes ao providenciar comida a eles. As imagens em que os desenhos se baseiam são fotografias reais e proporcionam uma ilusão de uma foto real detalhada e muito realista, a partir de técnicas como a hachura e as linhas de movimento para fornecerem essa impressão. Esses exemplos são importantes, pois eles atestam o impacto da fotografia em diferentes mídias visuais, bem como a flexibilidade da mídia dos quadrinhos ao incluir esses recursos estilísticos. As legendas são traduzidas da seguinte forma: “A senhora acorda e acorda seus filhos; Bocejam; A senhora sai; Volta do mercado; Serve a mesa; Descansa, boa noite” (tradução nossa).

Além disso, novamente temos a interação da escrita com a foto de maneira complementar, ainda que não haja uma fotografia tirada, a simulação do desenho é similar às fotografias desenhadas em alguns exemplos descritos anteriormente, como o de Bechdel. Assim, o diálogo complementar entre a fotografia desenhada e a escrita visa reforçar o caráter narrativo desse quadrinho, as lacunas que a foto não conta são preenchidas pela escrita e vice-versa. Como foi possível observar, é notória a dispersão de noções e teorias em relação à presença das fotografias nos quadrinhos. Foi visto que nem todos os teóricos consideram a indiciabilidade das fotos uma característica inerente quando essas estão situadas em um contexto de desenho; alguns entendem que o uso das fotos apenas reforça a experiência do autor; outros entendem que ela pode servir para auxiliar a narrativa do desenho. Há também uma difusão de reflexões sobre o uso de fotografias reais ou desenhadas nas Hqs, dada a concepção de cada teórico sobre sua função de sentido específica. Foi possível também verificar que há principalmente uma abundância de considerações em relação à memória e às terminologias que algumas Hqs possuem, como memórias gráficas e fotoquadrinhos.

Dito isso, queremos situar o que para nós seria o mais adequado ao tratar desse assunto. Antecipadamente, voltamos à questão da memória enfatizando seu uso cognitivo, ativo e criativo, o que assevera que a memória não se situa na esteira imaginativa, mas que também não representa a realidade fielmente. Assim como a fotografia, que - por mais próxima do real que seja - ainda é altamente manipulada por quem a tira. Além disso, salientamos que todo traço de desenho ou foto possui uma indiciabilidade em relação ao real.

No que concerne aos quadrinhos, entendemos que, tanto as fotos reais quanto as desenhadas, servem para referenciar contextos dentro e fora dos quadrinhos a depender da leitura; e, por fim, nos parece que os quadrinhos relacionados à memória gráfica possuem, de certa forma, algum elemento que indica a real experiência do autor, e que, majoritariamente, os autores utilizam a fotografia com esse propósito.

Dada essa faísca, chegamos a um consenso em que o conceito de *fotoquadrinhos* pode ser ampliado para obras que utilizam tanto fotografias reais ou desenhadas, essas fotos precisam estar em um constante diálogo complementar com outros elementos visuais e verbais da obra e que a função dessas fotos ultrapassa a diegese dos quadrinhos e que se refere ao mundo real também. São características vistas frequentemente em memórias gráficas, com quadrinhos que utilizam a

memória como forma de testemunhos e relatos para reforçar algum valor documental que o autor queira contar.

De certo, percebemos nesse conceito uma similaridade com os estudos fotoliterários⁶⁴, principalmente no que tange a fotografia como um importante recurso estrutural e narrativo, a partir de seu diálogo com o texto. Entretanto, somente a utilização desse conceito, não daria conta de abordar a dimensão dos quadrinhos, visto que os estudos fotoliterários se pautam nas relações da fotografia com a escrita literária.

Contudo, cabe destacar as relações diagonais da fotografia com as outras linguagens, como traço de cruzamento e troca entre elas abrangendo desde temas, formas, objetos, gêneros, estruturas, semelhanças e diferenças. Dessa forma, uma das preocupações desses estudos é reconhecer que a fotografia possui um valor semiótico muito particular por sua condição de índice, questionando as noções de identidade e de mimese que englobam as obras em que ela aparece. Assim, é notável que essas relações diagonais também ocorram nos fotoquadrinhos no que concerne ao aspecto estrutural, semiótico ou estético dos quadrinhos, o que é particularmente produtivo, visto que são duas mídias que compartilham de uma predominância visual, além de suas técnicas.

Queremos enfatizar também que, conforme observado, os *fotoquadrinhos* estão relacionados à memória. Nesse discurso, é notório que os *fotoquadrinhos* apresentem uma indicialidade em relação ao real ao vincular as experiências vivenciadas pelos autores ou pelas personagens das histórias com o contexto em que foram baseados.

Dessa forma, ao tratar de *fotoquadrinhos* estamos abordando as questões da memória em relação ao real proporcionadas pelas “diagonais” que existem entre as fotografias e os quadrinhos. Essa definição será importante para nós ao verificar como Roca consegue utilizar a mídia dos quadrinhos para enfatizar os efeitos de sentido que a fotografia possui, além de sempre atestar suas histórias através das memórias dos seus personagens, pois suas Hqs apresentam relatos muito próximos à realidade e que se apoiam na fotografia. É a partir dessa indicialidade

⁶⁴ Para mais informações sobre os estudos fotoliterários, algumas sugestões de leitura: Jérôme Thélot em *Les inventions littéraires de la photographie* (2003); Jean-Pierre Montier, em *Littérature et Photographie* (2008). Alguns estudos brasileiros e traduzidos para o português podem ser encontrados com Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, em sua tese de doutorado: *O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton* (2019), assim como Anne-Cécile Guilbard, em *Fotoliteratura: em quê a fotografia interessa à literatura?* Disponível na organização *(Arte)fatos literários: entre textos, mídias e artes* (2021).

fotográfica que conseguiremos aproximar os quadrinhos de Roca sobre a Guerra Civil Espanhola das fotografias do mesmo período em um diálogo mútuo.

III. Terceira parte: A trilogia da Memória Bélica

Conforme foi exposto, é possível atestar que a linguagem fotográfica e a dos quadrinhos compartilham de algumas características em comum, principalmente quando vemos intersecções de uma linguagem na outra. Contudo, ao pensar um meio termo entre representar o real e expressá-lo, encontramos nas linguagens dos quadrinhos o espaço perfeito para tal contexto, principalmente se pensarmos na questão histórica e no poder educativo dessas mídias.

Nesse contexto, o objetivo dessa última parte é mostrar como Paco Roca vai recontar a história da Guerra Civil Espanhola a partir de perspectivas fotográficas contidas em sua obra, isso porque ao trabalhar a memória como tema âncora, encontramos em sua bibliografia uma temática ideal para o diálogo das Histórias em quadrinho com a Fotografia. As obras que analisaremos a seguir são três: *Acasos do Destino*, *Regresso ao Éden* e *O abismo do Esquecimento*. A escolha das obras pauta-se no uso mais recorrente de fotos e de técnicas/expressões fotográficas que encontramos ao longo daquelas, todavia a principal justificativa foi o contexto da Guerra Civil Espanhola que permeia essas três obras como palco de fundo e como elas retratam esse período a partir dessa construção imagética contida nos desenhos, nas memórias e nas fotografias. Assim como a ordem escolhida foi de acordo com pesquisas e artigos que realizamos ao longo dos dois anos de pesquisa nessas obras.

6. “E se fez a luz”: a revelação da memória fotográfica em *Regresso ao Éden*

O tema da memória sempre foi inerente ao ser humano, seja no ato de lembrar ou ao criar imagens e narrativas. Essa temática é constantemente abordada nas mais variadas mídias e evocada notadamente pela fotografia, cujo diálogo com a memória se dá sobretudo na tentativa de eternizar o passado pelo recorte do real ou, nas palavras de Philippe Dubois (2012, p. 161), por uma “fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo literalmente cortada ao vivo”. Entretanto, por mais que se ateste como uma representação, é importante “não confundir essa afirmação de existência com uma explicação de sentido” (DUBOIS, 2012, p. 83), pois as fotografias convidam

a interpretar o real, já que, na palavras de Susan Sontag, elas “são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.” (Sontag, 2004, p. 33)

Paco Roca traduz uma interpretação da memória pela narrativa em “Regresso ao Éden”, buscando eternizar uma lembrança ao retratar a memória da mãe pelas fotos tiradas ao longo de sua vida, e é a partir dessa relação entre a memória e a fotografia que esse quadrinho ganha corpo. Outrossim, Roca utiliza a estrutura dos quadrinhos para configurar uma composição gráfica análoga à de uma câmera fotográfica analógica. Por esse motivo, é fulcral explorar os diálogos temáticos e estruturais desse quadrinho com a fotografia.

Entender o funcionamento de uma foto pela câmera analógica é atentar-se para a importância da luz e para sua capacidade de revelação única; isso porque, segundo Roland Barthes, em *A câmera clara* (1984), tecnicamente o ato de fotografar acontece a partir dois processos distintos: um de ordem química, da ação da luz sobre as substâncias fotossensíveis; e outro de ordem física: da formação da imagem através de um dispositivo óptico. Contudo, a capacidade de sua suposta reprodução infinita só pode ocorrer uma vez, já que ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente, entendendo a importância da revelação para a consolidação da memória. Dessa forma, Roca parte de duas perspectivas que trabalham o jogo da luz: a primeira no que diz respeito ao valor subjetivo da memória em relação ao diálogo da perda; e a segunda no que tange um viés estrutural e mecânico do funcionamento da luz entre as mídias.

A princípio, a narrativa apresenta a história da personagem Antônia, a qual viveu um período de ditadura franquista a partir do fim da Guerra Civil Espanhola. Roca é muito sutil ao demonstrar questões da fome, do abuso físico e mental do pai, além das dificuldades de viver uma infância em um período de constante instabilidade e medo. Por outro lado, é muito singelo ao apresentar pequenos momentos, poesias do dia a dia, que moldaram a persona de Antônia, como uma ida ao cinema ou uma foto na praia. É importante mencionar que os momentos polares e difusos impactaram diretamente na vida da personagem e o motriz da narrativa surge também diante do exposto.

Figuras 28, 29 e 30: Fotografias de Antônio ao longo da vida.



Fonte: Roca, 2022, p. 19, 24 e 34.

Nessa perspectiva, Roca elabora a narrativa a partir de três fotografias principais que demonstram momentos distintos da vida de Antônio (Figuras 28 a 30).

Vemos, então, na figura 28, uma imagem de estúdio de Antônio mais nova ao lado da irmã Vicentina com seu marido; na figura 29, um momento diante do trabalho de cuidadora, um pouco mais velha; e na figura 30 Antônio já com uma idade mais avançada ao lado da família em uma foto na praia. Além disso, é a partir de recortes dessas fotos que Roca vai nos apresentando tanto os parentes da personagem e as relações entre eles e, assim, como um álbum de família, o quadrinista vai recriando e recontando a vida da personagem.

Ainda nessa perspectiva, no final da história, vemos Antônio já idosa; porém, ela está em uma constante busca de uma foto em específico: a da praia (Figura 29). E por mais que as memórias dela sejam subjetivas, como as dúvidas se a fotografia realmente existiu ou se os momentos que ela vivenciou foram reais, a fotografia se mostra como uma prova de realidade de uma época que aconteceu. Pode não ser como ela se lembra, mas a indicialidade das fotos tiradas naquele período é, ao mesmo tempo, marca de alívio e de maldições que caminham junto à personagem, pois segundo Barthes (1984, p. 118):

Se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo.

Isso acontece porque atestar para a unicidade da luz na foto é também perceber um contrato com a realidade, visto que a impressão luminosa “imprime” o referente real. Nessa perspectiva, a história em quadrinhos revela-se tanto pela luz fotográfica quanto pelas memórias. Ao passo que algumas lembranças são violentas para Antônia, principalmente pela força de invocação das fotografias - que atestam o que realmente aconteceu, sem poder mudar, aprofundar ou transformar -, outras remetem ao “Éden”, um paraíso perdido que contém felicidade e paz durante os períodos conturbados na guerra que Antônia vivenciou. Logo, a busca dela pelas fotos é uma metáfora para a busca da própria luz que a guiava pelos tempos obscuros da vida, e o regresso presente no título do livro é tanto um retorno, uma procura à paz, quanto uma memória desse instante.

De maneira análoga, a revelação da luz aparece de duas maneiras específicas na narrativa: a primeira se dá pela apresentação dos capítulos em *flashs*, visto que Roca, ao iniciar cada capítulo da obra, nos apresenta uma página inteira em branco com o título do capítulo escrito em letras cursivas. Além disso, o fato de as letras estarem escritas a lápis, somado às linhas de caligrafia, nos mostra que é um rascunho, um início de um esboço, o qual contará uma história, que devido à memória acaba sendo subjetiva, já que são as memórias de Antônia que estão sendo apresentadas. Ademais, a cor branca remete à luz que surge dos *flashs* e, conforme se imita uma câmera fotográfica analógica, percebemos que o flash ilumina e revela a foto, da mesma forma que as páginas em branco revelam as histórias por vir.

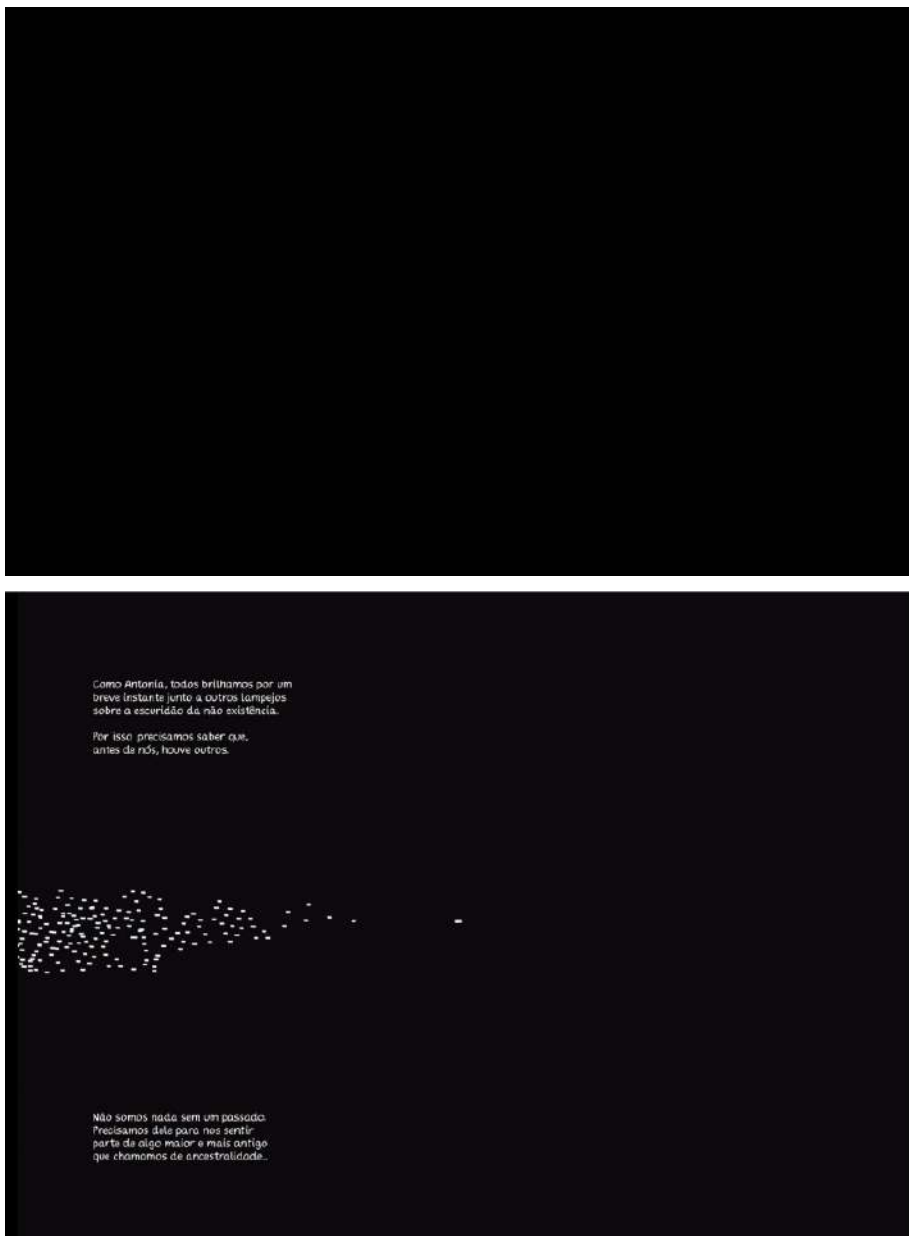
Figura 31: Início do primeiro capítulo de *Regresso ao Éden*.

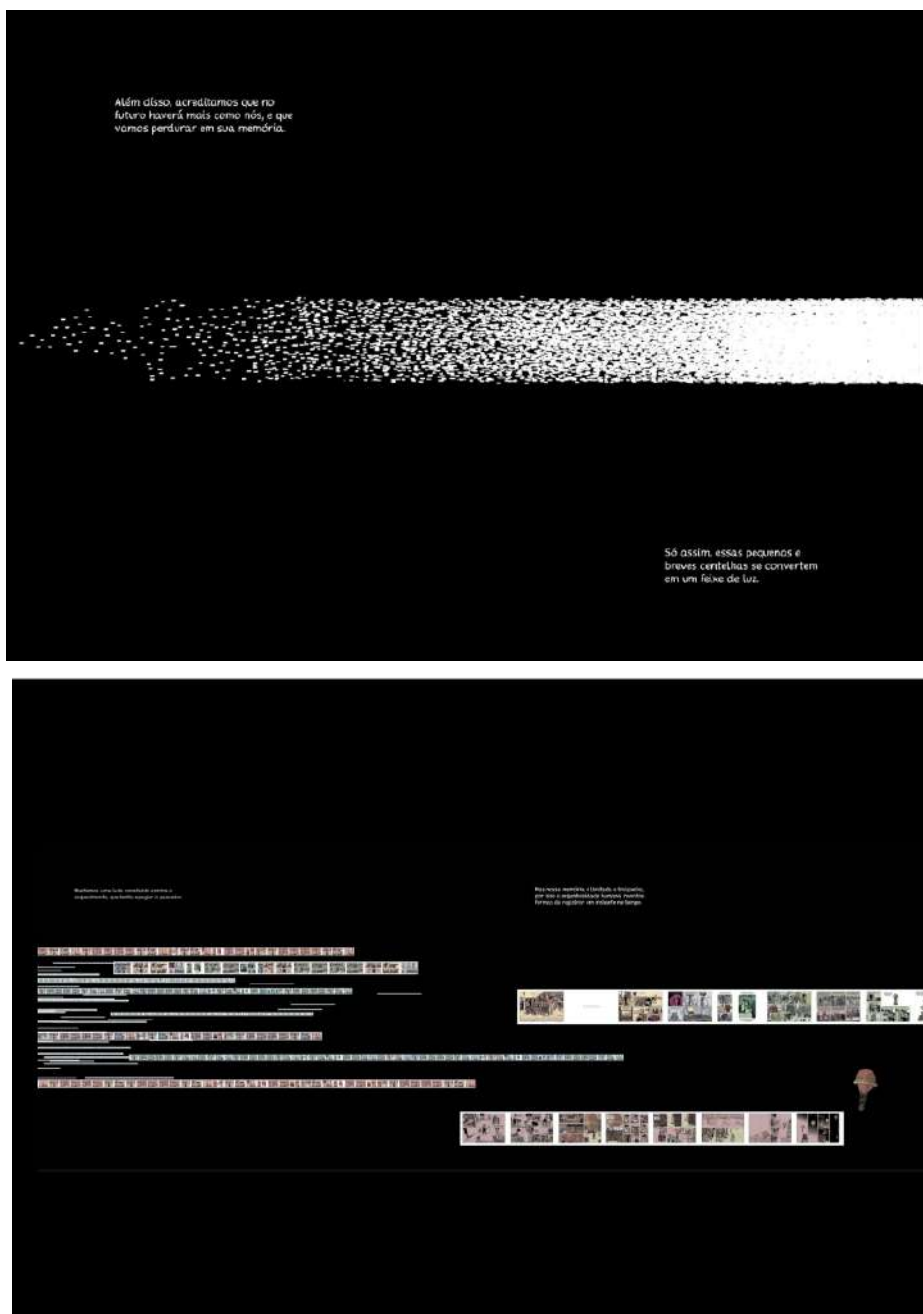


Fonte: Roca, 2022, p. 16.

Outrossim, há uma outra maneira pela qual a luz aparece na história: na utilização da estrutura do livro como se fosse um obturador de uma câmera analógica. Nessa perspectiva, percebe-se que, quanto mais um obturador se abre, maior é a quantidade de luz que entra na máquina, consequentemente, capturam-se mais elementos fotossensíveis, revelando-se mais imagens. De maneira análoga, isso acontece com o quadrinho *Regresso ao Éden*, em que os inícios das páginas são inteiramente pretas, igualando-se à estrutura fechada do obturador de uma máquina fotográfica analógica. E, conforme o leitor as folheia, a luz entra no livro, e, em sequência, revela-se a história que há de ser contada por meio de um filme mnemônico. É interessante notar também que a quantidade de elementos textuais e imagéticos que vão aparecendo na sequência inicial da obra é um efeito direto da quantidade de luz que entra nela como um obturador (Figuras 32 a 35):

Figuras 32, 33, 34 e 35: Início de *Regresso ao Éden*.





Fonte: Roca, 2022, p. 1, 11, 12 e 14.

Nessa dinâmica, Roca é um fotógrafo que conta uma memória pelos quadrinhos ou um quadrinista que fotografa a história das personagens pela imagem? As diferenças entre a pintura e a fotografia são sutis: enquanto uma constrói, a outra subtrai; da mesma forma uma adiciona um tempo e um espaço, já a outra seleciona. A esse respeito, Daniele Barbieri, em *As linguagens dos quadrinhos* (2017), apresenta seu conceito de ecossistema que se constrói a partir de

semelhanças, empréstimos e diferenças de outras linguagens, constituindo um limiar de fronteiras orgânicas que se modificam ao longo dos anos.

É possível perceber que a narrativa do autor, principalmente em *Retorno ao Éden* (2022), permanece nessa fronteira intermediária entre a ilustração e a fotografia se levarmos em consideração o conceito de álbum, pois essa obra de Roca apresenta diversos elementos que confundem essas definições, ora sendo um álbum de histórias em quadrinhos, ora sendo um álbum fotográfico.

Na figura 36, é possível perceber como Roca (2022) brinca com os limites da estrutura das mídias pelas imagens. Na linguagem dos quadrinhos, a página é composta por quadros e o limite desses quadros é feito pelo requadro somado à sarjeta; entretanto, considerando a linguagem fotográfica, notamos que esse conjunto de características nessa obra acaba por nos fornecer um recorte muito semelhante a uma foto *polaroid*, como visto na figura 37, e isso também é reforçado na fotografia em cima da mesa vista na figura 36, que parece ter sido retirada do conjunto de quadros que compõem a página, em uma espécie de álbum.

Figuras 36 e 37: Estrutura da história em quadrinhos como foto polaroid e modelo de foto polaroid.



Fonte: Roca, 2022, p. 32.

Logo, essa perspectiva acaba reforçando dois fatores das fronteiras intermediárias: em primeiro lugar, vemos que a mídia livro torna-se um álbum de fotografias das memórias de Antônia, dentro do qual as fotos/lembranças foram sendo guardadas; em segundo, notamos os feixes de filmes de rolos fotográficos, os quais começam a passar no início do livro e retornam ao

final, reforçando a ideia de que se passa um filme das memórias, como se fosse um *flashback* por essa mídia, visto que uma das características do cinema é a sua dinamicidade e a transição de várias imagens em sequência a partir de frames.

Diante do exposto, em *Regresso ao Éden*, temos também um jogo de perspectiva em que Roca (2022) vai intercalando a visão tanto da câmera quanto do fotógrafo e isso só é possível porque as mídias quadrinhos e fotografia estão em constante diálogo e complementaridade. Nesse sentido, notamos que as duas linguagens compartilham as características de enquadramento, recorte e campo de visão, o que é mais perceptível na fotografia; contudo, ao se desenhar a partir dessas perspectivas e levando em consideração os outros elementos já citados, temos uma imagem que transita entre a foto e a ilustração.

Da mesma forma, Roca (2022) vai tomar emprestados alguns elementos de enquadramento, recorte e perspectiva para compor certas páginas da história em quadrinhos, ora mostrando visões da câmera, ora das pessoas que veem em uma visão de primeira pessoa e ora das pessoas de fora da cena, que presenciam a situação, como uma visão em terceira pessoa.

Nas imagens abaixo, temos uma visão a partir da câmera fotográfica analógica na figura 38, e uma visão de alguém que está passando pela praia, vendo a cena da família sendo fotografada, na figura 39. Além disso, é notório a paralisação das pessoas fotografadas ao precisarem tirar a foto. No contexto da guerra podemos pensar no poder de imortalizar e também de paralisar quem é que esteja sendo fotografado.

Figuras 38 e 39: Jogos de perspectivas ao longo da história em quadrinhos.





Fonte: Roca, 2022, p. 17 e 118.

Essas perspectivas contextualizam o que Rajewsky apresenta sobre três grupos de fenômenos de intermidialidade: transposição midiática; combinação de mídias; e referência intermidiática. A primeira leva em consideração adaptações, transferências de uma mídia para outra. A segunda, a combinação de mídias, inclui uma mescla de mídias em que as linguagens dialogam e se complementam, como a história em quadrinhos ou a ópera: “as várias formas de articulação midiática apresentam-se todas na sua materialidade a fim e contribuem todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação da encenação inteira” (Rajewsky, 2012b, p. 60). Já a terceira, a chamada referência midiática, é uma evocação de uma mídia por outra, isto é, a referência de algum elemento específico que nos remete a essa outra mídia, uma espécie de “como se fosse”: “por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem” (Rajewsky, 2012^a). p. 25).

Nesse viés, percebemos que *Regresso ao Éden* apresenta duas dessas três classificações definidas por Rajewsky: a combinação de mídias e a referência midiática. Isso porque, para além do aspecto estrutural inexoravelmente combinatório entre texto e imagem dos quadrinhos, ao incluir fotografias reais que geram a base da narrativa da sua história em quadrinhos, Roca (2022) fornece um diálogo que se estende para essas duas mídias - desenho e fotografia -, que se complementam. Ademais, há a referência midiática, pois os desenhos de Roca nos lembram fotografias, tanto pelos elementos externos, como a estrutura das fotos polaroids, quanto pelos elementos internos, como a mesma tonalidade da cor sépia nos desenhos e nas fotos.

Figura 40: Semelhança da paleta de cores nas fotos e nos desenhos.



Fonte: Roca, 2022, p. 41.

Por fim, a história em quadrinhos *Regresso ao Éden* (2022), por ser desenvolvida a partir de fotos reais, somada à utilização de diversos recursos da mídia foto, como revelação, jogo de enquadramento e de *flash* no quadrinho, incluindo a presença da fotografia real da mãe do Roca, apresenta muitas diagonais fotográficas, fazendo com que seu desenho converse de forma a se complementar com as fotografias apresentadas, ampliando a percepção da perspectiva de Antônia pelos seus relatos, mas também pela visão de Roca. Na colagem da figura 40 percebemos que além dos efeitos estéticos que a colagem traz na página, há uma simbologia de revelar através da imagem. Na figura, as pessoas dentro da foto são as mais importantes para a vida da Antônia, aquelas que ela faz questão de mencionar e de lembrar; já as pessoas desenhadas, como o pai e o irmão, são pessoas que de certa forma foram abusivas ou tóxicas na vida dela. Com isso, Roca traz um elemento de relevância afetiva a partir das mídias, trazendo à tona o caráter de afetividade que as fotografias carregam consigo. Conforme se pode ver nas análises aqui apresentadas, *Regresso ao Éden* também é considerado um fotoquadrinho.

Destarte, é possível verificar que o autor espanhol Paco Roca (2022) consegue utilizar a estrutura dos quadrinhos para além de sua função regular e elabora uma narrativa da memória através da composição gráfica análoga à de uma câmera fotográfica analógica. Outrossim, vemos que as fotografias dialogam com os desenhos do quadrinho, complementando a narrativa do livro,

e é a partir delas, junto à composição estrutural, que conseguimos enxergar o próprio livro como uma máquina fotográfica analógica.

Além disso, o diálogo entre as linguagens presente na história em quadrinhos rompe com as definições comuns presentes nas fronteiras tanto da linguagem dos quadrinhos quanto da fotografia, fato esse reforçado por Rajewsky (2012b) ao apontar o cruzamento de novas fronteiras como dissolução de anteriores, o que corrobora novamente o status da linguagem como ambiente e não instrumento, conforme destacado por Barbieri (2017). Nas palavras de Rajewsky, temos que:

Na perspectiva diacrônica, então, as práticas de cruzamentos de fronteiras ou dissolução de fronteiras pré-estabelecidas – desde que sucedidas por uma convencionalização e habitualização duradouras – podem resultar noutras construções, noutras fronteiras que, por sua vez, vão se apresentar convencionais e sujeitas a mudanças, ou em concepções de formas midiáticas e artísticas inteiramente inéditas. (Rajewsky, 2012b, p. 67)

Diante dessa análise, podemos concluir também que o entendimento em perspectiva do fotoquadrinho pode ser utilizada para a compreensão de outras obras quadrinísticas, principalmente as do autor Paco Roca, que brinca de maneira recorrente com temas da memória, enquadramento, cor, perspectiva e outros elementos muito recorrentes em outras artes, mas principalmente na fotografia.

7. A construção da história sob a perspectiva fotográfica: *Acasos do Destino* e as fotografias de guerra, de Robert Capa e Antoni Campaña

A fotografia e as artes visuais sempre contribuíram para a construção de um imaginário visual, principalmente no século XIX, entretanto, ao longo dos anos, existiu um impasse diante da memória; segundo Ricœur (2023, p. 24): a lembrança é construída ou buscada pelo sujeito ou pela sociedade? Esse pensamento complementa um debate acerca dos estudos fotográficos em que, autores como André Rouillé, questionam a função representativa do real no instrumento fotográfico, mostrando que, longe de ser uma imitação fiel da realidade, a função do ato fotográfico é construir uma narrativa a partir da imagem retratada: “A fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir *o que é passível de ser visível* (não o visível)” (Rouillé, 2009, p. 36). Contudo, essa narrativa não deixa de ser descartável para a

construção da história da sociedade, pois ela, além de possuir um valor documental, é fruto de um filtro cultural das pessoas que trabalham com as imagens.

Nesse sentido, é perceptível que na história em quadrinhos *Acasos do Destino* (2022), de Paco Roca, o autor reconta uma história de um veterano de guerra que, ao ser exilado da Guerra Civil Espanhola, acaba se unindo à divisão *La nueve*, para lutar pela libertação de Paris durante a Segunda Guerra Mundial. Cabe mencionar também que toda a obra é um registro de uma pesquisa feita durante 5 anos sobre personagens históricos verídicos que lutaram na guerra.

Outrossim, Roca (2022) mostra que as memórias nunca são totalmente verdadeiras e podem ser moldáveis e, ao retratá-las a partir desse ponto de vista, acaba utilizando diversos recursos estéticos para modificar a obra, como a coloração das imagens que imitam elementos fotográficos, reforçando as narrativas paralelas do passado e do presente e também utilizando recursos fotográficos que lembram determinados contextos e que guiam os olhos dos observadores. Assim, observamos que, pelos desenhos que estão imbuídos de técnicas fotográficas, há um diálogo da Hq e da fotografia de Capa e Campanha que reforçam um caráter gerador da narrativa e a preservação dos fatos como uma importante denúncia e construção história a partir das memórias, criando e ao mesmo tempo preservando amemória visual que aconteceu no contexto da Guerra Civil Espanhola e da Liberação de Paris na Segunda Guerra Mundial.

Em primeira análise, a fotografia surge como forma de adaptar as pessoas às imagens de uma nova sociedade tecnológica que começa a surgir. Nesse sentido, Gisèle Freund, em *Photography e Society* (1980, p. 12, tradução nossa), relata que: “A importância da fotografia não reside primordialmente no seu potencial como uma forma de arte, mas nas suas habilidades de moldar nossas ideias e valores, na capacidade de influenciar nossos comportamentos e em definir nossa sociedade”.⁶⁵ E, como já sabemos, muito desse impacto transformador da fotografia aconteceu pela sua capacidade de atestar a realidade.

Além disso, Kossoy (2020), apresenta uma teoria importante da fotografia como um valioso instrumento para a interpretação histórica e social. Para o autor, a invenção da fotografia permitiu uma inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação de criação artística, com a ampliação dos horizontes da arte, **de documentação e denúncia, graças à natureza testemunhal dessa linguagem.** Ademais, as imagens pelas fotos foram e são documentos

⁶⁵ No original, “The importance of photography does not rest primarily in its potential as an art form, but rather in its ability to shape our ideas, to influence our behavior, and to define our society” (Freund, 1980, p. 12).

importantes e insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado. De maneira complementar, Lowy, (2009, p. 17-18) demonstra que “À medida que se avança no tempo, a fotografia torna-se não apenas um espelho - necessariamente deformador - dos eventos revolucionários, mas também um ator histórico, um instrumento de combate”, o que reitera a importância do valor documental das fotografias tanto para a descoberta da história, quanto para a sua preservação. Temos, assim, um forte valor documental e de denúncia da história a partir da fotografia

Em segunda análise, de maneira oposta à mimese exercida pela máquina fotográfica, Roland Barthes, em *A câmera clara* (1984), vai desenvolver uma abordagem pautada nas sensações provocadas pela experiência do observador diante da fotografia. Barthes compreende que não é apenas o que é fotografado que importa para essa linguagem, mas como interpretamos as imagens que nos são impostas. Isso demonstra que as fotografias possuem uma aptidão para atestar que um fato aconteceu e, conseqüentemente, esse atestado será útil na capacidade das fotos recontarem o passado histórico a partir do exercício da memória pela vivência das pessoas.

O diferencial da abordagem de Barthes é que a interpretação da linguagem fotográfica permite um duplo entendimento a partir de dois conceitos dos quais ele chama de *studium* e *punctum*. O *studium* seria todo símbolo comum às pessoas que aparece na imagem fotográfica, como lugar, tempo, objetos, vestimentas, etc. Já o *punctum* é o aspecto individual de pessoa para pessoa, aquilo que fere e que traz à tona lembranças das experiências vividas através da visualização da foto.

Contudo, será nas Histórias em quadrinhos que veremos um entremeio pela sua capacidade de imitar o real, quanto de representá-lo a sua maneira, não caindo em uma armadilha de especulação ao recontar fatos históricos. Ainda mais quando vemos como Roca utiliza as fotografias em seus quadrinhos.

Diante do que foi apresentado, Paco Roca aborda a questão mnemônica em sua História em quadrinho *Acasos do Destino* (2022), ao utilizar como referência, em sua narrativa, fotos da época, relatos de parentes e pesquisas sobre o período no qual ele escreveu a história.

Em *Acasos do Destino* (2022), Roca reconta a história de um veterano de guerra que, ao ser exilado da Guerra Civil Espanhola, acaba se unindo à divisão *La Nueve*, para lutar pela libertação de Paris durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse caso, a memória está presente nos registros desse estudo feito por 5 anos, mas que são modificados pela liberdade poética do autor, como o fato de que a história no quadrinho acontece diante de uma entrevista com o combatente,

mas na realidade ele já estava morto e os fatos foram adquiridos a partir de anos de pesquisa sobre a *La Nueve* e com os parentes dos soldados.

Figura 41: Paco Roca entrevistando Miguel, um sobrevivente da *La Nueve*.



Fonte: Roca, 2022, p. 121.

Conforme já dito, vemos a característica da memória sendo trabalhada de forma predominante nessa obra ao percorrer o jogo de passado e presente. Há o perfil peculiar de Roca trabalhar a memória pelo jogo de cores presentes nesse quadrinho, como já foi apresentada na Figura 5, seguindo uma ideia de modernidade tecnológica pelas câmeras analógicas: os eventos do passado - que ocorreram entre as guerras Civil Espanhola até a Segunda Guerra Mundial - são muito bem detalhados e coloridos, como se a memória do passado fosse muito mais fácil de ser lembrada e vivenciada, e o protagonista não tivesse escapado daquele tempo; já os fatos do presente estão em preto e branco, alegando um certo distanciamento da memória e da vivência daquele protagonista.

Assim, o quadrinho brinca com um efeito do recorte do recorte em que as memórias funcionam como informações dispersas, como se fossem fotografias inseridas dentro da página,

outrossim a opção de recortar a fotografia nos mostra, de certa forma, toda informação relevante que pode ser direcionada para os espectadores

Mas para além desta característica marcante, queremos atentar para a Figura 41, em que Roca altera a história utilizando um elemento ficcional: a entrevista com Miguel, visto que ele já estava morto quando o quadrinho foi criado. Por mais especulativo que possa parecer, a utilização das pesquisas realizadas sobre a *La Nueve*, assim como os relatos dos parentes e as fotografias de guerra, que mesmo desenhadas, são testemunhos da realidade, tudo nos mostra que a obra deixa de ser especulativa. É interessante notar que a fotografia mostrada no fim da página do general Leclerc é muito parecida com a fotografia real dele que veremos mais adiante. Outrossim, o formato arredondado dos quadrinhos nos oferece a ideia de serem fotografias, principalmente se compararmos com o último quadro, mas ao mesmo tempo há uma característica efêmera, de sonho se juntada com a paleta de cor.

No entanto, ainda que Roca utilize muito a fotografia em outras obras suas, em *Acasos do Destino*, essa abordagem torna-se diferente, pois seu estilo de desenho nos parece buscar referências nas fotografias da Guerra Civil Espanhola e da Liberação de Paris, principalmente dos Fotógrafos Robert Capa e Antoni Campaña, assim como Henri Cartier-Bresson e Roger-Viollet.

Perante o exposto, é importante lembrar que o conceito de *memória*, por vezes, pode ser confundido com *imaginação* como já foi visto, porém ao recorrermos à Ricoeur (2008) atestamos a relação da memória com as experiências, fornecendo uma confiabilidade para ela, se analisada em relação ao imaginado. Logo, a memória possibilita uma incidência na própria realidade das coisas, principalmente do passado. É a sua busca atrelada à interpretação cognitiva dos fragmentos e dos rastros que comprovam sua indiciabilidade com o real e seu caráter testemunhal, constituindo a memória um fator diferente da imaginação. Assim, podemos usar a memória como um exercício de realidade.

Nesse prisma, a memória diante da fotografia e dos quadrinhos exerce um duplo papel de guardar e representar a história a partir da visão e do ponto de vista dos autores da obra. Logo, por mais que a fotografia passe a impressão de estar representando a realidade fielmente, ela ainda precisa passar por um filtro, o fotógrafo, que a manipula de acordo com suas experiências e repertórios, moldando a partir do que ele deseja passar para os observadores. Esse filtro também acontece nas Hqs e por isso a exclusão de tratar esses fatos como cem por cento verdadeiros.

Por fim, para além da ilusão dos desenhos serem passíveis de uma comprovação mais fiel da realidade, é preciso lembrar que quem desenha também é intérprete, leitor, observador e isso não anula a tentativa de representar a realidade a partir de sua visão, desde que haja a devida comprovação por parte dos historiadores e estudiosos do tema.

Um ponto de partida para adentrar as relações entre as fotografias de Capa e Campaña e os desenhos de Roca, é relevante mencionar algumas informações constantes ao final do livro, nos textos de Paco Roca, Robert Coale e mesmo de uma entrevista/ diálogo entre eles, que revelam elementos relevantes da gênese da obra, bem como do papel crucial da fotografia nas buscas do autor para a elaboração de sua narrativa.

Roca apaga “o ponto final” de seu livro, evidenciando aos seus leitores que, para a preparação de *Acasos do destino*, “foram três anos de pesquisa e execução, e teriam sido muitos mais se eu não tivesse contato com a ajuda de tantos especialistas no assunto que compartilharam seu conhecimento comigo. Um deles foi Robert Coale” (Roca, 2022, p. 329). O historiador e professor de Estudos Hispânicos da Université de Rouen, que estuda a companhia La Nueve há diversos anos, segundo Roca, não colocou um ponto final em suas pesquisas, pois sempre há “uma foto nova para aparece, um testemunho a acrescentar...” (Roca, 2022, p. 329).

Ora, o trabalho desse importante historiador para a realização de Roca parte de registros fotográficos, registros esses determinantes para testemunhar a existência da companhia La Nueve, objeto de paixão para ambos, quadrinista e historiador.

De acordo com Robert Coale,

Depois das minhas primeiras buscas, encontrei uma **curiosa fotografia** colorida de soldados na Champs-Élysées, em agosto de 1944. Pelo uniforme e pela origem do veículo blindado em que estavam, seria certamente possível identificá-los como norte-americanos. No entanto, para os que soubessem analisar a imagem, certos detalhes desmentiram tal interpretação. Em primeiro lugar, o veículo tinha sido batizado com o nome de uma cidade espanhola: Santander. Segundo: um dos tripulantes, em punho cerrado, fazia a saudação da Frente Popular - que, digamos, não era um gesto muito frequente entre os soldados norte-americanos. Por último, ao lado do condutor tremulava uma pequena bandeira tricolor: vermelha, amarela e roxa. Definitivamente, não eram norte-americanos nem franceses, e sim exilados republicanos da Divisão Leclerc. **A foto me convenceu de que informações para narrar a participação dos espanhóis na libertação de Paris e da França existiam**, ainda que parte delas estivesse adormecidas em arquivos e outra houvesse sido mal interpretada. (Robert S. Coale) (Roca, 2022, p. 325, grifos nossos)

Não por acaso, é essa a fotografia que inspira a capa da edição brasileira de Roca para o seu quadrinho, como se pode ver a seguir:

Figura 42:
Capa da edição brasileira de *Acasos do destino*.



Fonte: Roca, 2022.

Figura 43:
Companhia La Nueve na Avenida Champs-Élysées.



Fonte: Fonte: Roca, 2022, p. 287.

Figura 44: *La Nueve* na Avenida Champs-Élysées, Paris, em agosto de 1944.



Fonte: <https://www.hoy.es/culturas/201408/24/paris-rindioa-extremeno-20140824001048-v.html>.

A partir dessas declarações e do contraste entre os desenhos de Roca (Figuras 42 e 43) e uma das fotografias da companhia La Nueve na ocasião da Liberação de Paris, em 25 de agosto de 1944 (Figura 44), torna-se plausível a leitura dos desenhos de Roca à luz dos registros fotográficos mais difundidos e conhecidos daquele período histórico. Percebe-se também que não se trata de um mera cópia, visto que nos desenhos são adicionadas novas pessoas, o que ameniza a carga mórbida de uma fotografia de guerra e deixa a leitura mais acessível para alguns públicos.

Longe de sermos exaustivos, buscamos aqui ao menos confrontar algumas fotografias de Robert Capa e Antoni Campaña, célebres e renomados fotógrafos de guerra, cujas fotografias podem sem dificuldade serem conhecidas de Roca e terem feito parte das suas inspirações.

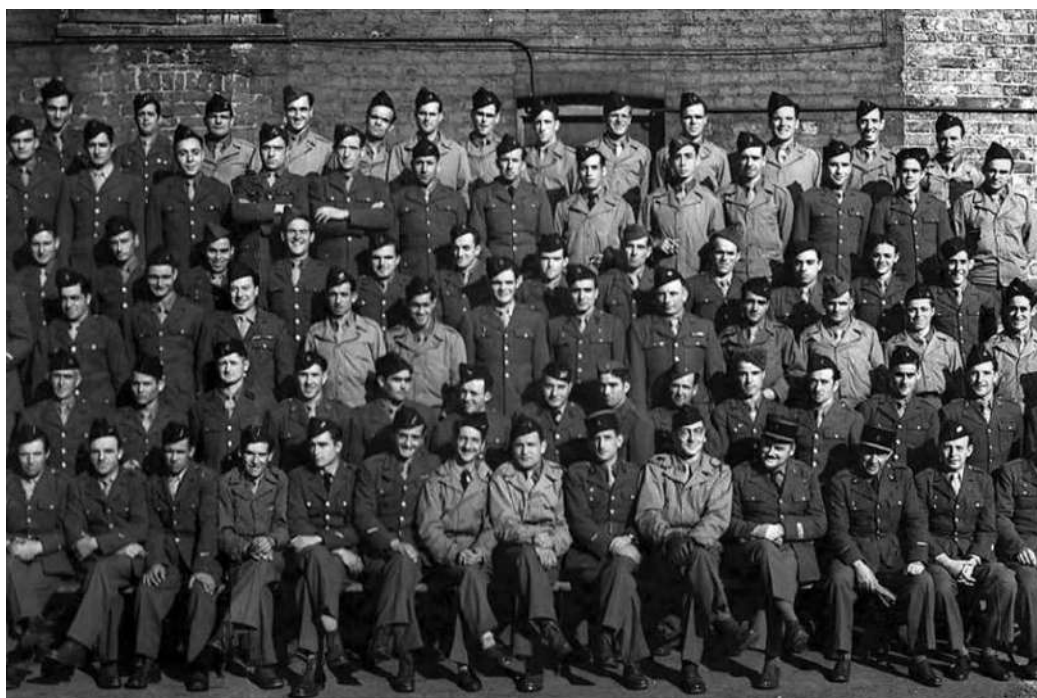
Antes de analisar algumas fotografias de Capa e Campaña, gostaríamos apenas de demonstrar as fortes semelhanças encontradas entre os desenhos de Roca e fotografias conhecidas do período. Notamos, a título de exemplificação, a provável referência fotográfica de Roca na elaboração de sua representação da companhia *La Nueve* (Figura 45), contrastando a imagem publicada em 2013 no site do autor (<https://www.pacoroca.com/page/7>) - e que igualmente aparece como capa da 1ª edição espanhola, de 2013 -, com a fotografia explicitamente mencionada ao final do livro de Paco Roca na edição brasileira (Figura 46) (Roca, 2022, p. 336).

Figura 45: “Un agradecimiento especial se merecen Juan Rey y Robert Coale por su ayuda”.



Fonte: <https://www.pacoroca.com/page/7>.

Figura 46: Fotografia da companhia tirada na Inglaterra.

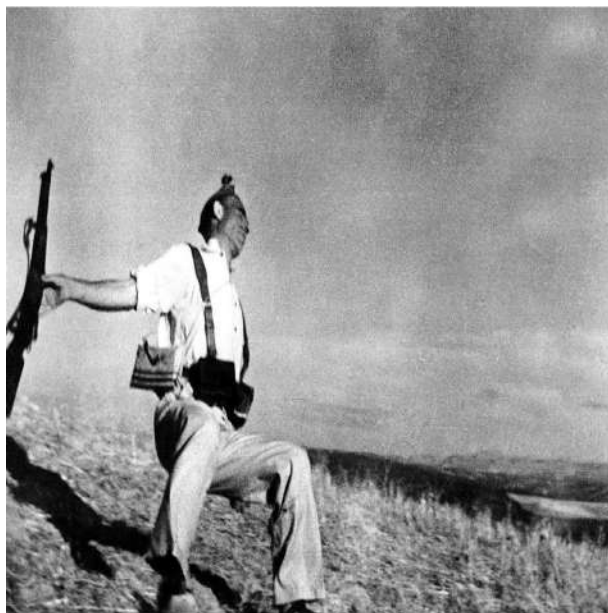


Fonte: Roca, 2022, p. 336.

Já sendo patente a íntima relação de Roca com as fotografias da época, e com o objetivo final de demonstrar o diálogo entre a história em quadrinhos e as fotografias de Capa e Campaña, que para nós reforça o caráter gerador da narrativa e a preservação dos fatos como uma importante forma de denúncia e de reconstrução histórica, passamos a seguir à análise contrastiva de quatro fotografias com os quadros de Roca em *Acasos de destino*, quatro de Robert Capa e quatro de Antoni Campaña, sem com isso esgotar as possibilidades de leitura e de estudos das relações desse quadrinista com esses fotógrafos de guerra.

Vemos a seguir (Figura 47) a mais célebre fotografia de Robert Capa, *O soldado em queda*, tirada provavelmente em 5 de agosto de 1936 e que retrata a morte de um soldado durante a Batalha de Cerro Muriano, na Guerra Civil Espanhola. E em seguida, uma página bastante emblemática da Hq de Roca (Figura 48).

Figura 47:
O soldado em queda, Robert Capa, 1936.



Fonte:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>.

Figura 48:
Os soldados nas batalhas, em *Acasos do destino*.



Fonte: Roca, 2022, p. 107.

É inegável, pela semelhança no enquadramento e enfoque temático, pela arma em punho do soldado, pelo seu gesto em declínio, pelo destaque do fundo branco e sua relação com o espaço negativo da foto, assim como a onomatopeia do som que ensurdece, mas ao mesmo tempo destaca, a menção a uma fotografia de tão grande repercussão. A composição do desenho de Roca se assemelha a uma moldura fotográfica em que os recortes da guerra funcionam como ligação e a parte ferida, o *punctum* da fotografia é a morte do soldado. Ainda que não seja possível afirmar categoricamente a influência da fotografia de Capa no traço de Roca, pelo impacto dessa fotografia na história da fotografia de guerra, não se pode negar a reminiscência imediata que o desenho de Roca à página 107 (Figura 48) causa no leitor de seu quadrinho.

Adiante vemos mais dois trechos dessa obra de Paco Roca, correlacionados a outras duas fotografias do fotógrafo húngaro. Nas figuras 49 e 50, podemos perceber a semelhança da fisionomia dos traços do General Jacques Philippe Leclerc, o comandante da época nos eventos da libertação de Paris em 1944. Notemos como Roca utiliza as características de um rosto mais quadriculado, de um nariz mais fino e de um bigode característico em seu desenho para assemelhar à figura real do general. Além dos traços físicos, é possível perceber a preocupação

em representar as roupas com os sobretudos, as gravatas e os variados tipos de chapéus para representar as diversas patentes dos soldados. E por fim, um deslocamento no ângulo do rosto.

Figura 49: Sul de Paris, 25 de Agosto de 1944. Comandante General Jacques Philippe Leclerc (segundo da esquerda) com sua equipe.



Fonte:

<https://www.icp.org/browse/archive/objects/early-on-the-morning-of-the-day-on-which-paris-would-be-liberated-by-the->

Figura 50: General Leclerc, em *Acasos do destino*.



Fonte: Roca 2022, p. 260.

Podemos pensar nessa representação também a partir de graus de apropriação da foto, bem como os graus de narratividade discutidos por Wolff anteriormente. Até agora vimos que a obra de Roca transita entre utilizar fotografias propriamente ditas, assim como colagens dentro da obra, além de desenhar quadros assemelhando à técnicas fotográficas. Isso mostra que há um grau de intermedialidade fotográfica vista nas histórias de Roca e o mesmo pode se dizer na replicação das imagens. Nas figuras 50 e 51 temos a apropriação mais próxima do real, por se tratar de uma representação de uma figura histórica, assim temos que o desenho de Roca torna-se mais verossímil à realidade. Já nas figuras 51 e 52, essa verossimilhança é percebida sutilmente, como se fosse uma intertextualidade de contextos semelhantes aos vistos na fotografia. Isso não quer dizer que se perde o fator histórico, mas que o autor se baseia nele.

Na figura 51, vemos uma fotografia de Capa que retrata a destruição de uma parte da cidade pelo poder bélico. Há nesse enquadramento 4 pessoas: três possíveis crianças sentadas na calçada sob uma janela destruída, uma figura feminina em pé escorada na parede ao lado direito em um local totalmente devastado pela guerra com buracos de balas nas paredes e destroços no chão.

Figura 51:
The bomb-damaged facade of No 10 Peironcelly Street, Madrid 1936.



Figura 52:
Soldados descansando em meio a Guerra, em *Acasos do Destino*.



Fonte:
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/three-children-outside-bullet-riddled-building-following-an-air-raid-10>.

Fonte: Roca, 2022, p. 235.

Já na figura 52, é possível perceber uma certa semelhança no modo como Roca realiza o enquadramento estrutural dos personagens em sua narrativa. Primeiramente, percebemos o número de pessoas dentro de cada quadro: 4. Dentre eles, temos 3 soldados sentados, sob os escombros de um cenário destruído pelo poder bélico, assim como 1 soldado em pé ancorado na parede de uma casa destruída. É possível notar também que não há crianças no desenho deixando-o mais ameno num momento de paz em meio à guerra nestas duas imagens (Figuras 51 e 52), as pessoas conversam entre si, vemos sorrisos, armas abaixadas, comida, elementos que reforçam um momento de paz mesmo que breve.

Além dessas comparações, temos uma última imagem entre Capa e Roca que queremos ressaltar, mas também lembrar que os exemplos não se esgotam apenas nesses que mostramos. Na imagem do menino no tanque diante da libertação de Paris no período da Segunda Guerra nas Figuras 53 e 54, é possível notar algumas semelhanças dos períodos em que elas foram projetadas, no caso de foto de Capa (Figura 53), há uma criança com a mão levantada e o dedo no nariz dentro dentro de um tanque de guerra e mais pessoas nas ruas. Já o desenho de Roca (Figura 54), mostra também um menino dentro de um tanque de guerra com a mão levantada fazendo um gesto de “tchau”. Além disso, é possível perceber algumas pessoas na rua em ambas as imagens, além de algumas diferenças como o chapéu no desenho e a ausência dele na foto.

Figura 53:
Menino no tanque na celebração da libertação de Paris, 1944.



Fonte:
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/boy-on-a-tank-in-the-parade-celebrating-the-liberation-of-the-city-paris>

Figura 54:
Menino no tanque, em *Acasos do Destino*.



Fonte: Roca, 2022, p. 279.

Por fim, esse par reforça o caráter expressivo e criativo, no sentido de criar, de Paco Roca, porque o que vemos durante essa obra não é uma documentação totalmente fiel de como aconteceu a libertação de Paris pelos olhos do exército Espanhol, mas como as fotografias podem ter servido como fontes de referências de um fato histórico que aconteceu, mas que está sendo narrado pela perspectiva de um quadrinista, com elementos que somente a linguagem das Histórias em quadrinhos é capaz de oferecer.

Essa característica, reforça a criação sobre a atestação sem cair em especulações: não se pode falar que a obra de Roca foi totalmente inventada, assim como pode-se falar que ela é um importante documento histórico sob uma nova perspectiva para a história. E isso reforça a linguagem das Hqs contendo um importante valor documental.

Se por um lado, de Robert Capa temos as referências aos eventos históricos reconstruídos por Paco Roca, por outro, podemos perceber as semelhanças entre os traços de Roca e as fotografias de Antoni Campaña no que se refere aos detalhes na fisionomia e expressões faciais dos civis que sofreram os horrores da guerra civil na Espanha.

Não só de semelhanças estéticas e fisionômicas são feitas as comparações históricas na obra de Roca, as referências dessa historiografia parecem estar presentes também na composição estrutural e no enquadramento visual para facilitar a contação da narrativa para o leitor. Elementos que são emprestados de técnicas fotográficas como o enquadramento de elementos e a exposição da luz nas imagens.

Em associação às fotografias de Antoni Campaña, a relação se aproxima pelas suas expressões e subjetividades. É válido lembrar que Capa foi um fotógrafo de guerra, mas que seus trabalhos não se limitaram somente à Guerra Civil Espanhola, visto que ele ficou conhecido por suas fotos da Segunda Grande Guerra. Por outro lado, Campaña realizou seu trabalho delimitado somente à Guerra Civil Espanhola.

Na figura 56, por exemplo, podemos reconhecer a ênfase no olhar desolado e no gesto de cuidado da mãe com seu filho, o que também se vê com clareza na fotografia de Campaña (Figura 55). Temos, então, uma expressão marcante de falta de esperança pelo olhar da mãe assim como do filho. A mesma expressão marca o leitor na figura 56, pois é um olhar que atravessa quem está lendo e isso só é possível fazer graças ao aspecto artístico que possibilita não a repetição da ação, mas elaborar o sentimento a partir de outras visões, configurando a

capacidade desse fotoquadrinho de estar entre a criação e a realização. Outra característica são os adornos nas pessoas como chapéus e laços.

Figura 55:
Refugiados de Málaga no estádio de Montjuïc,
Janeiro de 1937. Antoni Camampaña.



Fonte:
<https://www.museunacional.cat/es/la-guerra-infinita-antoni-campana>.

Figura 56:
Uma mãe refugiada segurando a filha no início
do ataque à Espanha



Fonte: Roca, 2022, p. 12.

Um outro par interessante, que se assemelha às fotos do menino no tanque é a mulher com a bandeira (Figura 57). Nessa foto de Campaña, vemos uma mulher de cabelos curtos em frente a uma bandeira em uma pose de resistência. É percebido também um forte sorriso que simboliza uma suposta conquista.

Nesse contexto, Roca desenha uma personagem semelhante em sua obra como um possível par romântico para Miguel durante o período da guerra (Figura 58). Na obra de Roca, a mulher encontra-se com Miguel no início do isolamento e o casal irá se reencontrar no final da obra, um pouco antes da investida para a libertação de Paris. Além disso, nos é mostrado que essa mulher participa de uma frente de revolução durante a guerra e com isso, percebemos fortes traços entre a imagem e a foto, como o tamanho dos cabelos, o forte sorriso e o contexto revolucionário.

Figura 57:
Barricada. Hospital Calle, Barcelona, 25 de
julho de 1936. Antoni Campaña.



Fonte:
<https://www.museunacional.cat/es/la-guerra-infinita-antoni-campa%C3%B1a>.

Figura 58:
Estrella em *Acasos do Destino*



Fonte: Roca, 2022, p. 280.

No par de imagens acima, é possível perceber que provavelmente Roca não se prende à representar fielmente todos os fatos históricos, mas mostrar como eles poderiam ter acontecido, por mais que não fosse a intenção de documentar parte dessa história, é muito forte o conteúdo histórico e educacional da obra vista a partir de novas perspectivas.

Já o último par de figuras (Figuras 59 e 60) demonstra a mesma situação de desespero, porém atrelada à espera e à impossibilidade de fazer qualquer coisa até a chegada do suporte de outros países. Vemos tanto na foto quanto no quadro, a situação de rua das pessoas que esperam por ajuda sentados nas sarjetas. É notório a preocupação de Roca em detalhar as roupas como os quepes e os casacos, assim como a transmissão da desolação a partir do olhar e das linhas de expressões das personagens, características muito marcantes nas fotos de Campaña.

Além das roupas, outro detalhe interessante é a localização das pessoas que esperam a céu aberto, e por fim, a exposição da foto com cores mais sóbrias e frias com o jogo de cinza, acaba sendo outro fato que é representado na escolha de paletas para pintar a Hq, fazendo a representação simbólica dos climas pesados e sombrios. Isso é visto em outros aspectos trazidos na linguagem dos quadrinhos como a onomatopeia da arma sendo carregada “clak clak” o que

indica para quem está lendo que aquela espera não é de esperança, mas um indício de que toda a esperança foi morta com o início da guerra.

Figura 59:
Uma mãe refugiada removendo piolhos do filho, 1937. Antoni Campaña.



Fonte:
<https://www.rtve.es/television/20211114/10-fotos-caja-roja-antoni-campana-guerra-civil-imprescindibles/2221142.shtml>.

Figura 60:
Vítimas do ataque à Espanha esperando suporte marítimo.



Fonte: Roca, 2022, p. 38.

Destarte, é evidente que a análise dos desenhos de Roca se torna válida quando considerada à luz das fotografias de Capa e Campaña. Além disso, é notável a conexão de Roca com as imagens da época, ressaltando a interação entre a linguagem das Histórias em quadrinhos e das fotografias. Por fim, essa relação enfatiza o papel da narrativa exibida pelo quadrinista na preservação dos eventos históricos, servindo como uma forma significativa de denúncia e reconstrução histórica. Da mesma forma que a história também foi contada pelas fotografias da época contendo semelhanças cirúrgicas que embasam a historiografia e evitam que a narrativa apresentada caia em especulação.

8. O desvelamento da História pela busca da memória em *O abismo do Esquecimento*

Paco Roca, em sua obra *O Abismo do Esquecimento* (2024), aborda profundamente a questão do esquecimento das memórias, buscando não apenas eternizar a resistência democrática contra a ditadura franquista, mas também evitar a morte simbólica das pessoas que vivenciaram

esses eventos. Como Roca afirma (2024, p. 109), “O esquecimento é a morte, mas recordar é trazer de volta os que já foram. Ao abrir a vala, as almas saem... E, assim como o espírito de Pátroclo, recuperam a voz para que sejam lembradas”. Essa frase encapsula o diálogo entre recordar e esquecer, uma dualidade que é explorada ao longo da narrativa.

Diante desse viés, Roca vai trabalhar a estrutura do livro como uma vala de memórias, onde os leitores, ao folhearem as páginas, desvelam novas histórias das vítimas da ditadura. À medida que “cavamos” mais fundo, mais aspectos da história emergem, revelando o passado sombrio da repressão. Esse ato de descoberta reflete uma parte da narrativa: o processo de Pepica Celda, que luta burocraticamente para recuperar o corpo de seu pai, José Celda, uma das muitas vítimas do regime franquista.

De maneira análoga ao ato de descobrimento, a obra entrelaça conhecimento afetivo e técnico. O conhecimento afetivo é derivado das memórias das vítimas que, após a Guerra Civil Espanhola, foram executadas por sua oposição ao regime ditatorial. Em contraste, o conhecimento técnico é apresentado através do trabalho dos arqueólogos que, anos depois, desenterram os mortos quando Pepica recebe autorização judicial para agir nas valas. Dessa forma, o leitor é introduzido aos processos de enterramento e desenterramento, revelando a brutalidade do tratamento dado às vítimas, que eram descartadas como números, sem nome ou dignidade. Além da dualidade também nos são apresentadas informações históricas a respeito da Guerra Civil Espanhola e da Ditadura Franquista.

É crucial entender que, durante o regime de Franco, o desaparecimento de opositores era uma prática sistemática, caracterizada por prisões e execuções programadas. Essa técnica servia para adquirir outras informações de pessoas que também eram opostas ao conservadorismo e que poderiam oferecer alguma resistência como os comunistas, socialistas, anarquistas e pessoas ligadas ao Partido Republicano. Roca é sutil em representar a violência, mas ao mesmo tempo é esse um de seus quadrinhos mais violentos, pela quantidade de corpos. Nesse contexto, as vítimas não eram tratadas de forma humana, na verdade eram esquecidas. Essa estratégia não apenas eliminava vozes dissidentes, mas também gerava um terror psicológico tanto nas vítimas quanto em seus familiares, visto que a privação da memória é uma das formas mais cruéis de machucar os vivos. O esquecimento se perpetuava através da forma desumana como os corpos eram tratados: caminhões chegavam ao cemitério carregando restos humanos, que eram enterrados sem qualquer registro ou possibilidade de despedida. Se não há história, ela nunca aconteceu, esse

pensamento leva a importância da preservação da memória, um pensamento antigo, contudo atual.

No entanto, para se opor a esse sistema de esquecimento, a obra apresenta Leoncio Badía, o coveiro do cemitério, que guardava pequenos objetos dos mortos como forma de recordação para suas famílias (Figura 6). Esses objetos variam de óculos, pedaços de roupas, lápis a caroços de fruta, itens que as vítimas carregavam consigo. Leoncio começou a catalogar essas memórias em pequenas garrafas com os nomes das pessoas, percebendo que isso proporcionava um alívio significativo para as famílias que perderam entes queridos. Roca alude à *Iliada*, destacando a importância dos funerais na busca por alívio para as almas dos mortos, refletindo sobre o funeral digno de Pátroclo em contraste com a negação do funeral a Heitor. Atestando, assim, que cada objeto presente nos corpos era um pequeno “lugar de memória” que fornecia informações a respeito daquela pessoa e que as famílias, ao terem acesso a esses objetos, conseguiam recordar tanto dessas pessoas bem como dos momentos que tiveram com ela.

Figura 61: Garrafas que continham os nomes das vítimas.



Fonte: Roca 2024, p. 67.

Uma característica marcante da obra é a habilidade de Roca em tecer o passado com uma perspectiva das famílias que sofreram durante a ditadura, enquanto oferece informações históricas valiosas, como a Lei de Memória Histórica. Seu trabalho de pesquisa, realizado em colaboração com Rodrigo Terrasa, jornalista do jornal *El Mundo*, enriquece a narrativa. No epílogo da obra, Terrasa mostra um minucioso trabalho de campo: “Para ancorar as lembranças, entrevistamos também arqueólogos, historiadores e jornalistas. Localizamos os familiares de outras vítimas. Visitamos várias exumações e rastreamos arquivos, bibliotecas e hemerotecas em

busca de detalhes e imagens, de resumo, sentenças e alvarás de soltura” (Terrasa, 2024, p. 294). Isso ressalta a força que as histórias em quadrinhos de Roca possuem ao retratar a história sem cair na especulação, como pode ser visto na Figura 62 em que as mesmas garrafas da Figura 61 foram encontradas no mundo real. Essa pesquisa sobre a realidade também é vista em *Acasos do Destino*, como comentado anteriormente.

Figura 62: As mesmas garrafas encontradas na realidade.



Fonte: Roca 2024, p. 290.

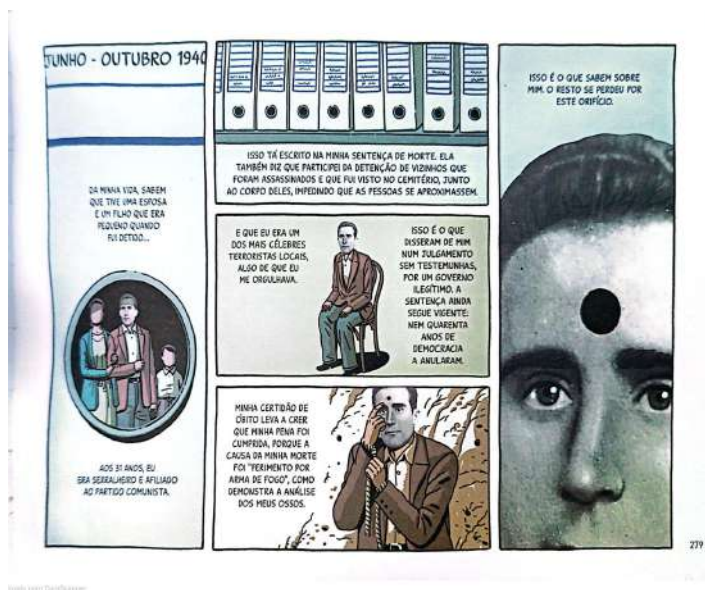
Entender a importância da preservação da memória é fulcral para entender o impacto do livro. Como já foi dito anteriormente, Pierre Nora (1993) cita os “lugares de memória” que são espaços para a preservação da história. De maneira complementar, o acesso a esses espaços é fundamental para a construção de pertencimento do ser tanto quanto para a construção da cidade, já que todos são formados por memórias. Contudo, além de mostrarem as vozes de outras pessoas, principalmente as silenciadas, as memórias permitem o acesso às perspectivas da história evitando o perigo de uma história única. A manipulação de informações sobre acontecimentos históricos se reduz drasticamente quanto mais arquivos são inter cruzados levando a uma verossimilhança quase perfeita do que aconteceu no passado. Digamos quase perfeita, por causa da dificuldade de representar o real exatamente como ele aconteceu, já que de acordo com Ricœur (2023) nossa única fonte de acesso ao passado é através das memórias, e não é um exercício perfeito, pois elas são confusas. Todavia, o papel das fotos, bem como dos quadrinhos e de outras artes, é também ajudar no atestamento da historiografia junto aos intérpretes dela.

Sob uma nova perspectiva, podemos considerar a ligação entre memória e fotografia como um tema central na obra de Roca. No final do livro, o autor destaca que mesmo os locais de memória não conseguem evitar o esquecimento:

“O abismo do esquecimento [...] Não é todo mundo que consegue voltar de lá. Meu nome é um dos poucos que ainda permanecem legíveis nos documentos que ficaram intactos dentro das garrafas [...] Mas, no futuro, ninguém me aguardava mais. Aqueles que me amavam já haviam partido, e ninguém mais se lembra de mim.” (Roca, 2024, p. 276 e 277).

Roca nos apresenta, então, a visão de uma dessas vítimas que “renasce” quando os arqueólogos abrem os caixões. O autor (2024, p. 277) revela que as únicas informações sobre esse cadáver provêm de uma fotografia do partido comunista: “O pouco que se sabe sobre mim é uma única fotografia. Todos os meus gestos, emoções, vivências... Tudo resumido a uma imagem da minha carteirinha de membro do partido.” Nesse contexto, Roca utiliza a estética dos quadrinhos junto à colagem da fotografia para representar esse diálogo que é intensificado nas Hqs. Uma forma parecida pode ser vista em *Retorno ao Éden*, em que ele utiliza da colagem junto ao desenho para impactar nas informações. É como se a memória só fosse preenchida num entremeio entre a foto e a Hq.

Figura 63: Colagem da foto da vítima.



Fonte: Roca 2024, p. 279.

Essa página apresenta alguns aspectos interessantes como o apagamento do desenho dentro do retrato fotográfico, mostrando que a memória é mais forte na fotografia. Vemos também a utilização da colagem para trazer o fato mais próximo da realidade. Por fim, outro recorte do recorte em que ao dar o zoom na ferida, apaga-se outros aspectos do corpo. Essa técnica tem uma limitação fotográfica de que para se mostrar uma mensagem, é preciso apagar partes ou todo o resto. Nesse sentido, ao enfatizar o tiro na cabeça, Roca está escolhendo apagar a questão afetiva da pessoa, pelo apagamento da família no retrato. Consequentemente, a pessoa torna-se um martírio para eventos futuros, uma técnica muito utilizada na fotografia com a manipulação de informações.

Entretanto, mesmo que a fotografia seja vista como um importante “lugar de memória” ou um arquivo de grande valor documental, sua função de validar a realidade não se concretiza se ninguém a reconhecer. Isso nos leva a refletir sobre a relevância da recepção tanto das fotografias quanto dos quadrinhos na construção da historiografia, voltando às ideias de Kossoy (2020), que ressaltam que a escrita da história é um esforço coletivo. É quase um valor fiduciário acreditar na história através da imagem; entrevistas e fotografias oferecem uma garantia adicional de veracidade, não de especulação, mas essa garantia ainda depende da participação daqueles que estão dispostos a ler, ver e acreditar no que está sendo apresentado.

Assim, a fotografia, enquanto registro visual, funciona como um catalisador para a lembrança. As imagens capturadas têm a capacidade de evocar emoções e narrativas que, de outra forma, poderiam ser esquecidas. Nos quadrinhos, essa conexão se aprofunda, pois a linguagem permite uma exploração mais alargada e multifacetada das memórias, a leitura angular dos quadrinhos permite uma relação mais complexa com as fotos dispersas, sem perder de vista o passado de que elas fazem parte. Em *O abismo do esquecimento* as fotografias que aparecem são desenhadas e reais, as fotos desenhadas possuem a função de rememorar tanto as pessoas vivas como as mortas na diegese do quadrinho. Já as fotos reais possuem um escopo maior de resgatar as vítimas da Guerra e de fornecer cada vez mais veracidade para os acontecimentos no contexto da obra.

Figura 64:
Foto da família de Leoncio (viva).



Fonte: Roca, 2024, p. 131

Figura 65:
Foto do Tio de Batiste (morto).



Fonte: Roca, 2024, p. 112.

Percebemos na Figura 64 a foto da família do coveiro, Leoncio, que no período da Guerra, carregava a foto no bolso como um artefato de memória para aliviar os momentos de estresse e se lembrar o porquê de estar lutando: tentar conquistar um espaço de paz para a criação de sua filha e de sua esposa. Já a Figura 65 apresenta uma fotografia de uma das vítimas do paredão, na obra aparece esse “personagem-memória” correndo pela cidade tentando encontrar seus parentes e percebemos que ele é tio de um dos personagens que apoia Pepica em sua causa. Dessa forma, temos duas fotografias desenhadas com uma forte função de resistência: uma relata uma memória viva e a outra uma morta, além é claro da fotografia real já vista acima.

Já a memória na obra aparece intercalada com as fotografias, além da personificação dela nos personagem que saem das covas como “personagens-memória”. É interessante perceber que essa forma de retratar as memórias como personagens favorece o diálogo de que a memória está viva e anda pela a cidade tentando de várias maneiras se comunicar com as pessoas que vivem nesse espaço. Nesse caso, Roca (2024) retrata muitas memórias em formato de selos de cartas que expressam um diálogo com a realidade. Essas memórias que os personagens buscam relembram períodos em que as cartas eram guardadas e as pessoas procuravam elas para lerem na tentativa de encontrarem algum sentimento.

Figura 66:
Esposa de José Celda pensando nele.



Fonte: Roca, 2024, p. 212.

Figura 67:
Filha de José Celda pensando nele.



Fonte: Roca, 2024, p. 47.

Na Figura 66, vemos a mulher de José Celda tentando imaginar o que está acontecendo com ele, o que ele está passando, sabendo que ele foi condenado e o que ele poderia estar pensando. Isso é reforçado pelo balão de pensamento em branco em que não se sabe essa informação. É relevante notar também que o recorte dos balões em formato de selo nos leva a uma ideia de que essas memórias podem ser coladas e substituídas a depender do dia ou do momento em que pensamos nela. Já na Figura 67, por sua vez, temos Pepica, já idosa, pensando em como seria reencontrar o pai ainda vivo ou então como seria ele agradecendo pela lembrança ainda que em formato de alma. Vemos, então, que o espaço em branco de algumas memórias pode ser preenchido pela imaginação, questão que Ricœur aponta ao tratar os filósofos gregos.

Ademais, a fotografia possui um papel importante em preencher as lacunas da memória ao passo que, quando José Celda está preso, por não haver nenhum objeto que remete à lembrança da família, ele olha para os dedos e imagina uma imagem dos seus entes queridos na ponta deles (Figura 68). Isso é possível, pois ele se lembra de uma foto e transfere a lembrança daquela imagem para a realidade, ou seja, Celda busca uma memória do passado e a transforma em realidade, mesmo que por um breve período.

O esquecimento da memória também se faz presente pelo apagamento da lembrança, como podemos ver pela técnica utilizada por Roca de apagar a imagem aos poucos, o que remete ao apagamento da memória naquele breve período de tempo e também indica uma passagem do tempo. Notemos, além disso, os traços vermelhos que vão aparecendo na lembrança, resquícios

da realidade que entram no pensamento de José e lembram-no da realidade que está acontecendo naquele momento: ele está preso e vai morrer, os traços vermelhos são o sangue impregnado no local onde estava e esse sangue vai apagando as lembranças da família do personagem aos poucos. O que Roca traz aqui é um jogo de realidade x memória bem como guerra x afetividade.

Figura 68: José Celda relembrando a família.



Fonte: Roca 2024, p. 238.

Por fim, temos que Roca (2024) vai transformar o formato do quadrinho em uma metáfora para a cova dos mortos. Na obra há informações técnicas de como funcionava o enterramento dos corpos, a profundidade das covas, como os cadáveres eram colocados e os minerais que eram utilizados em cada vala. Além disso, é visto que naquela época, por haver muitas mortes, essas vítimas não podiam ter um enterramento digno, então eram cavadas covas de mais de 6 metros de profundidade, onde os corpos eram jogados de qualquer jeito a fim de economizar espaço.

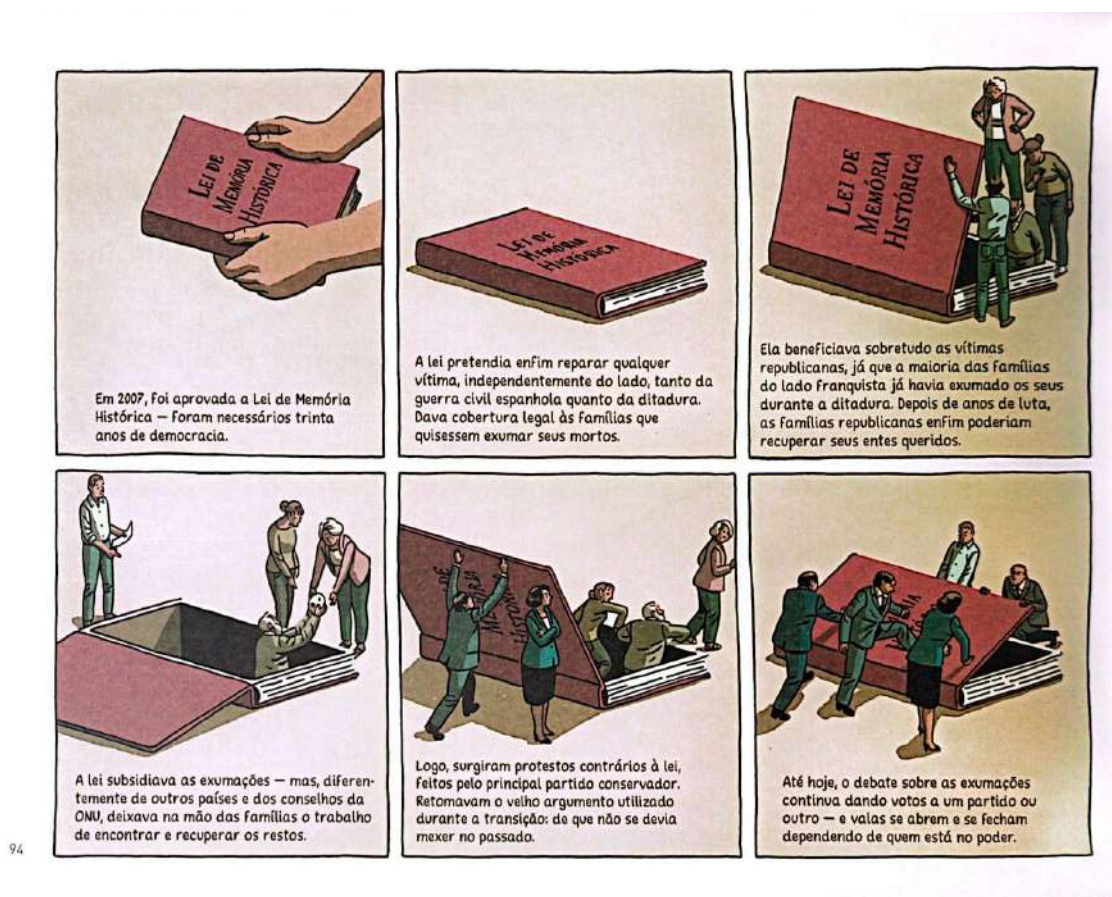
É interessante perceber que Roca resolve diagramar a História em quadrinho em formato retangular, o mesmo formato da cova; e também, outra característica que reforça essa semelhança é a utilização da paleta de cores que se assemelha aos caixões. Outrossim, Roca resolve começar o seu livro com uma página em preto e um *travelling*⁶⁶ que afasta a visão do leitor de um suposto

⁶⁶ Travelling, na terminologia do audiovisual, é todo movimento de câmara em que se desloca no espaço.

buraco da terra, para um monte cheio de tiros. Esse simbolismo traz à tona uma ideia de que o início do livro contém terra e que o leitor passa a desenterrar as informações conforme ele avança as páginas.

Ora, essa é uma analogia ao trabalho dos arqueólogos, em que eles têm o trabalho de desenterrar a terra delicadamente, ou no caso do leitor página por página, e com isso, os profissionais vão adquirindo informações a respeito da cova. O mesmo processo acontece com a leitura da Hq em que a cada nova página nos são reveladas novas informações a respeito de quem estava na cova e da história daquela época. Por último temos uma analogia desse processo na figura abaixo.

Figura 69: O livro como uma vala.



Fonte: Roca 2024, p. 94.

Vemos, na Figura 69, a suposta lei da memória histórica como uma vala desse cemitério. É sutil essa informação, pois, conforme foi visto, essa lei permitiu ampliar a perspectiva das

vozes silenciadas na ditadura. As vozes aparecem como os “personagens-memória” que saem de suas covas assim como é mostrado na figura, ou seja, as memórias estão sendo desenterradas junto à história da época. Outrossim, a palavra “abismo” remete à cova, mas que ele só será esquecido se permanecer fechado, o que não acontece caso o leitor abra a Hq, pois as memórias contidas na época da Guerra Civil Espanhola escapam de seu suposto esquecimento.

Destarte, a obra de Paco Roca é um chamado à ação e à reflexão sobre a importância de se lembrar. O diálogo entre memória e esquecimento é um tema central que nos convida a considerar a responsabilidade que temos de preservar a história, não apenas para honrar as vítimas, mas também para garantir que tais atrocidades não se repitam. Ao folhear as páginas de *O Abismo do Esquecimento*, somos desafiados a enfrentar o nosso próprio papel na preservação da memória e na luta contra o esquecimento.

O que é visto de maneira enfática nessa preservação é a utilização da linguagem fotográfica no interior da linguagem dos quadrinhos de maneira complementar a preencher as lacunas deixadas pela memória. É importante ressaltar também o impacto dessas mídias na construção da historiografia pelo seu valor documental, além de vermos Roca usar com maestria ambas as artes. Outrossim, a obra permanece no conceito de *fotoquadrinho* ao utilizar as fotografias tanto reais quanto desenhadas nesse diálogo mútuo entre foto e quadrinho. Nesse viés, a obra não recai na especulação devido ao trabalho minucioso de pesquisa sobre os acontecimentos que é visto no epílogo, mas não significa dizer que Roca apresenta de fato como a história aconteceu, pois ele parte dessas informações para mostrar uma possibilidade de acontecimento que segue tendo credibilidade conforme lemos outras pesquisas e arquivos da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o início das pesquisas entre as relações das Fotografia e da História em quadrinhos, percebemos uma grande complexidade no tema e um desejo de estudá-lo cada vez mais a fundo, principalmente pelo êxtase de enxergar as possibilidades de cada linguagem. O gatilho começou com uma aula de *Literatura e Fotografia* ministrada na Universidade de Brasília em que foram percebidos alguns traços da fotografia na obra de Roca e, com o auxílio da professora Dra. Juliana Mantovani e dos colegas da turma, foi possível perceber que era uma característica recorrente na obra. Juntou-se a esse objeto de análise o objetivo de participar pela primeira vez da 7ª Jornadas Internacionais de História em quadrinhos, na Universidade de São Paulo, em 2022, momento que foram apresentados os esboços iniciais das ideias que vieram a dar corpo a esta dissertação.

A princípio, os limites entre as duas mídias visuais são muito nebulosos, assim o que antes era para ser uma pesquisa menor, acabou tomando corpo e complexidade à medida em que foram sendo descobertas mais relações entre as linguagens. Por vezes, chegamos a pensar se era ou não necessário acrescentar mais informações ou retirá-las para deixar uma leitura mais fluída para o leitor, porém ao nos depararmos com certa lacuna acadêmica, principalmente após perceber que a maior parte da revisão bibliográfica se deu por meio de trabalhos estrangeiros, decidimos manter a extensão da pesquisa. Isso não desmerece a qualidade dos trabalhos brasileiros, mas aponta para o fato de que a maior parte dos estudos entre foto e Hq e, principalmente Hq e memória, concentram-se no exterior, o que nos convida a continuar a investigar e contribuir com as temáticas.

Esse mergulho intelectual nos levou a entrar em alguns temas que não estavam previstos no início dos estudos, como a semiótica, a História da Guerra Civil Espanhola e aspectos históricos e técnicos da fotografia, como a chamada cronofotografia, mas estamos contentes em tê-los percorrido. Algumas surpresas, como o descobrimento das memórias gráficas e do fotoquadrinho, expandiram a dissertação por uma via positiva. É claro que essa pesquisa não se esgota nem acaba aqui, ela nos abre um leque de possibilidades que podem ser estudadas a fundo e esperamos que esse trabalho sirva de influência para novos que virão. Ao final deste processo, nos restou a certeza de um fechamento coeso entre os caminhos estudados, porquanto acreditamos ser possível ver em cada parte da dissertação um propósito de fornecer perguntas, e também respostas, e principalmente de complementar os diálogos entre foto e Hq.

Nas três partes da dissertação, buscamos sustentar nossa reflexão para construir um caminho de leitura pouco usual, pois queríamos aproveitar ao máximo as experimentações narrativas que somente a linguagem das Histórias em quadrinhos nos pode oferecer, e percebemos nas fotografias um caminho perfeito para isso. Contudo, certos problemas conceituais, tais como o limite entre as fronteiras da biografia ou do fotojornalismo, também foram surgindo. Esta pesquisa nos trouxe sobretudo o reconhecimento da necessidade de uma metodologia mais recente que possa dar ênfase e auxiliar na leitura e na análise dos fotoquadrinhos, o que não nos coube agora, mas que ainda gostaríamos de continuar a desenvolver.

O desenvolvimento da dissertação suscitou, na primeira parte, uma percepção clara de que a fotografia não imita nem consegue capturar o real em toda sua amplitude, visto que ela é realizada através de corte, além de que haver uma interferência cultural e artística, variáveis conforme a pessoa que tira a fotografia. Ademais, percebemos que a memória não se situa na esteira da imaginação, mas que ela é um processo ativo, cognitivo e real que busca o máximo possível a realidade em que ela está inserida. Com tais estudos, conseguimos notar a importância desses instrumentos para a historiografia das guerras e o quão perigosos eles são se manipulados com outros intuitos.

A desconstrução da noção do real e da possibilidade de representação artística pela fotografia nos encaminhou para a noção de índice. Avançar nesse entendimento foi imprescindível para a análise tanto das memórias quanto dos desenhos presentes nas obras, auxiliando para desmistificar o senso-comum de que a memória é imaginativa e os desenhos, apenas ficcionais.

Foi também um resultado obtido, ao longo dessa pesquisa, a percepção e o conhecimento das fronteiras entre as linguagens, bem como as especificidades de cada mídia e suas implicações a respeito da narrativa, como cada imagem estática gera uma história e qual a melhor forma de lê-las. Compreendida a imagem fixa dotada de características semióticas singulares, o exame das relações entre fotografia e história em quadrinhos passaram a se distinguir para nós entre relações das fotografias reais e desenhadas, ao passo que começamos a entender e articular um pensamento de que, mesmo desenhada, a função da fotografia como resgate do passado real ainda é válida, demonstrando a potencialidade dos desenhos.

Com tais estudos conseguimos também verificar, na segunda parte, quão íntimas e inerentes são as relações que envolveram e envolvem as fotografias e os quadrinhos ao longo de um processo de pesquisa dos seus cruzamentos. Na mesma perspectiva, esta dissertação auxiliou a analisar e a averiguar as ressonâncias e as intercessões dos acréscimos e das alterações que o *fotoquadrinho*, enquanto objeto de análise, têm a fornecer à leitura das obras de Roca, o que se pôde concluir como um ponto primordial para tratar as relações tangentes entre fotografia e Hq.

Primordialmente, pensou-se em mostrar apenas os aspectos técnicos da fotografia observados no estilo gráfico do autor, contudo, ao longo do caminho, percebeu-se que era impossível dissociar as fotografias da memória, da época e do contato historiográfico fornecido. Assim, ampliamos o estudo para a retratação histórica e visual da guerra a partir da memória e das fotografias presentes nas obras.

Acerca das fotografias inseridas, nos foi possível demonstrar de modo minucioso tanto o estilo do autor, quanto suas comparações com outras fotos de guerra. O que pode ser questionado é a excessiva quantidade de imagens presentes na dissertação mas, em nossa defesa, uma pesquisa sobre os cruzamentos fotográficos presentes nos quadrinhos não seria completa sem uma gama de imagens que pudessem demonstrar essas tangências. Nesse viés, nenhuma imagem foi desperdiçada, ainda que não tenhamos colocado todas as comparações e análises possíveis, principalmente na última parte deste trabalho.

Por fim, na terceira parte da dissertação foi possível notar como Roca utiliza, além das fotografias, algumas técnicas gráficas equivalentes ao ato fotográfico para expandir a percepção cultural e visual do leitor acerca de uma memória sobre a Guerra Civil Espanhola.

Temos, em *Regresso ao Éden*, a utilização da estrutura dos quadrinhos para além da sua função regular, elaborando uma narrativa através da composição gráfica análoga a uma câmera fotográfica analógica com recursos gráficos que estão presentes nas técnicas fotográficas. Já em *Acasos do Destino*, foi permitido entrelaçar um paralelo do desenho estético de Roca com algumas fotografias da guerra de Robert Capa e Antoni Campaña que se assemelham bastante, fornecendo-nos recursos para a comprovação de uma memória visual a partir de uma história pouco estudada e vista da Guerra Civil Espanhola. Por último, temos a utilização de fotografias desenhadas para preencher as lacunas de memórias da ditadura franquista, como um modo de resistência e possibilidade de ouvir, nesse caso ver, as vozes mnemônicas das pessoas que foram silenciadas por se oporem ao governo ditatorial. Assim, vemos em *O abismo do esquecimento* a

utilização do livro semelhantemente a uma tumba de memórias guardadas e que evitam serem esquecidas toda vez que o livro se abre.

De modo geral, a obra de Paco Roca é um chamado à ação e à reflexão sobre a importância da memória. O uso das fotografias amplia a possibilidade do discurso presente nas Histórias em quadrinhos e fornece inúmeros diálogos em paralelo ao entendimento histórico do período retratado. Além disso, o entendimento sobre importância da função fotográfica e da memória foi fulcral para se chegar nesse ponto de vista; sem isso toda representação histórica feita pelos quadrinhos poderia vir a ser desconsiderada.

O que foi visto de maneira enfática nessa pesquisa foi a utilização da linguagem da fotografia dentro da linguagem dos quadrinhos de maneira complementar a preencher as lacunas deixadas pela memória. Nesse viés, a obra não recai na especulação devido ao trabalho de pesquisa posto em cada obra. Não é como se Roca quisesse documentar cientificamente o período, ele parte dessas informações verídicas para mostrar uma possibilidade de acontecimento que segue tendo credibilidade conforme lemos outras pesquisas e arquivos da época. Outrossim, suas obras não permanecem apenas na objetividade de documentar o que aconteceu durante a história, visto que alguns recursos poéticos, como a entrevista com Miguel e o uso de rádios durante a guerra, foram inventados para dar mais fluidez à narrativa.

Ao articular Fotografia e História em quadrinhos, esta dissertação demonstrou que a obra de Paco Roca não se contenta em representar o passado, mas o reivindica por meio de uma sintaxe visual híbrida. Seja ao desenhar fotografias que emulam arquivos históricos, seja ao estruturar páginas como álbuns de memória, o autor transforma os quadrinhos em território de disputa contra o apagamento franquista. Cada escolha gráfica – da composição que simula enquadramentos fotográficos à paleta de cores que evoca documentos deteriorados – revela-se um ato político: a materialização gráfica daquilo que a ditadura tentou silenciar. Aqui, a fotografia não é mero referente, mas ferramenta de legitimação; os quadrinhos, por sua vez, transcendem a ficção para se tornarem espaço de reparação simbólica.

Se este trabalho confirmou a complexidade das relações entre as duas linguagens, também deixou claro seu potencial como campo de investigação urgente. Que esta pesquisa, portanto, sirva menos como conclusão e mais como provocação – um incentivo para que novos pesquisadores explorem, nas dobras entre fotografia e a história em quadrinhos, formas de

reescrever o passado sem aprisioná-lo à objetividade dos documentos. Afinal, como ensina Roca, às vezes é preciso desenhar a realidade para revelar sua verdade mais crua.

Ao final deste percurso, conclui-se que a potência das Hqs de Roca reside justamente na fricção entre linguagens: a fotografia e os quadrinhos como espaço de reelaboração crítica da memória. Se por um lado a pesquisa confirmou a necessidade de metodologias específicas para análise do “fotoquadrinho” – desafio que permanece em aberto –, por outro, demonstrou como as relações intermediáticas podem ressignificar fatos históricos. Mais do que um estudo sobre técnicas visuais, esta dissertação propõe um modelo interpretativo para obras que, como as de Roca, desafiam a passividade do olhar. Dessa forma, que este trabalho não seja um epílogo, mas um convite – à investigar as zonas fronteiriças entre as imagens; e para enxergarem as Hqs não como entretenimento marginal, mas como arquivo sensível de lutas históricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX, Márcia. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários. Faculdade de Letras. UFMG, 2006.

ALTARRIBA, Antonio et Kim. **L’art de voler**. Paris: Donoël Graphic, 2011.

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

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECHDEL, Alison. **Fun Home**: uma tragicomédia em família. Tradução André Conti. São Paulo: Todavia, 2018.

BENEDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos**: Marey, Muybridge e o pré-cinema. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

BERTOTTI, Ugo. **O mundo de Aisha**: A revolução silenciosa das mulheres no Iêmen. Tradução: Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2015.

BRAUN, Marta. **Picturing time**: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904). London: University of Chicago Press, 1992.

BUCCINI, Marcos. O instante e o movimento: a influência da fotografia de Muybridge e Marey. **Revista Cartema 6**, UFPE, v. 6, n. 6: Dossiê: Fotografia e Arte, p. 60-73, janeiro, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/article/view/234555>. Acesso em: 15 de janeiro de 2025.

CAMPOS, Rogério. **Imageria**: o nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de estudos de Literatura, UFMG, v. 14 no. 2: Intermedialidade, p. 10-41, dezembro, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em 15 de janeiro de 2025.

COOK, Roy. T. Drawings of photographs in Comics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Oxford University Press. n. 1: Special issue: the media of photography, p. 129-138, fevereiro, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42635862>. Acesso em 01 de maio de 2024.

DELISLE, Guy. **Jerusalém**: Chronicles from the Holy City. Canadá: Drawn & Quarterly, 2015.

DELISLE, Guy. **Pyongyang**: A journey in North Korea. Canadá: Drawn & Quarterly, 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2015.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. Tradução Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.

EKWERE, Sunday. **Semiotics and Expressivity of Drawing**. Julho de 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/372499271_Semiotics_and_Expressivity_of_Drawing'. Acesso 20 de abril de 2024.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paulo; MELO, Glória Maria (org.) **Midialidade**: Ensaios sobre comunicação semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2017.

ERNST, Nina. Authenticity in Graphic Memoirs: Two Nordic Examples. **Image & Narrative**, v. 16: The Narrative Functions of Photography in Comics, n. 3, p. 65-83, julho, 2015. Disponível em: <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/814>. Acesso em 14 de abril de 2024.

EVANS, Kate. **Refugiados**: A última fronteira. Tradução Letícia Ribeiro Carvalho. Rio de Janeiro: Darkside, 2018.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EdUsp, 1998.

FREUND, Gisèle. **Photography & Society**. Boston: David R. Godine, 1980.

GRAHAM, Helen. **The Spanish Civil War**: a very short introduction. New York: Oxford University Press. 2005.

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

GOGGIN, Joyce; HASSLER-FOREST, Dan (edit.). **The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form**. North Carolina: Mcfarland & Company, 2010.

GUILBARD, Anne-Cécile. **Fotoliteratura: em quê a fotografia interessa à literatura**. In: QUERIDO, Alessandra Matias; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde; BARBOSA, Sidney (Org.). (Arte)fatos literários: entre textos, mídias e artes. Campinas: Pontes Editores, v. 1, n. 1, p. 75-95, 2021.

HADJU, Maya. **Visualizing Memory in the Graphic Novel**. Concordia Undergraduate Journal of Art History. Disponível em: <http://cujah.com/publications/volume-vi/visualizingmemory-graphic-novel/> Acessado em 08 de Abril de 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol 1. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JABLONKA, Ivan, **Histoire et bande dessinée**, La Vie des idées, 18 novembre 2014. ISSN: 2105-3030. Disponível em: <https://laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee>.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LEFÈVRE, Didier; GUILBERT, Emmanuel. **O fotógrafo: uma história no Afeganistão**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2010

LESAGE, Sylvain. **Écrire l'histoire en images**. Les historiens et la tentation de la bande dessinée. Le Mouvement social, inPress, L'histoire sociale à la (re)conquête de son public : nouvelles sources, nouveaux récits, nouveaux supports, 269, <10.16995/cg.101/>. <hal-02570785>. Disponível em: <https://hal.science/hal-02570785/>

LEWIS, John; Aydin Andrew. **March**. Marietta: Top Shelf Productions, 2013-2016, 3 vol.

LOWY, Michael. **Revoluções**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LUCA, Gianni de. **Amleto**. Tratto dal n° 3 del 18 gennaio 1976 al n° 10 del 7 marzo 1976 del Giornalino. Disponível em: <https://corrierino-giornalino.blogspot.com/2009/01/amleto.html>. Acesso em: 27 de janeiro de 2025.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. **O instantâneo e o traço: por uma poética fotoliterária em Nadja, de André Breton**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

MAREY, Etienne-Jules. **Movement**. Trad. Eric Pritchard. New York: D. Appleton and Company, 1895.

MENDES, Breno. A representância do passado histórico em Paul Ricoeur: linguagem, narrativa, verdade. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 8, n. 19, 2015. DOI: 10.15848/hh.v0i19.912. Disponível em: <https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/912>. Acesso em: 09/05/2024.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento. São Paulo: M.Books do Brasil Editora, 2005.

MONTIER, Jean-Pierre. (dir.) **Transactions photolittéraires**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe. (dirs.). **Littérature et photographie**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

MUYBRIDGE, Eadward. **The attitudes of Animals in Motion**. Boston Public Library, 1882. Disponível em: <https://ia601306.us.archive.org/21/items/attitudesofanima00muyb/attitudesofanima00muyb.pdf>.

NABIZADEH, Goldnar. **Representation and Memory in Graphic Novels**. New York: Routledge, 2009.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. n° 10. 1993.

OMIL, Carmen Artime. **Memory construction in the contemporary Spanish Graphic Novel (2005-2015): The Spanish Civil War and its aftermath**. Tese Doutorado - Universitat Oberta de Catalunya, Catalunya, 2023.

ORTEL, Philippe. **La Littérature à l'ère de la photographie**: enquête sur une révolution invisible. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

PEDRI, Nancy. Cartooning Ex-Posing Photography in Graphic Memoir. **Literature and Aesthetics**, v. 22, n. 2, p. 248-266, dezembro, 2012. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/LA/article/view/7619>. Acesso em 16 de abril de 2024.

—. Thinking about Photography in Comic: The narrative functions of photographs in Comics. **Image & Narrative**, vol. 16: The Narrative Functions of Photography in Comics, n. 2, p. 1-13, julho, 2015. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/52>. Acesso em 15 de abril de 2024.

POSTEMA, Bárbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Tradução Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

—. A fotografia nas histórias em quadrinhos sem palavras. **Revista 9ª Arte**. São Paulo, v. 7, n. 1 e 2, p. 7-17, 2º semestre de 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/156736>. Acesso: 5 de maio de 2024.

QUADROS, E. M; FONSECA-SILVA, M. Platão, Aristóteles e a questão da memória: uma leitura ricoeuriana. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.8, n.15, Jul./Dez.2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/7485>>. Acessado em: 20/04/24.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol 1. Belo Horizonte: Rona Editora: UFMG, 2012. v.1, p. 15-45. (A)

RAJEWSKY, Irina O. **A fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares. (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: UFMG, 2012. v. 2, p. 51-73. (B)

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2023.

ROCA, Paco. **Acasos do destino**. Tradução Jana Bianchi. São Paulo: Devir, 2022.

ROCA, Paco. **A casa**. Tradução Jana Bianchi. São Paulo: Devir, 2021.

ROCA, Paco; Terrasa, Rodrigo. **O abismo do esquecimento**. Tradução Jana Bianchi. São Paulo: Devir, 2024.

ROCA, Paco. **Regresso ao Éden**. Tradução Jana Bianchi. São Paulo: Devir, 2022.

ROCA, Paco. **Rugas**. Tradução: Rui Santos. 2. ed. São Paulo: Devir, 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SACCO, Joe. **Palestina - edição especial**. São Paulo: Conrad, 2011.

SACCO, Joe. **Notas sobre Gaza**. Tradução Alexandre Boide. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1998.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução: Paulo Werneck. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2007.

SMOLDEREN, Thierry. **The origins of comics**: from William Hogarth to Winsor McCay. Trad.: Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TÖPFFER, Rodolphe. **Essai de physiognomonie**. Canada: Project Gutenberg (2012), 1845. Livro eletrônico nº 957. Disponível em: <https://www.gutenberg.ca/ebooks/toeppferr-physiognomonie/toeppferr-physiognomonie-00-h-dir/toeppferr-physiognomonie-00-h.html>.

THOROGOOD, Zoe. **É solitário no centro da terra**. Tradução Andressa Lelli. São Paulo: Conrad, 2024.

WELLEK, R. **A crise da Literatura Comparada**. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994a, p. 108-119.

WELLEK, R. **O Nome e a Natureza da Literatura Comparada**. Tradução: Marta de Senna. In: COUTINHO, F. E & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada Textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994b, p. 120-148.

WOLF, Werner. Narrative and Narrativity: A narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts. **Words & Image** v. 19: A journal of Verbal/ Visual Enquiry, n. 3 (2003), p. 180-197, abril, 2012. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.2003.10406232>.