

MANUELLA DE OLIVEIRA REZENDE

PERSÉPOLIS: APROXIMAÇÕES COM O
JORNALISMO LITERÁRIO NOS
QUADRINHOS DE MARJANE SATRAPI

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2009

MANUELLA DE OLIVEIRA REZENDE

***PERSÉPOLIS: APROXIMAÇÕES COM O
JORNALISMO LITERÁRIO NOS
QUADRINHOS DE MARJANE SATRAPI***

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Mariana Ramalho Procópio

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2009



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Comunicação Social
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Monografia intitulada *Persépolis: aproximações com o Jornalismo Literário nos quadrinhos de Marjane Satrapi*, de autoria da estudante Manuella de Oliveira Rezende, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Ms. Mariana Ramalho Procópio – Orientador
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da UFV

Profa. Dra. Mônica Santos de Souza Melo - UFV
Curso de Letras da UFV

Gerlice Teixeira Rosa
Bacharel em Comunicação Social/ Jornalismo – UFV
Mestranda em Estudos Lingüísticos – FALE/UFMG

Viçosa, 24 de novembro de 2009

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força concedida em todos os momentos.

Aos meus pais, Elias e Maria Aparecida, pela compreensão, apoio, dedicação, e pelo esforço em conterem a saudade nesses quatro anos de ausência. Se este momento hoje se torna possível, é graças a eles.

À tia Tatata, pela presença fiel em cada etapa da minha vida.

A toda a minha família e amigos, por cada palavra de carinho. Em especial aos amigos Felipe, Tim, Débora e Mari, por tornarem esses anos em Viçosa muito mais divertidos e à Ana e Cris, por fazerem da república um lar.

À minha orientadora, professora Mariana Procópio, pela prontidão em me auxiliar, pelas importantes contribuições no desenvolvimento deste trabalho e pelo conhecimento compartilhado. À professora Mônica Melo e à Gerlice Teixeira Rosa, por aceitarem o convite para participar da banca de avaliação desta monografia.

A todos que de algum modo colaboraram nesse percurso.

RESUMO

Este trabalho busca identificar os recursos do Jornalismo Literário que são aplicados e a maneira como eles se manifestam em *Persépolis*, uma autobiografia em quadrinhos da iraniana Marjane Satrapi. Para tal, utilizaremos como arcabouço metodológico a Teoria Semiociuística (2008), de Patrick Charaudeau, segundo a qual o ato de linguagem é um objeto em que explícito e implícito coexistem e, portanto, deve ser compreendido em seu contexto histórico e social. Partiremos assim, de três categorias de análise: os sujeitos de comunicação, o contrato de comunicação e os Modos de Organização do Discurso. Também abordaremos conceitos relativos às histórias em quadrinhos e às autobiografias, tendo em vista constituírem a forma – autobiografia em quadrinhos – em que nosso *corpus* se estrutura, tendo em vista os estudos de Ramos (2009) e Lejeune (2008), respectivamente. Além disso, trataremos também do Jornalismo Literário, um estilo diferenciado de se fazer jornalismo ao se valer de recursos inspirados na Literatura.

Palavras-chave

Persépolis; quadrinhos; autobiografias; Teoria Semiociuística; Jornalismo Literário.

ABSTRACT

This paper aims to identify the resources of the literary journalism that are applied and how they are manifested in *Persepolis*, an autobiographical graphic novel of the Iranian author Marjane Satrapi. To this end, we will use as a methodological framework the Semiociuistic Theory, from Patrick Charaudeau (2008), that the language act is an object in which explicit and implicit coexist and, therefore, must be understood in historical and social context. We will work with three categories of analysis: the subjects of communication, the communication contract and the Modes of Discourse Organization. We will also discuss concepts related to comics and autobiographies in order to form the way – autobiography in comics – in which our *corpus* is structured in view of studies of Ramos (2009) and Lejeune (2008), respectively. In addition, we will also work with Literary Journalism, a distinctive style of doing journalism that avail themselves of resources inspired by literature.

Key-words

Persepolis; comics; autobiographies; Semiociuistic Theory; Literary Journalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 – Gêneros jornalísticos	21
QUADRO 2 – Narrativas autobiográficas	31
QUADRO 3 – Encenação do ato de discurso	34
QUADRO 4 – Procedimentos da construção enunciativa	35
QUADRO 5 – Papéis actanciais	39
QUADRO 6 – Princípios da função narrativa	40
QUADRO 7 – Dispositivo da encenação narrativa	40
QUADRO 8 – Relação triangular argumentativa	41
QUADRO 9 – Procedimentos da encenação argumentativa	42
FIGURA 1 – Marjane e a manifestação	51
FIGURA 2 – O pai de Marjane conta sobre a chegada do Xá ao poder	52
FIGURA 3 – Marjane e o conselho de sua avó	52
FIGURA 4 – Deus e Marx	53
FIGURA 5 – Marjane e sua impressão sobre o Irã	53
FIGURA 6 – Marjane, sua mãe e o cigarro	54
FIGURA 7 – Marjane e os mártires	54
FIGURA 8 – O status social da família Satrapi	55
FIGURA 9 – Marjane e os <i>skinheads</i>	56
FIGURA 10 – Marjane e a consciência política	56
FIGURA 11 – Marjane e o casamento	57
FIGURA 12 – As torturas na prisão	58
FIGURA 13 – O véu	58
FIGURA 14 – Marjane e as mudanças da adolescência	59
FIGURA 15 – Os caças	59
FIGURA 16 – Marjane e o pop	60
FIGURA 17 – Mehri	61
FIGURA 18 – Marjane recebe a visita de sua mãe na Áustria	61
FIGURA 19 – Marjane e Markus	61
FIGURA 20 – Marjane e Frau Doktor Heller	62
FIGURA 21 – Marjane de castigo	63
FIGURA 22 – Marjane é expulsa da escola	64
FIGURA 23 – Marjane deixa novamente o Irã	64

FIGURA 24 – Marjane e suas reflexões	65
FIGURA 25 – O tio anuch	66
FIGURA 26 – As rodas da revolução	67
FIGURA 27 – A chave dourada	67
FIGURA 28 – Marjane desafia o professor	68
FIGURA 29 – Marjane e os ditos de Maomé	68
FIGURA 30 – Conselhos da avó	69
FIGURA 31 – Marjane e a baixa autoconfiança	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – HISTÓRIA EM QUADRINHOS: DE <i>YELLOW KID</i> A <i>PERSÉPOLIS</i>	12
1.1 Considerações Iniciais.....	12
1.2 O macro gênero quadrinhos e sua estrutura.....	12
1.3 Quadrinhos: um retrospecto.....	13
1.4 O real em cena: os quadrinhos de realidade.....	15
1.5 <i>Persépolis</i>	17
1.6 Considerações Finais.....	19
CAPÍTULO 2 – JORNALISMO E LITERATURA: APROXIMAÇÕES	20
2.1 Considerações Iniciais.....	20
2.2 Gêneros Jornalísticos: uma classificação possível?.....	20
2.2.1 Jornalismo é Literatura?.....	22
2.3 O Jornalismo Literário.....	23
2.3.1 Escritores-jornalistas e o folhetim.....	24
2.3.2 O <i>New Journalism</i>	25
2.3.3 A ficção jornalística, o romance-reportagem e a biografia.....	26
2.4 A autobiografia.....	30
2.5 Considerações Finais.....	32
CAPÍTULO 3 – PERCURSOS METODOLÓGICOS: UM OLHAR SOBRE A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA EM BUSCA DOS RECURSOS DO JORNALISMO LITERÁRIO	33
3.1 Considerações iniciais.....	33
3.2 A Teoria Semiolinguística.....	33
3.2.1 O Modo de Organização Enunciativo.....	35

3.2.2 O Modo de Organização Descritivo.....	36
3.2.3 O Modo de Organização Narrativo.....	38
3.2.4 O Modo de Organização Argumentativo.....	41
3.3 Os recursos do Jornalismo Literário.....	43
3.4 Considerações Finais.....	45

CAPÍTULO 4 – CONFLUÊNCIAS: O JORNALISMO LITERÁRIO EM PERSÉPOLIS

.....	46
4.1 Considerações Iniciais.....	46
4.2 Os sujeitos de linguagem.....	46
4.3 O contrato de comunicação.....	48
4.5 Os Modos de Organização do Discurso.....	50
4.5.1 O Modo Enunciativo.....	50
4.5.2 O Modo Descritivo.....	58
4.5.3 O Modo Narrativo.....	62
4.5.4 O Modo Argumentativo.....	66
4.6 Considerações Finais.....	69

CONCLUSÃO.....	71
-----------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	74
--	-----------

Introdução

Em 1954, o psicanalista alemão Frederick Wertham publicou *A sedução dos inocentes*. O livro apontava nas histórias em quadrinhos uma fonte potencial para estimular os comportamentos transgressivos dos jovens e levou à criação do *Comic Code Authority*, algo semelhante a um “selo de qualidade”, indicando se o conteúdo abordado era adequado ou não. No entanto, Wertham provavelmente não esperava estar criando as condições para o surgimento de um movimento de contestação: o movimento *Underground*. Influenciados pela contracultura, os quadrinhos *Underground* eram marcados por tratar de questões sociais, e são eles, que vão influenciar no surgimento dos quadrinhos do real, no final da década de 1980, voltados para relatos pessoais e comprometidos com a realidade. Os quadrinhos do real vão na contramão das tradicionais histórias baseadas no fantástico, e assim, podem ser apropriados inclusive pelo jornalismo, dando origem ao Jornalismo em quadrinhos.

Na categoria de quadrinhos do real enquadra-se *Persépolis*, o nosso objeto de estudo, uma autobiografia em quadrinhos da iraniana Marjane Satrapi. O quadrinho trata do cotidiano de Marjane Satrapi em meio à imposição do regime xiita no Irã. Habituada a uma educação de modelo mais liberal, já que sua família possuía idéias de esquerda, Marjane se vê em meio à implantação de um regime fundamentalista com idéias que a todo o tempo se chocam com as suas e as de sua família. À medida que o regime vai se endurecendo ainda mais, e com o início da guerra contra o Iraque, ela acaba sendo mandada, com apenas 14 anos, para Viena, na Áustria, onde se vê perdida diante de uma cultura diferente e da busca por se integrar e fazer amigos. Como a tentativa de integração fracassa, Marjane retorna a uma Teerã bastante diferente da que ela deixou, mas ela também já não é mais a mesma. De uma maneira crítica, mas bem-humorada, Marjane Satrapi nos transporta para o contexto vivido por ela e nos permite ter uma dimensão do que foi a implantação do regime extremista no Irã.

A proposta desta pesquisa é identificar e analisar os recursos do Jornalismo Literário presentes em *Persépolis*. Para tal, vamos utilizar como metodologia a Teoria Semiolinguística¹, de Patrick Charaudeau, que nos forneceu as categorias de análise que vão nos ajudar a comprovar a nossa hipótese de que os preceitos do Jornalismo Literário são recorrentes em nosso corpus, se manifestando tanto no estrato verbal quanto icônico e sendo identificados através dos conceitos trabalhados pelos quatro modos de organização do

¹ A Teoria Semiolinguística é mais que uma metodologia: ela é um referencial teórico e metodológico da Análise do Discurso. No nosso caso, entretanto, vamos nos valer apenas de alguns conceitos e categorias mais no aspecto de procedimento metodológico.

discurso propostos por Charaudeau. Acreditávamos que dentro do Modo de Organização Enunciativo identificaríamos a presença de citações diretas, o registro de diálogos completos e do ponto de vista; no Modo Narrativo, a construção cena a cena e o sumário; no Modo Descritivo, o registro de hábitos, roupas, costumes e outros detalhes representativos; por fim, no Modo Argumentativo, a presença de fontes, dados e documentação. Já no que se refere às contribuições teóricas, nos baseamos nos conceitos de Lima, Pena e Wolfe, no que concerne ao Jornalismo Literário e de Ramos, no que diz respeito aos quadrinhos.

Apesar de tradicionalmente serem classificados como gêneros literários, autobiografias e biografias são gêneros híbridos que reúnem elementos próprios de campos diferentes como literatura, história e do jornalismo. Como afirma Vilas Boas, “(...) a narrativa biográfica intercambia metodologia e saberes distintos em sua práxis. Ela é um constructo simbólico, híbrida por natureza”. (VILAS BOAS, 2002, p.15) Nos últimos anos, entretanto, tem crescido significativamente o número de jornalistas que se dedicam à escrita biográfica. A partir do uso de técnicas diferenciadas, as biografias escritas por jornalistas, se enquadram dentre as modalidades do livro-reportagem, pertencendo assim ao chamado Jornalismo Literário.

No Jornalismo Literário, as barreiras entre jornalismo e literatura se encontram ainda mais indefinidas. Trata-se de uma modalidade jornalística em que são empregados recursos próprios da literatura sem deixar de lado o compromisso de informar. A utilização dos recursos literários permite que o fato seja mais aprofundado e narrado de maneira mais interessante. De acordo com Pereira, o “objetivo do Jornalismo Literário é envolver o leitor da maneira mais íntima possível na narrativa para, com esse envolvimento, transmitir as narrativas de profundidade”. (PEREIRA, 2007, p.51).

O Jornalismo Literário ganhou visibilidade nas décadas de 1950 e 1960, com o advento do *New Journalism*, nos Estados Unidos. O movimento liderado por Tom Wolfe partiu de uma insatisfação com as regras de objetividade que ditavam (e ainda ditam) o jornalismo. Assim, levantou-se a bandeira de uma maior liberdade no trato da informação com o uso da subjetividade, metáforas, interjeições, e outros recursos narrativos. Vilas Boas (2002) aponta que as quatro principais técnicas utilizadas pelo Novo Jornalismo são: a construção cena-a-cena, o uso de diálogos, a alternância do foco narrativo e a reconstituição minuciosa.

Tendo em vista os pontos de convergência entre literatura e jornalismo no Jornalismo Literário, na análise de *Persépolis* temos como objetivos: identificar² possíveis usos de conceitos trabalhados por essa modalidade jornalística, bem como promover uma discussão acerca do Jornalismo Literário e de formas diferenciadas de se fazer o jornalismo, como o Jornalismo em Quadrinhos.

Acreditamos na validade deste trabalho tendo em vista que são poucos os estudos que trabalham com uma análise semiolinguística dos quadrinhos e ainda mais que façam a interligação que nos propomos a fazer entre a Teoria de Charaudeau, os quadrinhos e o Jornalismo Literário. Além disso, consideramos que o Jornalismo Literário se constitui enquanto uma alternativa ao jornalismo tradicional, altamente massificado pelos padrões impostos por fórmulas como o *lead*. Fórmulas que são ensinadas ainda na universidade e depois perpetuadas na – e pela – grande imprensa.

Nos próximos capítulos vamos desenvolver os pontos aqui relacionados.

² É importante observar que, tendo em vista que nosso corpus se trata de um quadrinho, o trabalho de análise será feito considerando tanto os elementos verbais quanto icônicos que o constituem.

1. História em quadrinhos: de *Yellow Kid* a *Persépolis*

1.1 Considerações Iniciais

Neste capítulo, primeiramente, apresentaremos um breve histórico das histórias em quadrinhos. Partiremos da controversa origem dos quadrinhos, que para alguns estudiosos estaria relacionada aos desenhos rupestres ainda na pré-história, para outros ao desenvolvimento de características próprias dos meios de comunicação de massa. A partir de *Yellow Kid*, de Outcalt, traçamos a evolução dos quadrinhos e de seus fatos e personagens mais relevantes, até chegarmos ao que hoje podemos chamar de “quadrinhos do real”, com a apropriação dos quadrinhos para a construção de narrativas baseadas em histórias reais. Aqui se insere o nosso objeto de estudo, *Persépolis*, uma autobiografia em quadrinhos da iraniana Marjane Satrapi. Traremos por fim, um pequeno resumo da obra, lançada originalmente em quatro volumes na França, e trabalhada por nós em sua edição completa reunida pela Cia. das Letras, em 2007.

1.2 O macro gênero quadrinhos e sua estrutura

“Quadrinhos são quadrinhos”. Ramos (2009, p. 17) parte dessa afirmação para defender o posicionamento dos quadrinhos como uma espécie de macro gênero que abriga outros gêneros, mas que possui suas próprias convenções. A união de elementos verbais e icônicos possibilita a formação de uma linguagem peculiar. De acordo com Ramos:

O espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto. (RAMOS, 2009, p. 18)

A narrativa quadrinhográfica se desenvolve através da disposição seqüencial dos quadros. Cada quadro, unidade básica de uma história em quadrinhos, concentra um recorte espaço-temporal específico, e a disposição em seqüência permite ao leitor construir o sentido. As histórias em quadrinhos também reúnem elementos representativos da oralidade: os balões. Como aponta Ramos “os balões talvez sejam o recurso que mais identificam os quadrinhos como linguagem”. (RAMOS, 2009, p. 34). Eles são formados por dois elementos:

o continente (corpo e rabicho ou apêndice³) e o conteúdo, onde está inserida a linguagem escrita ou imagem. Além disso, os balões podem assumir diferentes formatos, caracterizando desse modo, cargas semânticas distintas⁴. Assim, temos o balão-fala, o mais comum; o balão-pensamento, em formato de nuvem; o balão-cochicho, formado por linhas pontilhadas; entre outros.

Também auxiliam na construção da narrativa nos quadrinhos outros três elementos: a legenda, o recordatário e a nota de rodapé. A legenda tem a função de representar a voz do narrador-onisciente ou narrador-personagem; o recordatário inicialmente tinha a função única de trazer uma síntese das ações passadas, depois, no entanto, passou a desempenhar outros papéis como indicar a simultaneidade de eventos; por fim, temos a nota de rodapé que pode indicar a voz do narrador ou então outras vozes, como a do autor da obra.

1.3 Quadrinhos: um retrospecto

A origem das histórias em quadrinhos ainda gera controvérsia.

Se partirmos da sua essência – imagens desenhadas em seqüência com o intuito de contar uma história – teremos exemplos primitivos de quadrinhos nas pinturas das cavernas feitas na pré-história, nos hieróglifos do antigo Egito, no império asteca, nas iluminuras da baixa Idade Média européia, nas pinturas renascentistas do século XV.... (BAGNARIOL ET AL, 2004, p. 77).

Tal essência pode ser entendida pelo fato de que, em ambos – os desenhos primitivos citados e os quadrinhos – as imagens são utilizadas como forma de comunicação, como veículos de propagação de histórias. Ruy Castro *apud* Cirne (1977) considera, no entanto, que mais do que nenhum outro tipo de arte, os quadrinhos alcançaram um enorme grau de penetração, isso graças a seu caráter de reprodutibilidade. Desse modo, ao passo que para alguns autores as histórias em quadrinhos remontariam à pré-história, para outros só viriam a se constituir como tal na medida em que passaram a ser concebidas como um produto de comunicação de massa, seguindo ordens de reprodução e disseminação. Conforme afirma Cyrne:

³ Segundo Ramos (2009) o apêndice é responsável pelo elo entre a parte verbal e a parte visual, ou seja, entre o balão e o personagem.

⁴ Trabalhamos com as definições de Ramos (2009).

De fato, os quadrinhos surgiram como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos (Hearts vs. Pulitzer), dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais, aproveitando os novos meios de reprodução a criando uma lógica própria de consumo. (CYRNE, 1977, p.12).

Assim, *Yellow Kid*, ou Menino Amarelo, de Richard Outcalt, lançado em 05 de maio de 1895 no *New York World* de Joseph Pulitzer, é visto como marco inicial dos quadrinhos pela maioria dos estudiosos, já que foi responsável por inovações que iriam perdurar até hoje e que se tornariam padrões na classificação de uma história em quadrinhos como o uso da fala em primeira pessoa do singular, a posterior introdução dessas falas em um balão e o amplo alcance público.

Neste período, as publicações ainda eram restritas às tiras semanais com histórias bastante curtas que ainda apareciam como complemento ao jornal, não existindo um público consumidor próprio. Pouco a pouco as tirinhas foram ganhando espaço mais significativo nos principais jornais americanos, como o *New York World* e o *New York Journal*, surgindo assim, personagens como *Os Sobrinhos do Capitão* (1897), de Rudolph Dirks e *Mutt e Jeff* (1908), de Bud Fisher. Com a publicação das tiras em suplementos específicos começou a se delinear um novo cenário para os quadrinhos, com a formação de um público cativo e a ampliação das temáticas

Em 1910, os *syndicates*⁵ dos maiores jornais dos Estados Unidos começaram a contribuir para a divulgação dos quadrinhos e a garantir melhores condições para os autores, agora vistos como figuras ilustres dos jornais ganhando bons salários e sendo disputados. Além disso, as publicações nos jornais passaram a ser inéditas e diárias, sendo que aos domingos era publicado um caderno inteiro, não somente com tirinhas, mas com páginas inteiras, muitas vezes coloridas, permitindo aos autores transporem os limites impostos pelas tirinhas que habitualmente se restringiam a três ou quatro quadros.

Nas décadas de 30 e 40, os quadrinhos sofreram mais uma mudança. As histórias passaram a ser publicadas em capítulos que se estendiam como em uma fotonovela, fortalecendo ainda mais uma ligação com o público que acompanhava, a cada novo capítulo publicado, o desenrolar dos fatos. Quando perdia algum capítulo, o público contava com o auxílio dos chamados recordatários, que sintetizavam as últimas ações. Em 1924, com a série *Wash Tubbs*, de Roy Crane, os temas de aventura começaram a ganhar espaço, tornando-se uma das temáticas mais populares. Datam desse período histórias célebres, centradas na figura

⁵ Os *syndicates* “(...) eram organizações que detinham os direitos das histórias que publicavam.” (BAGNARIOL *et al*, 2004, p. 79).

do herói fantástico como *Flash Gordon* (1934), de Alex Raymond, *Fantasma* (1936), de Lee Falk em parceria com Ray Moore, e *Superman* (1938), de Joe Shuster e Jerry Siegel, personagem que imediatamente ganhou enorme popularidade e foi responsável pela reutilização da fórmula de história longa⁶, já utilizada anteriormente por Töpffer e Wilhelm Busch.

Na década de 50, vários autores divulgaram trabalhos pregando o fim das histórias em quadrinhos. Com a Guerra Fria e a política de caça as bruxas, do senador McCarthy, a situação ficou ainda pior, e os quadrinhos foram alvo da perseguição de pais e até mesmo do FBI. *A Sedução dos Inocentes*, de 1954, livro em que o psicanalista alemão Frederick Werthman acusava os quadrinhos de incitarem os jovens a comportamentos agressivos, foi culminante nesse processo. O livro contribuiu para que o governo americano passasse a associar as transgressões dos jovens aos quadrinhos e criasse, em 1956, o *Comics Code Authority*, uma espécie de “selo de qualidade” que indicava se os quadrinhos eram apropriados ou não, censurando quaisquer situações que envolvessem sangue, morte ou sexo.

Nesse contexto, editoras especializadas em gêneros como guerra, terror e erótico, acabaram sendo obrigadas a mudarem de direção. Com isso, houve uma consolidação das histórias em quadrinhos centradas em super-heróis e que exploravam a aventura. A *DC Comics* aproveitou para relançar antigos personagens como *Superman* e *Batman*, agora com novas roupagens, sendo seguida pela criação, em 1962, do estúdio *Marvel Comics*, responsável pelo lançamento de quadrinhos célebres como *Surfista Prateado*, *X-Men*, *Quarteto Fantástico* e *Homem-Aranha*.

Por outro lado, em meados dos anos 60, surgiu o chamado movimento *Underground* dos quadrinhos, uma espécie de resposta à indústria dos quadrinhos. O movimento *Underground*, encabeçado por Robert Crumb, com a publicação da revista *Zap Comics*, em 1968, era fundamentado em um discurso fortemente influenciado pela contracultura hippie e pela crítica ao *American way of life*.

1.4 O real em cena: os quadrinhos de realidade

No final dos anos 80, os quadrinhos passaram por mais uma transformação. No cenário norte-americano, os super-heróis voltam a ganhar espaço, mas agora remodelados, trazendo histórias mais complexas como em *Batman: o cavaleiro das trevas*, de Frank Miller

⁶ *Superman* era publicado na revista mensal *Action Comics*, que trazia as histórias em quadrinhos em oito páginas.

e *Watchmen*, de Allan Moore. Também é possível verificar uma onda de liberdade autoral, como aponta Oliveira e Passos (2006), na qual os quadrinhos que tratavam de relatos pessoais e fatos da realidade, feitos anteriormente nas revistas *Underground* das décadas de 60 e 70, voltaram à tona. Segundo Valle (2007) esse processo de apropriação do real pelos quadrinhos se desmembra em três tipos de narrativas: as narrativas do olhar, as narrativas jornalísticas e as narrativas de testemunho.

As narrativas do olhar são narrativas construídas a partir do relato de outrem. De acordo com Valle “por essa razão seu narrador é destituído de autoridade, de maneira que se faz necessário a elaboração do próprio olhar como uma estratégia textual que o legitime”. (VALLE, 2007, p.38). Nesse grupo se destaca *Maus*, de Art Spiegelman.

Em *Maus: a história de um sobrevivente*, lançado em 1986, Art Spiegelman buscou retratar os horrores do Holocausto partindo das vivências de seu pai, Vladek Spiegelman, um judeu polonês que sobreviveu a perseguição nazista e se refugiou nos Estados Unidos. Na obra, os judeus são representados como ratos e os alemães como gatos, deixando transparecer um tom de crítica. Para trazer legitimidade à sua narrativa, Spiegelman se valeu das conversas que teve com o pai, constituindo seu olhar conforme indica Valle. Graças a *Maus*, Spiegelman, recebeu em 1992, o Prêmio Pulitzer, o mais importante do jornalismo mundial.

As narrativas jornalísticas, assim como as narrativas do olhar, têm como ponto de partida a ação de outra pessoa. Nesse caso, o narrador é representado pela figura do repórter. “Com isso, a legitimidade da narrativa jornalística torna-se ainda mais dependente das estratégias textuais que permitam o reenvio a uma realidade exterior”. (VALLE, 2007, p. 40). O desenhista e jornalista norte-americano Joe Sacco, é o principal nome do que se pode chamar de “jornalismo em quadrinhos”. Em *Palestina – Uma Nação Ocupada* (1996), Sacco narra em quadrinhos as histórias dos refugiados no território palestino, recolhendo depoimentos em casas, escolas e ruas, traçando assim um retrato das agruras sofridas pelo povo palestino. Joe Sacco lançou ainda outras obras como *Palestina – Na Faixa de Gaza e Área de Segurança: Gorazde*, seguindo a mesma fórmula.

Por fim, temos o terceiro tipo: as narrativas de testemunho. Essas narrativas estão baseadas nas experiências do próprio narrador, caracterizando assim, obras de cunho autobiográfico. A respeito dessa crescente forma de utilização dos quadrinhos, comprometidos com fatos reais, Spiegelman *apud* Oliveira e Passos afirma:

Os quadrinhos são um meio de expressão bastante denso. Transmitem informações muito concentradas em relativamente poucas palavras e imagens-código simples. Isso parece ser um modelo de como o cérebro formula pensamentos e lembranças. Pensamos na forma de desenhos. Os quadrinhos têm demonstrado com frequência como servem bem para contar histórias de aventuras cheias de ação ou de humor, mas a pequena escala de imagens e o caráter direto desse meio, que tem algo a ver com a escrita à mão, permitem aos quadrinhos um tipo de intimidade que também os torna surpreendentemente adequados para autobiografia. (SPIEGELMAN apud OIVEIRA e PASSOS, 2006, p.3)

Nessa categoria de quadrinhos, enquadra-se *Persépolis*: uma autobiografia em quadrinhos.

1. 5 *Persépolis*

A autobiografia em quadrinhos da iraniana Marjane Satrapi pode ser vista como uma das obras de maior repercussão do gênero nos últimos anos. Lançada originalmente em quatro volumes na França, a partir de 2001, por uma editora independente, *Persépolis* se tornou um fenômeno mundial aclamado tanto pelo público quanto pelos críticos. No ano de lançamento, o primeiro volume da série ganhou o prêmio do Festival de Angoulême, na França. Em 2004, *Persépolis* foi considerada a melhor história em quadrinhos na Feira do Livro de Frankfurt. Devido ao grande sucesso, a série teve os direitos de publicação vendidos para mais de 20 países, entre eles o Brasil onde foi publicada pela Cia das Letras. *Persépolis* ainda foi transformada em um longa da animação, em 2007, vencendo o Festival de Cannes e sendo indicada ao Oscar de Melhor Animação em 2008.

Originalmente, a obra foi estruturada em quatro volumes: os dois primeiros trazem uma Marjane ainda criança, em meio a Revolução Islâmica e a Guerra entre Irã e Iraque; o terceiro, narra o período em que Marjane é mandada pelos seus pais para a Áustria e o último, o seu retorno ao Irã e as condições em que o país se encontrava. Neste trabalho, utilizamos uma edição completa da obra, reunindo os quatro volumes, lançada em 2007 pela editora Cia. das Letras.

Mesmo expondo sua vida em preto e branco, o que poderia indicar uma certa melancolia, e tratando de fatos (históricos e pessoais) por vezes delicados, a obra de Marjane, é marcada também pelo humor, seja nos desenhos, com traços expressivos, seja nos diálogos. Na leitura da obra fica claro que Marjane foge ao estereótipo de mulher islâmica, seja nos gostos, na personalidade ou nos valores. Isso explica, por exemplo, o pioneirismo da autora: ela foi a criadora do primeiro álbum em quadrinhos iraniano.

Antiga capital da Pérsia, onde hoje se localiza o Irã, *Persépolis* foi o título escolhido por Marjane Satrapi para a sua autobiografia que se relaciona a todo o momento com fatos da História do Irã. O ponto de partida da narrativa se dá com a Revolução Islâmica, em 1979, com a queda do Xá e a implantação do regime xiita. Descendente de um dos últimos imperadores do Irã, Marjane foi criada em um modelo de educação liberal, inserida em uma família com idéias de esquerda.

Com o crescimento do fundamentalismo religioso, Marjane passa a conviver com a repressão imposta pelo novo regime. Ela, que estudava em uma escola laica francesa, com a Revolução assiste a separação das turmas entre meninos e meninas, ao uso obrigatório do véu e a perseguição a tudo que era proveniente do Ocidente. A repressão aos inimigos do governo atinge de perto Satrapi que tem seu tio, um comunista que havia tido importante papel em um primeiro momento do processo da Revolução, morto na prisão.

A família de Marjane era pequena, formada por ela, seus pais e sua avó. Diferentemente da maioria das famílias iranianas, os valores da família Satrapi não eram fortemente marcados pela estrutura paternalista que vigorava. Mesmo com a mãe não trabalhando fora, estando dessa forma o sustento da casa nas mãos do marido, os dois participavam juntos das manifestações e compartilhavam os ideais empregados na educação da filha. O papel da avó de Marjane é fundamental na formação de seu caráter. Em diversos trechos do livro, cabe a ela garantir que a protagonista não se esqueça de sua dignidade e nem das suas origens.

Com o endurecimento da guerra contra o Iraque e também do regime fundamentalista, o comportamento questionador de Marjane acaba se tornando um perigo e a família decide mandá-la para o exterior. Assim, ela vai morar em Viena, na Áustria, onde volta a estudar em um Liceu francês. O processo de adaptação não é nada fácil. O deslumbramento inicial logo dá lugar a uma tentativa de integração um tanto quanto frustrada, marcada inclusive pelo uso de drogas. Marjane também acaba passando por situações de preconceitos, em uma delas chega a negar que é iraniana sentindo, em seguida, uma dor na consciência ao se lembrar dos conselhos da avó. Após o período de experiências intensas e de uma decepção amorosa que culmina com sua ida para as ruas, Marjane resolve retornar ao Irã.

De volta a um país destruído pelos efeitos da guerra e pelos desmandos do regime, Marjane precisa novamente usar o véu, mas consegue veladamente conviver com familiares e amigos também resistentes ao fundamentalismo. Ao entrar na faculdade de artes gráficas, ela conhece Reza, que vem a se tornar seu marido. Em meio as leituras de obras de esquerda, Marjane volta a assumir seu papel contestador e seu casamento acaba perdendo sentido. Ao

contrário do que era comum, ela consegue um divórcio amigável, não passando pelas dificuldades que as iranianas divorciadas passavam.

Se um cara mata 10 mulheres na presença de outras 15, ninguém pode condená-lo, pois em caso de homicídio nós, mulheres, não podemos testemunhar! Também é ele que tem o direito de divórcio e, se ele te concede, fica com a guarda dos filhos! Ouvi um religioso justificar essa lei dizendo que o homem é a semente e a mulher, a terra em que cresce essa semente. Portanto, o menino pertence naturalmente ao pai! **Você percebe??? Não agüento mais! Eu vou embora deste país!**⁷.(SATRAPI, 2007).

Ao atentar que os valores que vigoravam no Irã jamais estariam em consonância com os seus próprios valores libertários, Marjane resolve deixar novamente o país. Em 1994, ela deixa o Irã rumo à França, onde havia sido aprovada no exame de admissão para cursar artes decorativas em Estrasburgo. O cenário dessa vez era outro: não havia mais guerra, ela não era mais uma criança sendo separada de seus pais. Marjane ia assim, em busca de liberdade.

1.6 Considerações Finais

Buscamos apresentar neste capítulo um panorama dos quadrinhos no mundo, desde suas origens até suas apropriações mais recentes como nos casos do Jornalismo em Quadrinhos, representado por Joe Sacco, e das biografias e autobiografias em quadrinhos, casos de *Maus*, de Art Spiegelman e nosso objeto de estudo, *Persépolis*, de Marjane Satrapi. Em ambos os casos, verificamos que com a assimilação de fatos da realidade por um gênero que foi durante muito tempo visto como mera fonte de entretenimento para crianças e adolescentes, os quadrinhos se resignificam e se tornam uma potencial fonte de estudos.

A autobiografia da iraniana Marjane Satrapi, apresentada neste capítulo, traz a todo o momento elementos da política do Irã, traçando assim, um quadro de como foi a implantação do regime xiita no país e suas conseqüências para a população. São esses fatos, que conduzem a narrativa de Marjane e que nos instigam a buscar aproximações com o Jornalismo Literário, na medida em que este se apresenta como uma forma de ultrapassar as barreiras do tradicional *lead*, trazendo uma visão ampla e humanizada dos fatos.

Desse modo, no próximo capítulo, vamos apresentar o Jornalismo Literário, suas vertentes, seus principais representantes, suas implicações no fazer jornalístico e seus princípios básicos, tendo como foco as biografias e as autobiografias.

⁷ Grifos do autor.

2. Jornalismo e Literatura: aproximações

2.1 Considerações Iniciais

Iniciaremos este capítulo com uma reflexão sobre a questão dos gêneros no jornalismo, tema normalmente desprivilegiado em relação ao tratamento conferido à prática jornalística. Pontuaremos também a visão de Alceu Amoroso Lima para quem o jornalismo é um gênero literário. Seguiremos discutindo o conceito de Jornalismo Literário, por meio de diferentes interpretações. Apresentaremos aqui, basicamente, os estudos de Pena, Lima, Wolfe e Vilas Boas. Finalmente, apresentaremos o conceito de autobiografia e sua estruturação, segundo os fundamentos de Lejeune.

2.2 Gêneros Jornalísticos: uma classificação possível?

A definição de gêneros remonta à Grécia Antiga, notadamente à classificação proposta por Platão. De acordo com Pena esta classificação estava “baseada nas relações entre literatura e realidade, dividindo o discurso em mimético, expositivo ou misto” (PENA, 2006, p. 18). Mesmo com as mudanças sofridas posteriormente o autor considera que permanece uma concordância no que diz respeito aos gêneros literários, por exemplo, ao se diferenciar poesia e prosa.

Quando se fala em jornalismo, o editor inglês Samuel Buckeley responde pela primeira tentativa de classificação em gêneros, ainda no começo do século XVIII. Buckeley decidiu dividir o conteúdo do jornal *Daily Courant* em *news* (notícias) e *comments* (comentários). Historicamente, essas – informativa e opinativa – são consideradas as duas categorias primordiais do jornalismo.

Apesar do pioneirismo no estudo dos gêneros no Brasil pertencer a Beltrão⁸, um dos principais trabalhos da área compete a Marques de Melo. No entanto, mesmo sendo considerado fundamental para a atividade de ensino de jornalismo, ainda há uma certa lacuna em pesquisas dos gêneros no jornalismo. Nos manuais de ensino de jornalismo - BAHIA (1990) e ERBOLATO (1978) - prevalece o ensino da prática jornalística (o como fazer) tendo como base as noções de objetividade, imparcialidade, etc., em detrimento de uma discussão teórica sobre a noção de gênero. De acordo com Bonini (2003) isso pode ser explicado pelo fato de que esses manuais datam de um período anterior ao aprofundamento dos debates sobre o tema.

⁸ A classificação proposta por Beltrão pode ser encontrada em três livros que datam de 1969, 1976 e 1980.

Assim, coube a Marques de Melo compilar as principais classificações de gêneros jornalísticos feitas no mundo e, tendo como base o modelo de Beltrão, desenvolver um modelo de classificação próprio. Segundo Pena, além de considerar fatores geográficos, sociopolíticos e culturais, as propostas de divisão de Marques de Melo:

(...) foram baseadas nos seguintes critérios: 1. finalidade do texto ou disposição psicológica do autor, ou ainda, intencionalidade; 2. estilo; 3. modos de escrita, ou morfologia, ou natureza estrutural; 4. natureza do tema e topicalidade; e 5. articulações interculturais (cultura).(PENA, 2006, p. 67).

A partir dos critérios supracitados, os gêneros jornalísticos para Marques de Melo podem ser divididos em:

QUADRO 1 – Gêneros Jornalísticos

Jornalismo Informativo	Jornalismo Opinitivo
Nota: trata de acontecimentos que ainda estão em processo de configuração, por isso é mais habitual nas mídias radiofônica e televisiva.	Editorial: espaço destinado a opinião da instituição.
	Comentário: exige tanto frequência quanto imediatismo. Traz a autoria definida.
Notícia: é o relato na íntegra de um fato que já eclodiu na sociedade.	Artigo: tem como matéria-prima fatos das mais diferentes espécies. Não lida com a frequência e traz autoria definida.
	Resenha: lida com a continuidade. Trabalha com uma gama de bens culturais submetendo-lhes a uma valoração. A autoria é explicitada.
Reportagem: relato mais aprofundado de um fato que já trouxe repercussão e, cujas alterações que dele decorreram, atinam o faro jornalístico.	Coluna: está mais comprometida com o emergir dos fatos. A autoria é definida.
	Crônica: lida com acontecimentos mais atemporais e traz a autoria de maneira explícita.
Entrevista: relato que favorece um ou mais personagens envolvidos no ocorrido, sendo assim, elo entre esses personagens e a coletividade.	Caricatura: está conectada à eclosão dos fatos, perdendo sentido com o passar do tempo. Autoria definida.
	Carta: se estrutura sob a ótica da comunidade. A autoria é explícita.

É importante observar, conforme aponta Marques de Melo, que ao se fazer uma distinção entre Jornalismo Informativo e Jornalismo Opinativo não se pretende afirmar que o caráter opinativo, subjetivo, se restrinja ao segundo. Ele afirma que os artifícios ideológicos são inerentes à natureza do jornalismo, seja imposto pelo Estado e pela indústria da mídia, seja resultante de um processo da consciência (ou inconsciência). Isso reflete também na classificação entre os diversos subgêneros, cujas diferenças são bastante tênues. Ao tratar dos gêneros opinativos, por exemplo, Marques de Melo salienta que alguns se apresentam muito semelhantes quanto à estrutura, cabendo à autoria e à angulação garantirem uma identidade específica.

2.2.1 Jornalismo é Literatura?

Alceu Amoroso Lima (2003) defende que o jornalismo se encaixa dentro dos gêneros literários. Jornalismo seria assim, literatura. Para ele:

(...)O jornalismo não é literatura pura, sem dúvida, como é um poema, no qual a palavra vale apenas como palavra (embora nele se contenha o mundo) e não como transmissão de um pensamento ou de uma mensagem. O jornalismo tem sempre, por natureza, como veremos, um fim que transcende ao meio. E por isso, sempre que esse reduzir o meio (a palavra) a um simples instrumento de transmissão, deixará de ser jornalismo para ser apenas publicidade ou propaganda, ou noticiário, ou anúncio. (LIMA, 2003, p. 38).

Tal classificação foi possível, pois Amoroso Lima tinha como base uma concepção de gênero literário mais flexível, que “(...) Em vez de acentuar a distinção entre os gêneros, interessa-se (...) em achar o denominador comum (...)”. (AMOROSO LIMA, 2003, p.37) A literatura, para ele, poderia ser abordada em três acepções diferentes: em seu sentido lato, em seu sentido corrente e em seu sentido estrito. Em seu sentido lato compreende toda forma de expressão verbal, tanto oral quanto escrita, abarcando assim, desde a poesia até a matemática. No corrente, é toda expressão verbal em que a ênfase é direcionada aos meios de expressão, sendo que a palavra possui um valor de fim. Finalmente, em seu sentido estrito, a literatura teria um fim puramente estético, impedindo a inclusão do jornalismo.

Amoroso Lima classifica o jornalismo como uma prosa de apreciação de acontecimentos. “O jornalismo possui quatro caracteres de especificação crescente: é uma arte verbal; é uma arte verbal em prosa; é uma prosa de apreciação; é uma apreciação de acontecimentos”. (AMOROSO LIMA, 2003, p. 55). Prevalece, no entanto, entre os

estudiosos, a percepção de jornalismo e literatura como dois gêneros distintos, embora em vários momentos se tornem bem próximos.

2.3 O Jornalismo Literário

Se o jornalismo por si só já levou Amoroso Lima a considerá-lo como um gênero literário, o que dizer da junção dos discursos jornalístico e literário? Como definir o Jornalismo Literário?

Para Pena, o Jornalismo Literário ao juntar elementos da literatura e do jornalismo, forma um discurso com características próprias:

Não se trata apenas de fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem. O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. (PENA, 2006, p. 13).

Ele afirma, no entanto, que a conceituação do termo Jornalismo Literário ainda gera certa discussão. Pena cita o exemplo da Espanha, onde ele está dividido em dois gêneros: o *periodismo de creación* e o *periodismo informativo de creación*. O primeiro se refere aos textos literários que são publicados nos jornais, sendo o jornal assim, apenas um veículo. Já o segundo, alia a finalidade de informar a uma narrativa mais apurada. E o problema conceitual não se restringe somente à Espanha:

No Brasil, o Jornalismo Literário também é classificado de diferentes maneiras. Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do Jornalismo em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins, mais especificamente o século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculadas em jornais. Há ainda os que identificam o conceito com o movimento conhecido como *New Journalism*, iniciado nas redações americanas da década de 1960. E também os que incluem as biografias, os romances-reportagem e a ficção jornalística. (PENA, 2006, p. 21).

Dentre as maneiras como é classificado o Jornalismo Literário, a identificação com a crítica literária⁹, é que a nos parece mais distante do que é por nós adotada neste trabalho. Consideramos que na crítica não há uma apropriação dos recursos literários como ocorre em

⁹ Segundo Pena, é possível identificar dois tipos de crítica literária: a produzida nas universidades por professores e acadêmicos do curso de Letras e cursos afins; e a produzida em jornais, revistas e outras publicações do gênero, normalmente elaborada por jornalistas.

obras que seguem o Jornalismo Literário. A literatura, no caso da crítica, constitui-se apenas como o tema central a ser debatido. Desse modo, serão abordadas nos próximos tópicos, as demais acepções associadas ao Jornalismo Literário e que nós julgamos pertinentes: a presença dos escritores nas redações por volta do séc. XVIII e o folhetim; o *New Journalism*; e as biografias, os romances-reportagem e a ficção jornalística.

2.3.1 Escritores-jornalistas e o folhetim

Nos séculos XVIII e XIX escritores de renome passaram a atuar nos jornais. Mais do que comandar as redações, eles acabaram por influenciar de maneira incisiva o conteúdo e a linguagem dos periódicos e, nesse contexto, o folhetim foi um dos mais significativos instrumentos.

De acordo com Pena, quando surgiu no *Journal des Débats*, o termo francês *feuilleton* se referia a um tipo de suplemento destinado à crítica literária e outros assuntos esparsos. Com o advento do jornalismo popular, a partir da década de 1830, especialmente na França e na Grã-Bretanha, o conceito foi alterado de modo a atender a lógica do capital: a publicação de textos literários nos periódicos representava um aumento nas vendas. Da mesma forma, para os escritores também era uma excelente alternativa, já que nos jornais recebiam em dia e ganhavam certa notoriedade.

O folhetim em muitos aspectos se assemelha a uma fotonovela, apesar de ser uma narrativa específica:

Para começar, ele era dirigido a um público muito vasto, de todas as classes. Portanto, a linguagem deveria ser simples e acessível. Além disso, para facilitar a compreensão, eram utilizados recursos de homogeneização cultural, como estereótipos, clichês e estratégias correlatas. Histórias de adultérios, amores impossíveis e odisséias aventureiras tinham como objetivo lágrima melodramática e o riso fácil. (PENA, 2006, 29).

Muitos autores de folhetim acabaram por se tornarem grandes nomes da literatura como Honoré de Balzac, que por dez anos publicou anualmente um folhetim para o jornal *La Presse*, Victor Hugo e Alexandre Dumas, na França; Charles Dickens, na Inglaterra; Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz, em Portugal; Dostoievski e Tolstoi, na Rússia. No Brasil, temos Machado de Assis, José de Alencar, Aloísio de Azevedo, Manuel Antônio de Almeida e Euclides da Cunha, cuja obra *Os Sertões* (1902) se tornou um marco da união entre jornalismo e literatura.

2.3.2 O *New Journalism*

É na década de 60, nos Estados Unidos, que é possível identificarmos o surgimento do *New Journalism* a partir do desejo de muitos jornalistas de romper com as amarras impostas pela imprensa objetiva, centralizada na figura do *lead*:

E, no entanto, no começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser...lido como um romance. (WOLFE, 2005, p. 19).

Apesar de não ser o pioneiro do estilo, Tom Wolfe é um dos principais nomes do chamado *New Journalism*, juntamente com Gay Talese, Truman Capote, Jimmy Breslin e Joe Luis. Wolfe afirma que os novos jornalistas se ocupavam de captar e contar os costumes e hábitos da sociedade americana dos anos 60, hábitos e costumes que eram ignorados pelos escritores da época que consideravam esta uma tarefa menor. Nenhum romancista americano queria receber a alcunha de “secretário da sociedade americana” (WOLFE, 2005, p. 52).

Mesmo considerando que os novos jornalistas atuavam muito mais por instinto, incorporando por impulso técnicas do realismo social, Wolfe registrou quatro recursos básicos empregados pelos adeptos do *New Journalism*:

- Construção cena a cena da história;
- Registro dos diálogos completos;
- Apresentação de cada cena pelo ponto de vista de personagens variados;
- Registro de hábitos, costumes, roupas, gestos e outros detalhes representativos.

Os conceitos catalogados por Wolfe, foram atualizados e revistos por Edvaldo Pereira Lima (2004). Desse modo, são seis os recursos básicos listados por Lima¹⁰:

- Sumário ou exposição;
- Cena presentificada da ação;
- Ponto de vista;
- Metáfora e figuras da retórica;

¹⁰ Esses conceitos serão abordados no próximo capítulo trata da metodologia.

- Citações diretas;
- Fontes, dados e documentação.

O lançamento do livro *A Sangue Frio*, de Truman Capote, em 1966, foi o ápice do *New Journalism*. O que Capote chamou de “romance de não-ficção” (WOLFE, 2005, p. 46) se tornou a principal obra do *New Journalism*. Algum tempo depois, no final da década de 70, o *New Journalism* foi perdendo espaço, principalmente devido às acusações de fraudes e manipulações dos acontecimentos¹¹.

2.3.3 A ficção-jornalística, o romance-reportagem e a biografia

A ficção-jornalística consiste em um tipo de narrativa ficcional que se estrutura seguindo certos recursos jornalísticos, como a apresentação de dados, sem, no entanto, assumir um compromisso com a realidade. Esta apenas é utilizada para garantir certo respaldo à narrativa. Difere assim, do que ocorre com o romance-reportagem, narrativa em que o autor faz uso de determinados recursos literários sempre com o intuito de trazer maior contextualização, profundidade na representação do real, ainda que isso seja algo passível de intensas discussões:

No final das contas acaba prevalecendo uma nova realidade, pois ela sempre é socialmente construída, seja pela linguagem, pela cultura ou pelas forças políticas e sociais. Na maioria das vezes, por todos esses fatores juntos. Não existe um real acabado, definitivo, que seja a expressão absoluta da verdade. Estamos sempre construindo o cotidiano, inserindo novos dados e novas interpretações que alteram nossa cognição sobre o mundo que nos cerca. (PENA, 2006, p. 114).

O autor de ficção-jornalística faz sua opção por ultrapassar os limites impostos pelo jornalismo no que diz respeito ao compromisso com a verdade (ou com a verossimilhança). Pena cita como exemplos de autores que seguiram em algum momento os rumos da ficção-jornalística Carlos Heitor Cony, em *Quase Memória*; e Deonísio da Silva, em *Avante, soldados: para trás*.

No romance-reportagem, por outro lado, não há liberdade para invenções: o autor “(...) se concentra no fato e na maneira literária de apresentá-los ao leitor (...) O que significa

¹¹ Em 1981, a publicação de uma reportagem sobre um menino de apenas oito anos viciado em heroína rendeu a jornalista Janet Cooke o Prêmio Pulitzer. Pouco depois Cooke confessou que tinha criado o personagem, baseada em relatos que tinha obtido nas ruas. Ela teve que devolver o prêmio e foi despedida do *Washington Post*.

manter o foco na realidade factual, apesar das estratégias ficcionais”. (PENA, 2006, p. 103)¹². Pena cita o teórico de comunicação Rildo Cosson, que classifica o romance-reportagem como um gênero autônomo, que incorpora elementos tanto do discurso jornalístico quanto do discurso literário. O conceito de romance-reportagem também pode se encaixar dentro de outro, mais amplo, o de livro-reportagem:

(...) o livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos. Esse “grau de amplitude superior” pode ser entendido no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado – quando comparado ao jornal, à revista ou aos meios eletrônicos –, quer no aspecto extensivo, de horizontalização do relato, quer no aspecto intensivo, de aprofundamento, seja quanto à combinação desses dois fatores. (LIMA, 2004, p. 26).

No que se refere ao conteúdo, o livro-reportagem trata do real, sendo assim, fundamental, o compromisso com a verdade ou a verossimilhança. Quanto ao tratamento, a linguagem, a montagem e a edição seguem as especificidades jornalísticas e quanto à função, atende às finalidades básicas do jornalismo: informar, explicar e orientar.

Lima apresenta uma extensa variação de livros-reportagens que se distinguem tanto pela temática quanto pelo objetivo da narração:

- Livro-reportagem-viagem
- Livro-reportagem-ensaio
- Livro-reportagem-nova consciência
- Livro-reportagem-história
- Livro-reportagem-denúncia
- Livro-reportagem-ambiente
- Livro-reportagem-antologia
- Livro-reportagem-ciência
- Livro-reportagem-atualidade
- Livro-reportagem-retrato
- Livro-reportagem-instantâneo
- Livro-reportagem-depoimento
- Livro-reportagem-perfil

¹² Pena (2006) salienta que os conceitos de realidade e ficção não devem ser encarados como verdades absolutas e que o Jornalismo Literário na verossimilhança.

Dentro do livro-reportagem-perfil, destacamos o livro-reportagem-biografia. Este, ao se debruçar sobre a história de uma vida, lidera a preferência tanto de jornalistas quanto de leitores, e responde por grande parte dos volumes que circulam no mercado editorial do gênero. O número de jornalistas que enveredam por esse caminho é cada vez maior.

Assim, Pena e Lima trabalham com a noção de biografia como subgênero do Jornalismo Literário. No entanto, tradicionalmente, trata-se de um gênero literário, que integra juntamente com a autobiografia e a memória as chamadas narrativas da memória, narrativas que se estruturam a partir da memória e funcionam como locais de armazenamento da mesma. Por outro lado, de acordo com Vilas Boas (2002) a biografia une ferramentas de áreas variadas do saber como história, sociologia, psicologia e jornalismo, caracterizando, portanto, um gênero híbrido.

Partindo desse caráter multidisciplinar da biografia, Vilas Boas remete a Lowenthal que estipulou quatro pontos a serem trabalhados:

Lowenthal formatou quatro aspectos para abordar. Primeiro, os “aspectos sociológicos do ser humano” – as relações com outras pessoas, o padrão da vida cotidiana e a relação com o mundo em que vive. Segundo, a psicologia: a natureza do desenvolvimento e a estrutura da personalidade. Terceiro, a história: o encontro com o mundo, o “objeto-mundo” compreendido ou incompreendido. Quarto, a evolução dos três âmbitos anteriores, mais ou menos conscientemente transmitidos pela linguagem do biógrafo. (VILAS BOAS, 2002, p. 40).

Esses aspectos só começaram a ser trabalhados mais tardiamente. Até o século XVIII, não era costume biografias que se voltassem para um único indivíduo. A maioria tratava de grupos que se formavam conforme a hierarquia ou profissão. “A finalidade da biografia antigamente era clara: edificar a imagem de alguém pela glória de Deus e com o aval dos santos”. (VILAS BOAS, 2002, p. 34).

A partir de meados do século XVIII, James Boswell modificou esse cenário com a biografia sobre Samuel Johnson¹³, publicada em 1792, na Inglaterra. Segundo Vilas Boas:

(...) Boswell concentrou-se estritamente em uma só pessoa, ajustando-a com especulações psicológicas (não freudianas, é claro); forneceu reflexões profundas sobre como narrar uma vida; expôs ao leitor os obstáculos à escrita ao longo do texto; incluiu cartas pessoais, documentos, incidentes e conversas pessoais que manteve com Johnson. (VILAS BOAS, 2002, p. 35).

Na construção de uma biografia, é fundamental submetê-la a uma espécie de prova de verificação de verdade, classificada por Vilas Boas em dois tipos de fontes de

¹³ *The life of Samuel Johnson* (1792).

referenciabilidade distintas: as primárias e as secundárias. As primárias são as fontes que independem da memória humana no instante da captação, são fontes gravadas ou impressas (cartas, documentos, etc). Já as fontes secundárias dependem da memória humana (entrevistas feitas pelo biógrafo), sendo por isso, consideradas por Vilas Boas como menos confiáveis.

Vilas Boas também apresenta uma classificação para as biografias tendo como base a maneira como são regidas pelos contratos autorais. Assim, elas podem ser autorizadas, quando tem o consentimento do biografado ou de sua família; independentes ou não-autorizadas, quando não há esse consentimento; encomendadas, quando partem do desejo do biografado, da família ou de alguma editora; e, ditadas, quando o biógrafo escreve a obra em nome do biografado.

A escolha dos biografados também está atrelada a diversos fatores:

Os biógrafos tendem a preferir biografar um indivíduo (bandido ou herói) que ao menos mereça o seu respeito e estimule sua capacidade individual de investigação. Evidentemente, outros fatores entram no conflitante jogo da criação biográfica, como o mercado, as preferências centrais do autor, sua relação com o personagem central, entre outros. (VILAS BOAS, 2002, p. 18).

Desse modo, há uma infinidade de personagens biografados que vão desde escritores e políticos até os artistas, sendo responsáveis pelo surgimento constante de novos títulos no mercado. Normalmente, a escolha do biografado parte do próprio biógrafo, segundo certa afinidade, entretanto, conforme explica Vilas Boas, essa escolha é condicionada em grande parte das vezes, pelo mercado editorial, que privilegia nomes já conhecidos do público. Nos últimos anos, no entanto, é possível verificar que as biografias também passaram a atrair anônimos que buscam deixar registradas suas vidas. Surgiram assim, empresas especializadas em criarem biografias de anônimos. Essas empresas têm se tornado cada vez mais populares.

Esse interesse crescente pelas biografias, é identificado por Pena (2006), citando Jesús Martín-Barbero, como resultado de um período de crise da modernidade que leva a um resgate do passado, seja na forma de museus e restauração de antigos centros urbanos, seja na forma das biografias e das autobiografias.

2.4 A autobiografia

A autobiografia¹⁴ é um antigo gênero literário em que biógrafo e biografado são a mesma pessoa. Lejeune assim define o gênero: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p.14)

O autor francês, um dos maiores estudiosos do gênero, aponta ainda que os elementos que integram a definição pertencem a quatro categorias diferentes:

1. *Forma da linguagem:*
 - a) narrativa;
 - b) em prosa.
2. *Assunto tratado:* vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor:* identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador:*
 - a) identidade do narrador e do personagem principal;
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

Para ser classificada como autobiografia, a obra deve atender as condições explicitadas em cada uma das categorias, mesmo que elas não sejam preenchidas completamente.

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do discurso na narração autobiográfica; (...) o assunto deve ser *principalmente* a vida individual (...) mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Ele afirma, no entanto, que duas das categorias citadas acima são indispensáveis para que uma obra seja classificada como autobiográfica: a identidade do autor e do narrador e a identidade do narrador e do personagem principal. É essa relação de identidade entre autor, narrador e personagem que define uma autobiografia, podendo ser verificada, na maior parte das vezes, pelo uso da primeira pessoa, o que é denominado de narração autodiegética¹⁵:

¹⁴ Por se tratar de um gênero pouco estudado, recorreremos aos estudos de Lejeune sobre o tema, um dos escassos teóricos que se debruçam sobre a autobiografia.

¹⁵ Trata-se de uma narrativa na qual o narrador é o protagonista, sendo esta posição marcada pelo uso da primeira pessoa. É interessante notar, que a autobiografia vai ainda além, já que exige não só a identidade entre narrador e personagem principal, mas também entre autor.

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio). (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Entra aí o conceito de *pacto autobiográfico* elaborado por Lejeune. O *pacto* é a afirmação de identidade comum entre autor, narrador e personagem no texto. Isso pode ser verificado de duas maneiras: *implicitamente* e *de modo patente*. *Implicitamente* pode se estabelecer de duas maneiras: na utilização de títulos que usem a primeira pessoa remetendo assim, ao autor; e na seção inicial do texto, quando o narrador se compromete diante do leitor ao se comportar como o autor, mesmo que o nome não seja empregado no texto. *De modo patente* trata-se do nome usado pelo narrador-personagem em consonância com o do autor, escrito na capa do livro.

Partindo de dois critérios – a relação entre o nome do personagem e o nome do autor, e a natureza do pacto firmado pelo autor - Lejeune cria três situações possíveis: quanto ao personagem: o personagem tem um nome que difere do nome do autor, o personagem não tem nome, e o personagem tem o mesmo nome do autor; e quanto ao pacto: romanesco¹⁶, ausente e autobiográfico. Ele elabora então um quadro contendo uma grade de combinações possíveis:

QUADRO 2 – Narrativas autobiográficas

Nome do personagem	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Pacto Romanesco	1 a romance	2 a Romance	X
= 0	1 b romance	2 b Indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico	X	2 c Autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 28.

¹⁶ De acordo com Lejeune (2008), o pacto romanesco compreende dois aspectos: a *prática patente da não-identidade* e o *atestado de ficcionalidade*.

No caso de *Persépolis* verificamos a combinação 3 b, o tipo de autobiografia mais tradicional, em que ocorre o *pacto autobiográfico* e o nome do personagem é igual ao nome do autor.

2.5 Considerações Finais

O Jornalismo Literário se apresenta como uma forma diferenciada de tratar a informação, na medida em que é formado a partir da junção de dois gêneros distintos – o jornalístico e o literário -, cujos elementos traduzem uma preocupação com uma estética mais apurada (característica herdada da literatura) e, ao mesmo tempo, uma busca pela verossimilhança (herdada do jornalismo). O livro-reportagem é a principal forma de manifestação do Jornalismo Literário, especialmente o livro-reportagem-biografia, o que revela uma crescente curiosidade dos leitores pela vida de outras pessoas sejam elas famosas ou não.

A autobiografia ganha, nesse contexto, espaço significativo. Esse antigo gênero literário fundamenta-se na identidade comum entre autor, narrador e personagem estabelecendo o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*.

A partir dessas pontuações, apresentaremos no próximo capítulo a metodologia por nós empregada: a Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, enfatizando as categorias de análise por meio das quais identificaremos os conceitos do Jornalismo Literário presentes na obra. Desse modo, os recursos do Jornalismo Literário, já listados neste capítulo serão, no próximo, aprofundados.

3. Percursos metodológicos: um olhar sobre a Teoria Semiolinguística em busca dos recursos do Jornalismo Literário

3.1 Considerações Iniciais

Neste capítulo, vamos apresentar os procedimentos metodológicos a serem utilizados em nossa pesquisa. A partir da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, que apresenta o discurso como resultado da interação entre mundo e linguagem, sendo assim um produto social, vamos estabelecer nossas ferramentas de análise. São essas ferramentas que vão nos auxiliar a identificar os recursos utilizados pelo Jornalismo Literário - tendo em vista os estudos de Wolfe e Lima - que se fazem presentes na obra *Persépolis*.

3.2 A Teoria Semiolinguística

A Análise do Discurso compreende uma investigação do sujeito e de seus discursos englobando efeitos de sentido, representações e ideologias que podem se manifestar explícita ou implicitamente. Patrick Charaudeau (2008), em sua Teoria Semiolinguística, compreende o ato de linguagem em seu contexto histórico-social. Segundo ele, para que a encenação do discurso ocorra são necessários vários componentes que por seu lado exigem *competências*¹⁷ específicas. Essas *competências* são de ordem *situacional*, *semiolinguística* e *semântica*.

A competência *situacional* se refere à situação de comunicação na qual é produzido o ato de linguagem e que deve ter em mente a finalidade da situação e as identidades dos parceiros (locutores e interlocutores). A competência *semiolinguística* presume a organização da encenação do ato de linguagem segundo as visadas (enunciativa, descritiva, narrativa e argumentativa) e levando em conta as categorias da língua. Por fim, temos a competência *semântica* que compreende a construção do sentido a partir das formas verbais (gramaticais e lexicais) e dos saberes de conhecimento e de crenças circulantes na sociedade, e que engloba informações da situação de comunicação e das encenações do discurso. Essas *competências do discurso* nos permitem estruturar nosso estudo em três categorias de análise – sujeitos da linguagem, contrato de comunicação e modos de organização do discurso - por meio das quais nos será possível responder a pergunta-problema.

O ato de linguagem é um objeto em que explícito e implícito coexistem, sendo que o primeiro se refere ao que é manifestado, e o segundo possui um sentido mais abrangente estando ligado às circunstâncias de discurso. De acordo com Charaudeau, é possível:

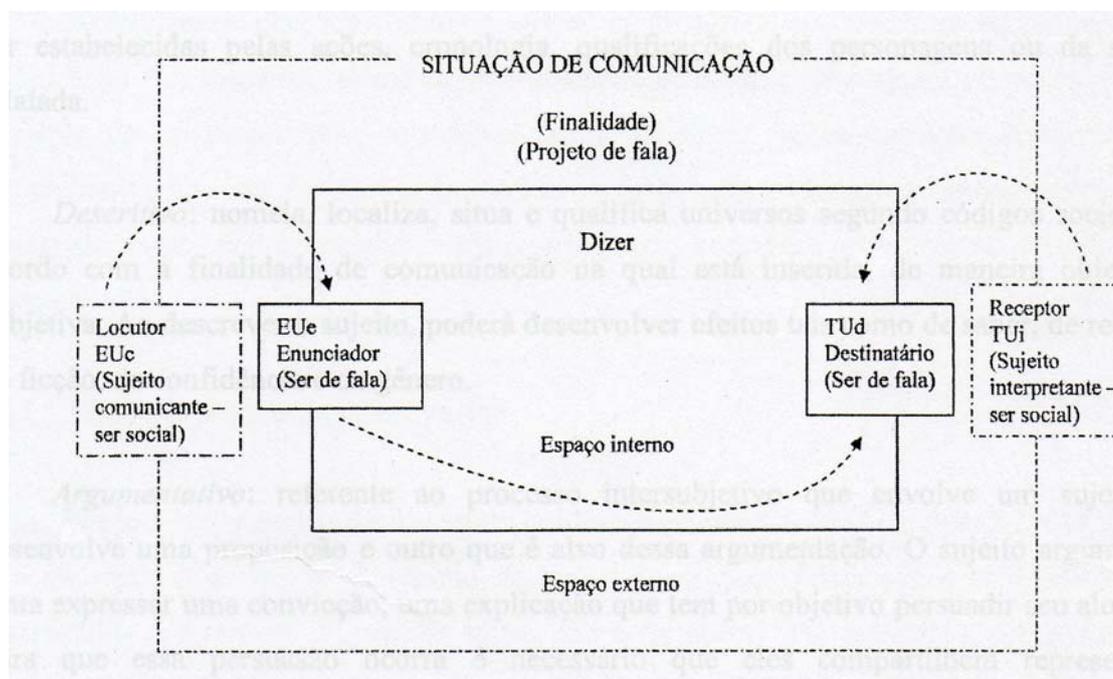
¹⁷ Charaudeau: 2008.

(...) definir as *Circunstâncias de discurso* como o conjunto dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem, ou seja:

- saberes supostos a respeito do mundo: as práticas sociais partilhadas;
- saberes supostos sobre os pontos de vista recíprocos dos protagonistas do ato de linguagem: os filtros construtores de sentido. (CHARAUDEAU, 2008, p. 32).

Charaudeau identifica diferentes sujeitos que participam do ato de linguagem e que se dividem em sujeitos psicossociais e sujeitos linguageiros, inscritos externa e internamente a tal Ato. Esses sujeitos enunciativos inseridos no quadro são: EUc (sujeito comunicante) e TUi (sujeito interpretante), seres sociais, externos ao ato de linguagem inscritos no espaço do fazer; EUe (sujeito enunciador) e TUd (sujeito destinatário), seres de fala, internos ao ato de linguagem, como representado no quadro abaixo:

QUADRO 3 – Encenação do ato de discurso



Fonte: CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 52.

Para que ocorra a emissão, a recepção e a interpretação dos enunciados deve existir um contrato de comunicação. O contrato é uma espécie de ajuste estabelecido entre os parceiros do ato de linguagem que estabelece restrições e convenções que vão definir um entendimento ou não do discurso, tendo em vista fatores históricos, culturais e sociais. Ele também leva em conta as características dos gêneros trabalhados e dos discursos envolvidos, no nosso caso, história em quadrinhos, autobiografias, jornalismo, literatura. A partir de

então, é que vão ser direcionadas as estratégias de comunicação de acordo com a intenção dos sujeitos e os efeitos que se espera produzir no destinatário de seu ato comunicativo.

Essa organização do material lingüístico a partir da finalidade de comunicação do sujeito falante é o que Charaudeau identifica como modos de organização do discurso¹⁸. Eles são quatro: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo e serão apresentados particularmente na seqüência. Ressaltamos, no entanto, que não pretendemos aqui, esgotar todos os modos, mas abordar o que é mais pertinente para a nossa pesquisa.

3.2.1 O Modo de Organização Enunciativo

Enquanto a Situação de Comunicação tem como foco os parceiros do ato de linguagem, os seres sociais EUc e TUi, o Modo de organização Enunciativo se volta para os seres de fala, os protagonistas do ato de linguagem. Na enunciação ocorre a ordenação das categorias da língua, com o intuito de dar conta da posição do sujeito de fala em relação ao interlocutor, ao que ele mesmo diz e em relação ao que o outro diz e ao contexto. As especificidades do comportamento do locutor são identificadas em três atos distintos que se valem das categorias da língua para produzirem determinadas visadas enunciativas, conforme explicitado no quadro abaixo:

QUADRO 4 - Procedimentos da construção enunciativa

COMPORTAMENTOS ENUNCIATIVOS	ESPECIFICAÇÕES ENUNCIATIVAS	CATEGORIAS DE LÍNGUA
<p>RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA</p> <p>(relação do locutor ao interlocutor)</p> <p>- ALOCUTIVO</p>	<p>Relação de força (locutor/interlocutor) + -</p>	<p>Interpelação Injunção Autorização Aviso Julgamento Sugestão Proposta</p>
	<p>Relação de pedido (locutor/ interlocutor) - +</p>	<p>Interrogação Petição</p>
<p>PONTO DE VISTA SOBRE O MUNDO</p>	<p>Modo de Saber</p>	<p>Constatação Saber/ignorância</p>
	<p>Avaliação</p>	<p>Opinião Apreciação</p>
		<p>Obrigaçào</p>

¹⁸ Charaudeau: 2008.

(relação do locutor consigo mesmo) - ELOCUTIVO	Motivação	Possibilidade Querer
	Engajamento	Promessa Aceitação/recusa Acordo/desacordo Declaração
	Decisão	Proclamação
APAGAMENTO DO PONTO DE VISTA (relação do locutor com um terceiro) - DELOCUTIVO	Como o mundo se impõe	Asserção
	Como outro fala	Discurso relatado

Fonte: CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 85.

É importante ressaltar que o Modo Enunciativo interfere nos demais modos.

3.2.2 O Modo de Organização Descritivo

O Modo de Organização Descritivo busca nomear, localizar-situar e qualificar os seres de maneira a lhes conferir determinado grau de singularidade no mundo. Segundo Charaudeau (2008), essa atividade de identificação dos seres está ancorada nos códigos sociais e nas finalidades da situação de comunicação na qual está inserida. Tal identificação pode também ser relativizada seguindo a intenção do descritor, assumindo assim, um caráter subjetivo.

Nomear é identificar um ser através de um duplo processo: o de percepção e o de classificação. O primeiro se refere a atentar para uma singularidade em relação a um universo de possibilidades, já o segundo trata de buscar com essa singularidade pontos semelhantes que possibilitem a classificação. Ambos os processos – percepção e classificação – estão ligados ao sujeito que os percebe, um sujeito pró-ativo, na medida em que ele constrói uma visão própria do mundo. Por meio da nomeação, se torna possível estabelecer tanto classificações, com os nomes comuns, quanto a singularização de um indivíduo, com os nomes próprios.

Localizar-situar é definir o lugar que um ser ocupa no espaço e no tempo e, ao mesmo tempo, conceder características a este ser tendo em vista sua condição de dependência em relação a sua posição espaço-temporal. Os procedimentos aqui envolvidos buscam ou determinar o lugar e a época em que a narrativa ocorre, reafirmando um compromisso com a

realidade, ou, por outro lado, utilizam categorias indeterminadas, que não explicitam nem espaço nem tempo, estando baseadas assim, em arquétipos, que são atemporais.

O procedimento de qualificação consiste em atribuir a um ser características que o especifiquem e que permitem, desse modo, classificá-lo em um subgrupo. De acordo com Charaudeau:

Qualificar¹⁹, portanto, assim como **nomear**, é reduzir a infinidade do mundo, construindo classes e subclasses de seres. Mas enquanto a *denominação* estrutura o mundo de maneira não orientada, em “constelação de seres”, a *qualificação* atribui um sentido particular a esses seres, e isto de maneira mais ou menos objetiva. (CHARAUDEAU, 2008, p. 115).

Mais ou menos objetiva, pois a qualificação pode também se referir a uma visão subjetiva, o que é verificado quando o sujeito estabelece as qualidades a partir de suas próprias convicções. Essa qualificação subjetiva coexiste assim, com as qualificações objetivas, aquelas compartilhadas socialmente ou estabelecidas a partir do rigor científico. Os procedimentos lingüísticos utilizados pela qualificação prezam pelo excesso de detalhes, abusando dessa maneira, dos adjetivos e da analogia, seja ela implícita ou explícita.

No Modo de Organização Descritivo, o sujeito falante assume o papel de descritor, sendo competente para intervir de maneira explícita ou implícita na encenação descritiva, e produzindo, por conseqüência, determinados efeitos. Charaudeau salienta que tais efeitos podem não ser percebidos pelo leitor real e que muitas vezes são resultado de uma ação inconsciente do descritor. Os efeitos relacionados por Charaudeau são: o efeito de saber, os efeitos de realidade e de ficção, o efeito de confiança e o efeito de gênero.

O efeito de saber é produzido quando o descritor se vale de identificações e qualificações desconhecidas por parte do leitor, criando assim a imagem de descritor sábio, com profundo conhecimento do mundo. Esse conhecimento é utilizado como uma ferramenta para comprovar a veracidade do relato ou argumentação.

Os efeitos de realidade e de ficção são tratados em conjunto, pois “(...) o fenômeno de alternância entre esses dois modos de visão do mundo é que constitui o principal interesse de muitos relatos”. (CHARAUDEAU, 2008, p. 140). Segundo Charaudeau, em alguns tipos de relatos, como os textos que integram o gênero fantástico, os textos jornalísticos que se debruçam sobre feitos esportivos ou que relatam “*faits divers*” e as autobiografias, é possível

¹⁹ Grifos do autor.

verificar um duplo efeito em que é apresentado um mundo realista, mas também um mundo extraordinário ou baseado na subjetividade do descritor.

O efeito de confiança resulta da intervenção do descritor que é instigado a revelar a sua apreciação particular, utilizando desse modo, parênteses, traço de união, provérbios, comparações, etc. Tal efeito pode se manifestar de modos distintos: através da revelação de reflexões pessoais, da interpelação direta ao leitor, inquirindo o leitor a compartilhar uma reflexão que o narrador fez consigo próprio, organizando o discurso de maneira a compartilhar com o leitor os critérios que conduzem a descrição e, por fim, negando algumas qualificações para depois afirmar outras.

Finalmente, temos o efeito de gênero. Conforme Charaudeau “esse efeito resulta do emprego de alguns procedimentos de discurso que são suficientemente repetitivos e característicos de um gênero para tornar-se o signo deste”. (CHARAUDEAU, 2008, p. 142). Um exemplo de efeito de gênero é a utilização da expressão “Era uma vez”, comumente associada à fábulas, contos maravilhosos.

3.2.3 O Modo de Organização Narrativo

O Modo de Organização Narrativo constrói o mundo através do desenrolar de ações sucessivas, que se influenciam mutuamente e se transformam. Enquanto o Descritivo organiza o mundo de maneira bastante aberta e desconexa, o Narrativo o faz de maneira sucessiva e contínua, o que é explicitado pela organização da narrativa em princípio, meio e fim. O sujeito que narra exerce o papel de testemunha dos fatos narrados, ainda que se trate de um relato fictício.

Charaudeau considera que o Modo de Organização Narrativo é caracterizado por uma dupla articulação: a organização da lógica narrativa e a encenação narrativa. A organização da lógica narrativa está centrada no mundo referencial. Ela trata da organização das ações seguindo uma lógica, compondo assim, a trama da história. A encenação narrativa constrói o mundo narrado a partir da ação de um sujeito narrador, que está vinculado ao leitor, graças ao contrato de comunicação.

A construção da lógica narrativa conta com três componentes: actantes, processos e seqüências. Os actantes são os sujeitos envolvidos na narrativa, aos quais competem papéis específicos. Através dos processos os actantes se integram e tem suas funções definidas. Estabelecendo a união entre actantes e processos tendo em vista a finalidade da narrativa e

seguindo princípios de organização temos as seqüências. Esses três componentes se conectam de maneira recíproca.

No que se refere aos actantes, Charaudeau propõe a aplicação de um questionário com perguntas que giram em torno do agente que age e do paciente que sofre a ação, considerados por ele os dois actantes de base. Esse questionário revela os papéis exercidos pelos actantes (agressor/benfeitor,...) e algumas qualificações mais comuns (positivas ou negativas). Desse modo, temos:

QUADRO 5 – Papéis actanciais

ACTANTE		
Age	Sofre	
Agressor	Vítima	Beneficiário
Benfeitor	Fuga	Retribuição
Aliado	Resposta	Recusa
Oponente	Negociação	
Retribuidor		

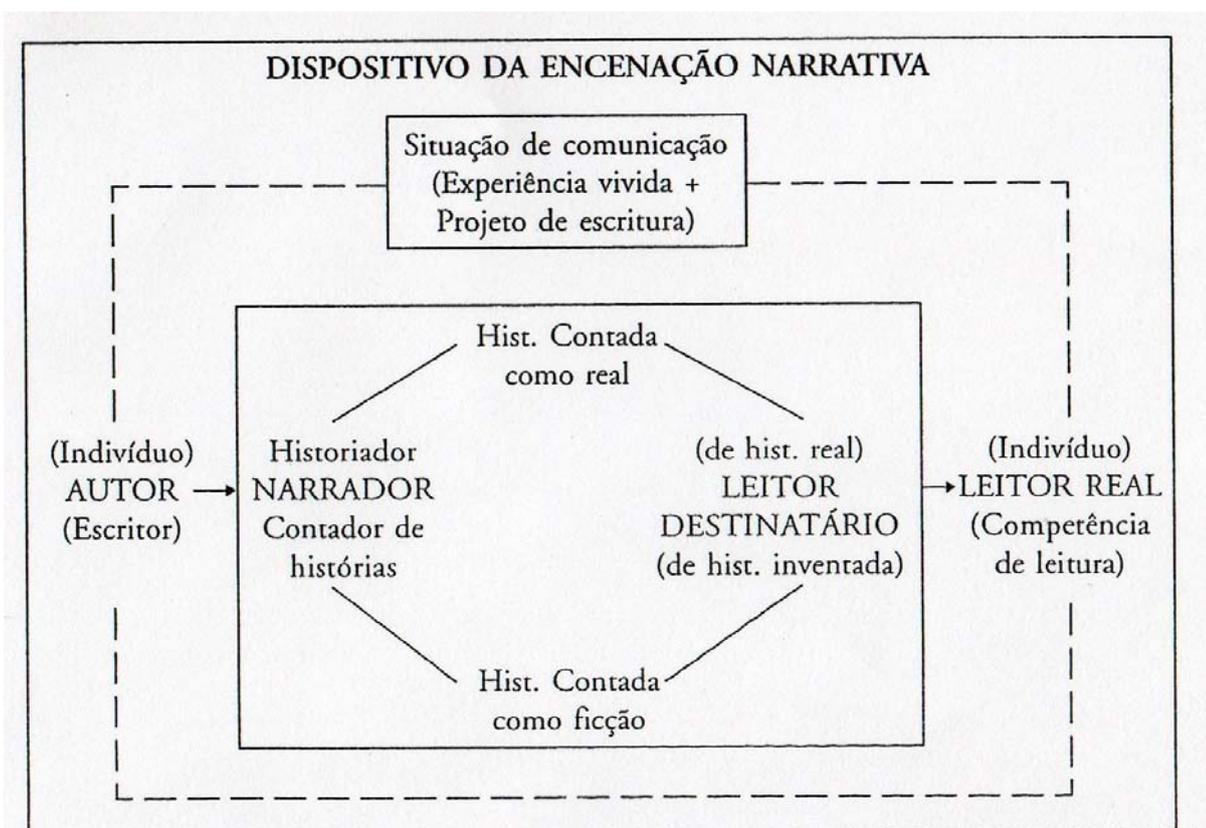
Já quando se trata do processo, é interessante notar que ele corresponde a uma unidade de ação que ao se relacionar com outras ações assume uma função narrativa. Assim, os elos entre as ações é que vão determinar qual a função narrativa assumida. Charaudeau cita o exemplo da entrega de um embrulho que tanto pode significar um processo de agressão (o embrulho é uma bomba) ou de recompensa (quando se trata de um presente). Para o nosso trabalho, é importante observar que os processos podem ter dois tipos principais de funções narrativas: uma principal e uma secundária. A função narrativa principal é responsável por desencadear os principais acontecimentos da história, construindo uma relação de causa e consequência. Já a função narrativa secundária preenche as lacunas entre as articulações principais da história. Essas funções vão ser guiadas segundo princípios específicos: de coerência, de intencionalidade, de encadeamento e de localização, conforme o quadro a seguir:

QUADRO 6 – Princípios da função narrativa

Princípio de coerência	Princípio de intencionalidade	Princípio de encadeamento	Princípio de localização
- Trata da sucessão de acontecimentos que se ligam de uma maneira coerente, com princípio, meio e fim.	- Consiste na motivação de uma sucessão de ações.	- Relaciona-se com a maneira como os acontecimentos se reorganizam em seqüências lógicas.	- Consiste no enquadramento espaço-temporal da sucessão dos acontecimentos.

Finalmente, trataremos dos componentes da encenação narrativa. Ele segue o modelo geral de comunicação apresentado anteriormente com um espaço externo e um interno:

QUADRO 7 – Dispositivo da Encenação Narrativa



Fonte: CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 184.

A respeito dos sujeitos envolvidos no dispositivo da encenação narrativa, Charaudeau considera que:

Quem conta (uma história) não é *quem escreve* (um livro) nem *quem é* (na vida). Dito de outra forma, embora aparentemente seja uma mesma pessoa, como na autobiografia, não se pode confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o *autor*, ser que escreveu, por exemplo, um romance, e o *narrador*, “ser de papel” que conta uma história. (CHARAUDEAU, 2008, p. 183).

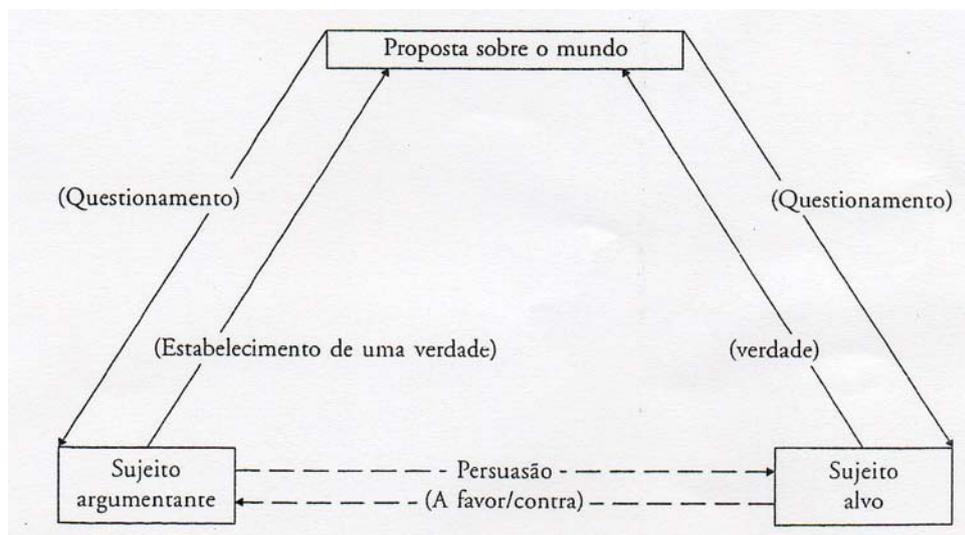
Da mesma forma ocorre com o leitor, ser de papel, destinatário da história, que não deve ser confundido com o leitor real, ser social, que pode ser qualquer indivíduo que porventura entre em contato com o relato.

3.2.4 O Modo de Organização Argumentativo

O Modo de Organização Argumentativo é considerado por Charaudeau como mais difícil de ser tratado comparado com o Narrativo, pois lida com questões mais abstratas, as operações do pensamento. Além disso, enquanto não é possível anular uma narrativa, a argumentação pode ser invalidada quando é contestada e não apresenta argumentos para superar tal contestação.

A argumentação, segundo Charaudeau, é constituída por uma relação triangular entre um sujeito que argumenta, uma proposta sobre o mundo (a idéia a ser defendida) e um outro sujeito que é o alvo da argumentação.

QUADRO 8 – Relação triangular argumentativa



Fonte: Fonte: CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 205.

Seguindo esse processo, o sujeito argumentante busca que sua verdade seja aceita e, para tal, se vale ou de uma perspectiva demonstrativa, através do estabelecimento de relações de causalidade e da racionalidade do sujeito-alvo da argumentação, constituindo a organização da lógica argumentativa; ou de uma perspectiva persuasiva, que busca instituir a prova, e se relaciona de modo significativo com os procedimentos de encenação discursiva.

No que concerne à organização da lógica argumentativa, é expressivo para nós abordar a relação argumentativa. Esta relação é composta por três elementos fundamentais: uma asserção de partida, uma (ou diversas) asserção de passagem e uma asserção de chegada.

A asserção de partida (também pode ser chamada de dado ou premissa) trata de proposição inicial que vai desencadear uma consequência. A asserção de passagem é entendida como uma asserção que possa comprovar a relação de causalidade existente entre a relação de partida e a de chegada, representando um universo de crença compartilhado pelos interlocutores, podendo ser denominada de prova, inferência ou argumento. Já a asserção de chegada, estabelece a legitimidade da proposta e pode ser chamada também de conclusão.

No anseio de legitimar seus argumentos, o sujeito argumentante faz uso de procedimentos semânticos, discursivos e de composição:

QUADRO 9 – Procedimentos da encenação argumentativa

PROCEDIMENTOS SEMÂNTICOS	PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS	PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO
<p>- Utilizam um argumento cujo embasamento se encontra em determinados valores (normas de representação social compartilhadas pelos membros de um mesmo grupo sócio-cultural) e em domínios de avaliação específicos. Esses domínios são cinco:</p> <p>Domínio da Verdade Verdade Falso</p> <p>Domínio do Estético Belo Feio</p> <p>Domínio do Ético Bem Mal</p> <p>Domínio do Hedônico Agradável Desagradável</p>	<p>- Se referem à utilização de determinadas categorias da língua ou procedimentos próprios de outros modos de organização do discurso de maneira a produzir efeitos de persuasão. Nesse contexto se encontram:</p> <p>Definição Produz efeito de evidência e de saber</p> <p>Comparação Produz efeito pedagógico e de ofuscamento</p> <p>Citação Confere legitimidade já que lida com testemunhos de um dizer, de uma experiência ou de um saber</p> <p>Descrição Narrativa Produz efeito de exemplificação</p> <p>Reiteração</p>	<p>- Consistem em organizar – distribuir, hierarquizar – o processo de argumentação no decorrer do texto, facilitando as diversas articulações do raciocínio (composição linear) ou a assimilação das conclusões da argumentação (composição classificatória):</p> <p>Composição Linear Programa os argumentos seguindo certa ordem cronológica, auxiliada por movimentos de ida e volta em determinados momentos e salientando pontos da narrativa considerados fortes.</p> <p>Composição Classificatória Também conhecido como taxonômico, retoma argumentos diversos apresentando-os de modo resumido ou sob a forma de listas ou inventários, ou através de quadros e representações figuradas.</p>

Domínio do Pragmático Útil Inútil	Reutilização de diversos argumentos como prova Questionamento Apresenta-se uma proposta que para se realizar depende da resposta do interlocutor, podendo ter visadas diferenciadas: e incitação a fazer, de proposta de uma escolha, de verificação do saber, de provocação e de denegação.	tais como cartazes e diagramas.
--	---	---------------------------------

Apresentamos de maneira breve, a Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, cujos conceitos aqui abordados nos servirão de respaldo para identificarmos em *Persépolis* os recursos próprios do Jornalismo Literário. Nos servirão como ferramentas de análise, as noções de contrato de comunicação, sujeitos de linguagem e os Modos de Organização do Discurso.

3.3 Os recursos do Jornalismo Literário

Tom Wolfe, um dos precursores do *New Journalism*, ao observar o desenvolvimento dessa corrente no decorrer dos anos 60, aponta algo que ele considera interessante: os jornalistas aprendendo por instinto as técnicas do realismo social.

Por meio da experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante”. (WOLFE, 2005, p.53).

Segundo Wolfe, tais efeitos – “envolvimento emocional”, “realidade concreta”, etc. – são resultado da aplicação de 4 recursos básicos²⁰:

- Construção cena a cena da história;

²⁰ Esses conceitos já foram apresentados no capítulo anterior, mas serão retomados, pois vão funcionar como nossas categorias de análise.

- Registro dos diálogos completos;
- Apresentação de cada cena pelo ponto de vista de personagens variados;
- Registro de hábitos, costumes, roupas, gestos e outros detalhes representativos.

Posteriormente, esses conceitos foram ampliados por Lima ((2004):

- Sumário ou exposição;
- Cena presentificada da ação;
- Ponto de vista;
- Metáfora e figuras da retórica;
- Citações diretas;
- Fontes, dados e documentação.

O mesmo Lima, no site *TextoVivo*, volta a definir o Jornalismo Literário e seus traços básicos:

Modalidade de prática da reportagem de profundidade e do ensaio jornalístico utilizando recursos de observação e redação originários da (ou inspirados pela) literatura. Traços básicos: imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, precisão de dados e informações, uso de símbolos (inclusive metáforas), digressão e humanização. Modalidade conhecida também como Jornalismo Narrativo. (LIMA *apud* OLIVEIRA e PASSOS, 2006, p. 8).

Dessa forma, tendo por base todos os recursos listados, selecionamos para o presente trabalho os recursos relacionados a seguir²¹:

- a) Construção cena a cena: consiste em um relato exaustivo dos fatos à medida que vão acontecendo, destacando também seus desdobramentos. Esse processo se assemelha, segundo Lima, a uma projeção cinematográfica. Ele ressalta também, que, apesar de ser mais comum o uso dos verbos no presente na presentificação, isso não deve ser visto como uma regra;
- b) Sumário, exposição, digressão: se refere a uma espécie de resumo de uma ação secundária, contextualizando a ação principal;
- c) Figuras de linguagem e símbolos: utilizados com o objetivo de auxiliar na elucidação de um fato complexo;

²¹ Tentaremos identificar esses recursos intercalando-os com os Modos de Organização do Discurso.

- d) Citações diretas e registros de diálogos completos: tal prática confere uma maior legitimidade aos fatos narrados, além de, segundo Wolfe, envolver mais o leitor;
- e) Registro de hábitos, costumes, roupas, gestos e outros detalhes representativos: Wolfe pondera que este é um dos recursos menos entendidos pelos críticos do *New Journalism*. Tal técnica também possibilita um maior envolvimento do leitor com a narrativa, permitindo a ele, inclusive, estabelecer comparações com sua própria vida;
- f) Ponto de vista: trata da perspectiva sob a qual o leitor verá os fatos. De acordo com Lima, ela pode ser tanto a do repórter, como a do protagonista dos acontecimentos, de uma terceira pessoa ou ainda, a narrativa pode se dar em primeira pessoa. Para Wolfe, o emprego de um ponto de vista específico concede ao leitor “(...) a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta”. (WOLFE, 2005, p. 54). Essa técnica está estreitamente relacionada com a questão da imersão do repórter e da humanização.
- g) Fontes, dados e documentação: nas palavras de Lima “as fontes são identificadas claramente, a verificação dos dados tem de ser criteriosa e a documentação deve ser sólida”. (LIMA, 2004, p. 209).

3.4 Considerações finais

Procuramos definir as categorias de análise que nos serviriam de diretrizes para que o objetivo principal deste trabalho fosse cumprido: identificar os pontos de aproximação existentes entre *Persépolis* e o Jornalismo Literário. Ao focar o discurso em todas as suas dimensões, a Teoria Semiolinguística, nos fornece as ferramentas para esse trabalho de investigação.

Cientes dos caminhos metodológicos a serem utilizados e dos recursos do Jornalismo Literário a serem identificados, seguiremos no próximo capítulo com a análise.

4. Confluências: o Jornalismo Literário em *Persépolis*

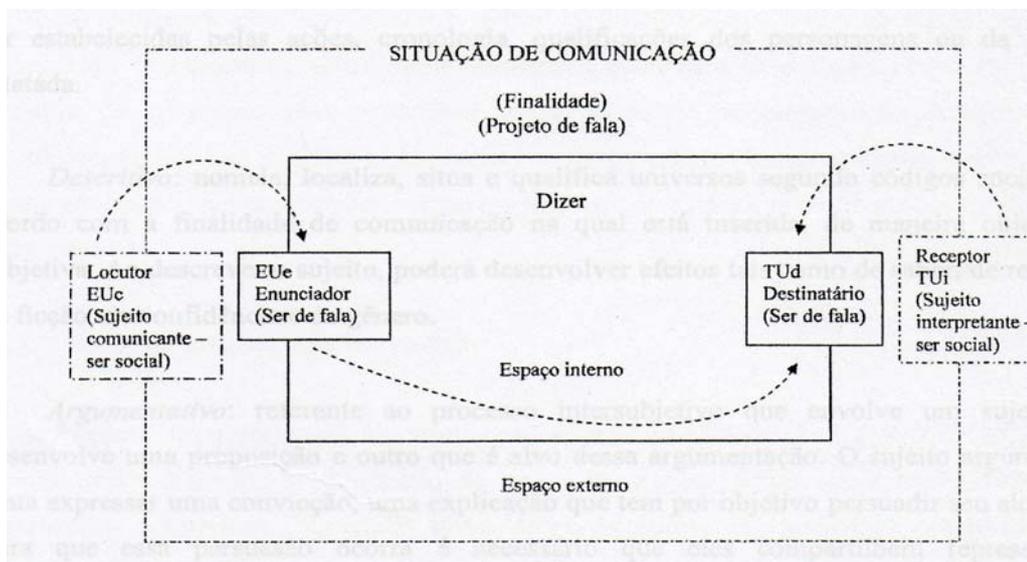
4.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, iremos apresentar os resultados de nosso trabalho de análise: a identificação dos recursos próprios do Jornalismo Literário aplicados em *Persépolis*. Para tal, utilizamos como metodologia a Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau, já tratada no capítulo anterior. Primeiramente, vamos definir os sujeitos de linguagem e o contrato de comunicação em nosso *corpus*, que vão nos permitir estabelecer as condições de produção e interpretação do ato de linguagem. Por fim, a partir dos Modos de Organização do Discurso, serão relacionados os conceitos de Jornalismo Literário presentes na obra.

4.2 Os sujeitos de linguagem

O ato de linguagem, segundo aponta Charaudeau, é resultado de um duplo processo harmônico que envolve emissor e receptor. Como vimos anteriormente, ele leva em conta as circunstâncias de discurso, se realiza no ponto em que os processos de produção e de interpretação se encontram e vai ser encenado pelos sujeitos de fala (sujeito enunciator e sujeito destinatário) e pelos sujeitos agentes (sujeito comunicante e sujeito interpretante).

Vejam como isso ocorre em nosso *corpus*:



LEGENDA:

EUc – a autora Marjane Satrapi

TUI – leitor real do quadrinho

EUe – a narradora-personagem Marjane Satrapi

TUd – amigos da autora e interessados na obra²²

No caso de *Persépolis*, o EUc se refere a Marjane Satrapi enquanto autora. Trata-se de uma mulher que cresceu no Irã e desde cedo desafiou as tradições. Criada em uma família moderna, tendo estudado em uma escola francesa laica, vivenciado uma Revolução e uma Guerra e morado sozinha em um outro país ainda adolescente, é possível dizer que Marjane possui um leque de experiências variadas e que sua personalidade une traços da cultura iraniana e ocidental. Marjane estudou belas-artes no Irã e atualmente vive em Paris, na França, onde trabalha como escritora e ilustradora. Observamos também um certo interesse da autora pelas narrativas de memória, o que pode ser comprovado pelo lançamento de *Frango com Ameixas*²³, livro em que ela relata as experiências de seu tio-avô.

O TUi é qualquer pessoa que possa vir a ler *Persépolis*. Essas pessoas podem ter entrado em contato com a obra por diferentes razões: interesse, curiosidade, assistiram primeiro ao filme e este, despertou o interesse, ou, até mesmo com fins acadêmicos. Cada TUi vai imprimir assim, um olhar diferenciado sobre a obra. Neste caso específico, somos nós pesquisadoras que vamos analisar a obra buscando identificar recursos próprios do Jornalismo Literário que são aplicados em *Persépolis*.

Em *Persépolis*, podemos sintetizar EUe na figura de Marjane Satrapi enquanto narradora-personagem. Dizemos sintetizar porque, a cada vez que um personagem falasse na obra teríamos uma nova configuração do quadro dos sujeitos. Entretanto, tratando-se de uma autobiografia, é Marjane quem mais aparece e em torno da qual é centralizada a narrativa. O EUe Marjane Satrapi é marcado por atitudes contestadoras e por uma consciência política aguçada, que se manifestam nos diálogos pontuados por momentos de humor e sarcasmo.

O TUd são os amigos franceses e americanos de Marjane Satrapi, para os quais ela escreveu o livro com o intuito de contar sua história, e também os demais interessados em ler a obra. Da mesma forma que no caso anterior, estamos analisando a obra como um todo, sendo assim, essa classificação se dá de maneira geral, pois se fossemos trabalhar com cada trecho teríamos vários TUd que, nesse caso, seriam os personagens.

²² Pode ocorrer uma pequena alteração nesse quadro em situações específicas. No interior da obra, por exemplo, o TUd pode ser assumido pelos personagens com os quais Marjane conversa.

²³ *Frango com Ameixas* foi lançado em 2008 pela Cia das Letras.

4.3 O contrato de comunicação

A emissão, a recepção e a interpretação dos enunciados estão condicionadas à existência de um contrato de comunicação. Como já dissemos no capítulo 3, o contrato é uma espécie de acordo existente entre os parceiros do ato de linguagem que estabelece restrições e convenções que vão definir um entendimento ou não do discurso. Desse modo, para conseguir ler a obra e identificar os preceitos contidos é necessário que certos conhecimentos, convenções, competências sejam compartilhados.

O contrato de comunicação engloba tanto as condições situacionais quanto discursivas e lingüísticas, além de levar em conta as características dos gêneros e discursos trabalhados. *Persépolis* é marcado por diversos discursos, devemos assim, apresentar cada um deles. Primeiramente, ao entrar em contato com a obra, logo percebemos que se trata de um livro, pois segue determinadas convenções. O livro é um produto do intelecto composto por páginas encadernadas e que pode ser transportado. Ele pode conter textos manuscritos ou impressos e também imagens. Atualmente, é marcado também por preceitos da industrialização, sendo dotado de reprodutibilidade e distribuição além de ser passível de catalogação.

Persépolis se estrutura enquanto uma autobiografia em quadrinhos, sendo fundamental também recolher aspectos que caracterizem tais discursos de modo a reconhecer a existência do contrato. No que se refere aos quadrinhos, eles são identificados especialmente pela união entre elementos verbais e icônicos e pela narrativa que se desenvolve a partir da disposição dos quadros em seqüência. Nos quadrinhos, diversos elementos contribuem para a construção de sentido como os balões, a legenda, as onomatopéias, entre outros já apresentados no capítulo 1. No que diz respeito à autobiografia, ela é marcada pela identificação entre autor, narrador e personagem principal²⁴, sendo normalmente empregado o uso de verbos na primeira pessoa do singular. Assim, a autobiografia difere-se das demais narrativas da memória por essa identificação entre autor, narrador e protagonista, o que não ocorre nas demais.

Por fim, é necessário apresentar as convenções que marcam o Jornalismo Literário, o que nos permite identificá-lo como tal. Conforme trouxemos no capítulo anterior, a narrativa no Jornalismo Literário se baseia no emprego de alguns recursos básicos: construção cena a cena; sumário, exposição, digressão; figuras de linguagem e símbolos; citações diretas e

²⁴ Trata-se do *pacto autobiográfico* de Lejeune, já exposto no segundo capítulo deste trabalho.

registro de diálogos completos; registro de hábitos, costumes, roupas, etc.; ponto de vista e fontes, dados e documentação.

Além desses aspectos, é importante ressaltar que a compreensão do ato de linguagem também está atrelada à relação dos protagonistas entre si e com as circunstâncias de discurso. Estão em jogo aqui um conjunto de possíveis interpretativos que são fornecidos pelo contexto extralinguístico, pelas representações coletivas que vigoram em determinada sociedade e pelas experiências compartilhadas.

Assim sendo, para que o leitor participe do contrato em *Persépolis*, é exigido dele um mínimo de conhecimento sobre o contexto do discurso em voga, ou seja, sobre a história e a cultura do Irã, que permeiam a todo o momento a narrativa de Marjane Satrapi.

No final de década de 1970, o Irã foi palco de um conflito interno em que concorreram duas correntes distintas: uma encabeçada pelo então governante, o Xá Reza Pahlavi, cujo projeto de nação seguia os moldes das potências capitalistas ocidentais; outra liderada pelo aiatolá Khomeini, de contestação ao Xá e que defendia um governo em conformidade com os ideais do Islão.

Khomeini se tornou o principal porta-voz das críticas ao governo do Xá Reza Pahlavi. Segundo Meihy:

nas décadas de 1950 e 1960, Khomeini passa a defender publicamente a idéia de que a justiça social somente chegaria ao Irã se o líder político fosse extremamente fiel aos princípios jurídicos da fé islâmica. Desse modo, Khomeini desencadeia uma campanha contrária às reformas consideradas antiislâmicas propostas pelo Xá e sua “Revolução Branca”. (MEIHY, 2007, p. 45-46).

Além das duras críticas à subordinação do Irã aos Estados Unidos apontada por Khomeini, outro ponto também passou a gerar antipatia ao regime do Xá: os movimentos de manifestações contrárias ao regime eram reprimidos com violência. Desse modo, o número de descontentes com o governo foi crescendo e se ampliando para várias camadas sociais. Os pais de Marjane Satrapi mesmo fizeram parte de diversas manifestações contra o Xá. Diante do cenário de instabilidade em que se encontrava o país, passou a vigorar a crença de que a única forma de se restabelecer a paz seria com a saída de Reza Pahlavi do comando do Irã.

Foi assim, que em 1979 aconteceu a Revolução Islâmica, em que o poder passou para as mãos do aiatolá Khomeini. Seguiu-se então, a implantação de um regime xiita, cuja política em muitos se aproximou ao regime do Xá como por exemplo, na punição exemplar aos seus contestadores. Todos os costumes considerados por Khomeini como ocidentais e em discrepância com o Islão (uso da maquiagem, jogos, consumo de bebidas alcoólicas, etc)

foram proibidos pelo novo regime. Em *Persépolis*, em diversos momentos é explorada a dimensão do endurecimento do regime xiita, em especial com a guerra Irã-Iraque, e as implicações resultantes das medidas rígidas aplicadas pelo governo no cotidiano dos Satrapi que culminaram, inclusive, na ida de Marjane para a Áustria.

4.5 Os Modos de Organização do Discurso

Recapitulando o que foi dito no capítulo 3, os Modos de Organização do Discurso, conforme estabelece Charaudeau, consistem na organização do material lingüístico segundo a intenção de comunicação do sujeito comunicante. Os MOD's são quatro: o Enunciativo, o Descritivo, o Narrativo e o Argumentativo. Em nosso trabalho, vamos destacar aspectos que foram mais recorrentes em nossa análise e tendo em vista a obra como um todo.

4.5.1 O Modo Enunciativo

Conforme apresentamos no capítulo anterior, o Modo Enunciativo²⁵ trata da posição do sujeito falante em relação ao que ele diz, em relação ao interlocutor e ao que o outro diz, o que permite estabelecer três comportamentos (ou atos) deste Modo: alocutivo (relação de influência entre locutor e interlocutor); elocutivo (revela o ponto de vista do locutor) e delocutivo (retoma a fala de outrem).

Dentro do Modo Enunciativo, a partir da observação de tais atos – alocutivo, elocutivo e delocutivo - conseguimos encontrar os seguintes recursos do Jornalismo Literário:

Construção cena a cena: este tópico consiste em um relato extenuante dos fatos à medida que se desenrolam. Por meio de nossas análises, foi possível identificá-lo dentro deste Modo, pelo emprego do comportamento elocutivo. Tal comportamento revela a posição do locutor e, no caso de *Persépolis*, por se tratar de uma autobiografia, o de Marjane Satrapi em relação a sua própria história e aos demais acontecimentos que a permeiam, uma posição de testemunha do real. Posição esta que, segundo Wolfe, era almejada pelos novos jornalistas que buscavam testemunhar as cenas das vidas das outras pessoas no exato momento em que ocorriam. Assim, Marjane, ao vivenciar os fatos consegue retratá-los em sua amplitude, suas causas e conseqüências, não se restringindo ao fato em si. Por exemplo, Marjane,

²⁵ É interessante lembrar que o Modo Enunciativo intervém em todos os outros modos.

primeiramente fala sobre as mudanças instituídas pelo governo, como a obrigatoriedade do uso do véu, segue apontando que também as pessoas mudaram influenciadas pelo regime fundamentalistas, para, finalmente, contar sobre sua ida a uma manifestação de oposição (ver figura 1).



FIGURA 1 – Marjane e a manifestação.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Desse modo, os atos elocutivos conduzem a obra, sendo utilizados pela narradora-personagem e marcados pelo uso dos verbos na primeira pessoa do singular.

Sumário, exposição, digressão: trata-se do resumo de uma ação secundária. A principal função desse recurso é trazer contextualização ao tema central, algo imprescindível ao Jornalismo Literário, que busca ir além da concisa apresentação dos fatos. Em *Persépolis*, identificamos tal recurso quando se faz presente o comportamento delocutivo, especificamente no caso da modalidade discurso relatado citado. É importante ressaltar mais uma vez que estamos tomando a obra em sua totalidade, e que o sujeito comunicante nesse caso é Marjane Satrapi enquanto narradora-personagem. Assim sendo, em nosso *corpus*, o discurso de origem é relatado por ela, sendo inserido nos balões de fala de outros personagens. Assim, os discursos dos mais variados personagens são reproduzidos tal como

foram enunciados, conferindo uma melhor compreensão da realidade, sendo que, na maior parte das vezes, eles estão relacionados a fatos históricos, ou relatos da violência do regime. Podemos citar como exemplo, o relato do pai de Marjane contando como foi a chegada do Xá ao poder (ver figura 2).



FIGURA 2 – O pai de Marjane conta sobre a chegada do Xá ao poder

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Além de contextualizar, a digressão também pode ser utilizada pelo Jornalismo Literário de uma segunda maneira. No caso do livro-reportagem perfil, por exemplo, permite a inserção das recordações do perfilado. Em *Persépolis*, também identificamos essa utilização da digressão quando é utilizada a modalidade discurso relatado narrativizado, integrante do comportamento delocutivo. Nesse caso, o discurso de origem é relatado de forma que se integra totalmente ao discurso daquele que relata (ver figura 3).



FIGURA 3 – Marjane e o conselho de sua avó

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Figuras de linguagem e símbolos: consistem em estratégias utilizadas pelo escritor de maneira a despertar efeitos específicos no leitor e que garantem maior expressividade às mensagens. Esses recursos, que são pouco utilizados no jornalismo convencional, no Jornalismo Literário são aplicados visando auxiliar no entendimento de alguns fatos, conferindo uma maior exatidão. Eles também caracterizam uma liberdade autoral. Por meio de nossas análises, foi possível notar que, mais uma vez, foi privilegiada a utilização dos atos elocutivos. Marjane estabelece, por exemplo, comparações entre Deus e Marx (ver figura 4), revelando assim uma proximidade com as idéias marxistas. A própria personificação de Deus caracteriza uma liberdade da autora, de modo a revelar um relacionamento diferenciado com a religião. O uso dessas figuras de linguagem ainda expressa as sensações de Marjane sobre determinados fatos ou assuntos, como o baque ao andar nas ruas iranianas após voltar do exílio em Viena (ver figura 5). É importante acrescentar que a imagem auxilia nesse propósito, representando o que está escrito nos balões ou no recordatário.



FIGURA 4 – Deus e Marx

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 5 – Marjane e sua impressão sobre o Irã

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Citações diretas e registros de diálogos completos: no âmbito do Jornalismo Literário, este conceito traz maior legitimidade e realismo aos fatos, além de valorizar os relatos. O registro dos diálogos completos também envolve de maneira mais significativa o leitor. Nesse caso específico é exigida uma configuração diferenciada dos sujeitos de linguagem, tendo em vista que os papéis de sujeito se tratando de uma história em quadrinhos, os diálogos completos são recorrentes sendo inseridos nos balões de fala dos personagens e comportando atos elocutivos e alocutivos (ver figura 6). No que se refere às citações diretas, características dos atos delocutivos, percebemos que normalmente elas são utilizadas para marcar determinadas falas, deixando clara a opinião de Marjane (ver figura 7).



FIGURA 6 – Marjane, sua mãe e o cigarro.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 7 – Marjane e os mártires.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Registro de hábitos, costumes, roupas e outros detalhes representativos: o registro extenuante dos detalhes é utilizado pelo Jornalismo Literário de modo que possibilite ao leitor compreender mais intimamente os personagens. Esse registro também garante maior veracidade à narrativa, fornecendo ao leitor meios para compreender a realidade retratada. É possível ao leitor, por exemplo, associar um personagem a uma camada social específica partindo das características fornecidas na narrativa. Percebemos, por exemplo, que através do uso da modalidade querer do comportamento elocutivo, Marjane, tanto revela o status social de sua família, quanto certa insatisfação em relação a isso (ver figura 8). É preciso levar em conta também, que sendo uma narrativa autobiográfica são as impressões de Marjane Satrapi que irão prevalecer e serão reveladas (ver figura 9).



FIGURA 8 – O status social da família Satrapi.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 9 – Marjane e os skinheads.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Ponto de vista: se refere à perspectiva sob a qual o leitor será apresentado aos acontecimentos que pode ser tanto a do repórter, quanto a do narrador ou a do personagem. Enquanto no jornalismo tradicional é comum o repórter se apagar da narrativa em busca dos mitos de um relato imparcial e objetivo, o que pode ser constatado pelo uso primordial dos atos delocutivos, no Jornalismo Literário a figura do repórter é valorizada, pois confere uma humanização ao relato. Como dissemos no primeiro tópico, se tratando de uma autobiografia, prevalece o ponto de vista de Marjane Satrapi: autora, narradora e personagem principal, seguindo um comportamento eminentemente elocutivo. Podemos notar a presença de Marjane em toda a obra: além de ser a protagonista, ela também interfere no andamento da narrativa enquanto narradora, evidenciando deste modo, mais uma vez sua presença e seu estilo próprio de narrar (ver figuras 10 e 11).



FIGURA 10 – Marjane e a consciência política.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 11 – Marjane e o casamento.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Fontes, dados e documentação: tal recurso consiste em uma apuração precisa dos fatos, ressaltando um compromisso com a ética e com a verdade/verossimilhança. No jornalismo como um todo esse recurso confere maior credibilidade ao que está sendo relatado. No âmbito do Jornalismo Literário especificamente, as fontes também representam a oportunidade de relatos diferenciados, na medida em que não se recorrem apenas às chamadas fontes legitimadas. Isso confere uma maior pluralidade de vozes e uma dimensão mais ampla dos fatos. Em *Persépolis*, identificamos a presença de tal recurso no emprego dos atos delocutivos. Diversos personagens atuam como fontes trazendo relatos que em muito acrescentam à narrativa. Um dos amigos dos pais de Marjane, por exemplo, conta como um amigo de ambos foi assassinado na prisão (ver figura 12). Além disso, percebemos uma preocupação de Marjane em enfatizar as datas, lugares e outras informações contextuais. Revela-se aqui um importante traço do Jornalismo Literário na medida em que confere maior legitimidade aos fatos, contextualiza o leitor, facilitando a compreensão e permitindo que ele se envolva com a narrativa, e explora os acontecimentos de uma maneira mais ampla. Logo no início da obra, por exemplo, Marjane fala sobre a Revolução Islâmica e a instituição da obrigatoriedade do véu, mas a partir daí consegue demonstrar como isso interferiu no dia-a-dia (ver figura 13).



FIGURA 12 – As torturas na prisão.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 13 – O véu.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

4.5.2 O Modo Descritivo

O Modo Descritivo, retomando o que já dissemos anteriormente, reconstrói e qualifica universos tendo em vista os códigos sociais e a finalidade de comunicação na qual se insere, bem como a subjetividade do autor. Segundo Charaudeau, “(...) **descrever**²⁶ consiste em ver o mundo com um “olhar parado” que faz existir os seres ao *nomeá-los, localizá-los e atribuir-lhes qualidades* que os singularizam”. (CHARAUDEAU, 2008, p.111).

Os procedimentos descritivos auxiliam na construção do relato, conferindo maior realismo e contribuindo para a interpretação dos fatos por parte do leitor, relacionando-se, portanto, com o Jornalismo Literário. Nessa modalidade jornalística, o repórter possui maior liberdade, visto que não está atrelado a limites impostos pela redação tradicional, podendo assim, se dedicar, por exemplo, a uma observação mais atenta de detalhes que muitas vezes costumam ser ignorados. Dessa forma, dentro do Modo Descritivo, nos foi possível encontrar alguns conceitos trabalhados pelo Jornalismo Literário. São eles:

Figuras de linguagem e símbolos: as figuras de linguagem e dos símbolos carregam uma boa dose de expressividade e auxiliam assim, o escritor a passar sua mensagem de forma mais intensa. Marjane, por exemplo, utiliza uma figura exagerada para descrever sua mudança física na adolescência e a evolução dos caças em meio guerra (ver figuras 14 e 15). Verificamos também o uso de símbolos representativos da cultura iraniana como o véu e as

²⁶ Grifo do autor.

barbas nos homens, ou da cultura ocidental como os tênis *Nike* e os pôsteres do *Iron Maiden* (ver figura 16). Assim, em *Persépolis*, percebemos que a qualificação é, muitas vezes, empregada de modo a construir determinados significantes que possam ser mais bem percebidos pelo leitor.



FIGURA 14 – Marjane e as mudanças da adolescência.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 15 – Os caças.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 16 – Marjane e o Pop.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Registro de hábitos, costumes, roupas e outros detalhes representativos: o uso de tal recurso é maximamente verificado pelo uso do Modo Descritivo. Compreende-se aqui, a descrição detalhada de aspectos representativos envolvendo os três componentes: nomear, localizar-situar e qualificar.

A utilização desses três componentes elucidam alguns pontos da obra (Quais são os personagens? Quando e onde se passa a história? Etc.) e favorece a inserção do leitor no contexto apresentado por Marjane Satrapi. Através da nomeação, Marjane Satrapi identifica seres do mundo, seres que segundo a finalidade comunicativa da autora vão ser “separados” dos demais: os personagens de *Persépolis* (ver figura 17). O componente localizar-situar é percebido em diversos momentos, pela exposição de datas e especificação de lugares, o que é fundamental para compreender a evolução da narrativa, que se ambienta em diferentes ambientes e envolve um longo período de tempo (ver figura 18). Por fim, através da qualificação percebemos tanto a presença de procedimentos de construção objetiva do mundo, que podem ser verificados por qualquer um além do locutor, e de procedimentos de construção subjetiva do mundo, que não são necessariamente verificáveis e revelam o imaginário social do sujeito-falante (ver figura 19).



FIGURA 17 – Mehri.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 18 - Marjane recebe a visita de sua mãe na Áustria.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 19 – Marjane e Markus.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Ponto de vista: no caso de *Persépolis*, cada cena é apresentada ao leitor segundo o ponto de vista de Marjane Satrapi, pois, se tratando de uma autobiografia ela é o centro da

obra. O recurso do ponto de vista revela subjetividade, no caso, a subjetividade de Marjane Satrapi, e sendo assim, as descrições também seguem essa subjetividade, deixando transparecer opiniões e sentimentos de Marjane. Através do emprego dos procedimentos de construção subjetiva do mundo, que possibilitam ao sujeito falante descrever os seres e suas atitudes de uma maneira particular, não passível de uma verificação objetiva, identificamos o ponto de vista de Marjane. Ao intervir na encenação descritiva, ela produz um efeito de confiança, revelando suas reflexões pessoais (ver figura 20). Assim o leitor é capaz de ter uma sensação apontada por Wolfe: a de estarmos dentro da cabeça do personagem.



FIGURA 20 – Marjane e Frau Doktor Heller

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

4.5.3 O Modo Narrativo

O Modo Narrativo constrói a realidade a partir do desenrolar de ações sucessivas. Ele compreende o desenvolvimento das ações, da cronologia e das qualificações dos personagens e da situação contada. A função básica do Narrativo é contar, mas para que isso seja possível, segundo Charaudeau, é necessário que haja um “contador” que queira transmitir determinado saber a um “destinatário” seguindo uma forma própria. Dessa maneira, o Modo Narrativo se relaciona diretamente com o Jornalismo Literário, pois estabelece uma continuidade nas ações, que seguem uma ordem determinada, compondo a trama da história. No que concerne a este modo, identificamos os seguintes preceitos do Jornalismo Literário:

Construção cena a cena: no jornalismo tradicional a narrativa é construída, na maioria das vezes, seguindo a técnica do lead. Com a utilização da pirâmide invertida, em que os fatos mais importantes são narrados primeiramente, tem-se apenas uma pequena fração dos

acontecimentos. Por outro lado, no Jornalismo Literário, através desse rompimento com o lead o processo de construção da narrativa é feito de maneira contínua, seguindo uma lógica de princípio, meio e fim, garantindo perenidade à obra e passando a impressão de que os fatos se sucedem simultaneamente ao relato. Assim, em *Persépolis*, a organização da narrativa se organiza seguindo um princípio de coerência e de encadeamento, marcado, por exemplo, pelo uso de advérbios de tempo que identificam a ordem dos acontecimentos e a relação (causa e consequência) estabelecida entre eles (ver figura 21), além de conferir os efeitos de passado e de realidade (ver figura 22).

É importante considerar que a projeção dos fatos seguindo essa relação de encadeamento e de coerência se dá segundo a disposição seqüencial dos quadros, disposição esta, que, aliada a outras características, permite a identificação do gênero quadrinhos. Além disso, também podemos observar que o princípio de coerência também está relacionado ao gênero autobiografia, tendo em vista que habitualmente, ele se organiza seguindo uma disposição cronológica, iniciando a narrativa na infância e prosseguindo pelas demais fases da vida.



FIGURA 21 - Marjane de castigo.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 22 – Marjane é expulsa da escola.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Sumário, exposição, digressão: identificamos a presença desse recurso tendo por base o princípio de encadeamento ao tratar dos procedimentos ligados ao ritmo. Tais procedimentos respondem uma alternância no ritmo de sucessão das ações, que ora são relatadas de forma alongada (expansão), cedendo espaço a uma descrição ou a um encaixe de ações breves e criando um efeito de imagem congelada, ora são relatadas de forma breve (condensada), imprimindo um efeito de sumário ou de elipse. Assim, no caso de *Persépolis*, por vezes um quadro é capaz de condensar um longo período (ver figura 23).



FIGURA 23 – Marjane deixa novamente o Irã.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Ponto de vista: tendo em vista que este tópico trata da perspectiva segundo a qual o leitor será apresentado aos fatos, atentamos para a presença do ponto de vista do narrador. Toda narrativa se desenvolve sob o comando de um narrador que pode se esconder ou se manifestar seguindo mecanismos de intervenção específicos. A relação entre narrador e história contada pode se estabelecer, portanto, de maneiras diferentes. No caso de *Persépolis*, o narrador está inserido na narrativa, na qual exerce também o papel de protagonista. Sendo assim, segundo Charaudeau, esse narrador atua como porta-voz do autor-indivíduo-escritor e se confunde com este, caracterizando uma autobiografia e, é sob esse ponto de vista, que o leitor verá os fatos (ver figura 24).

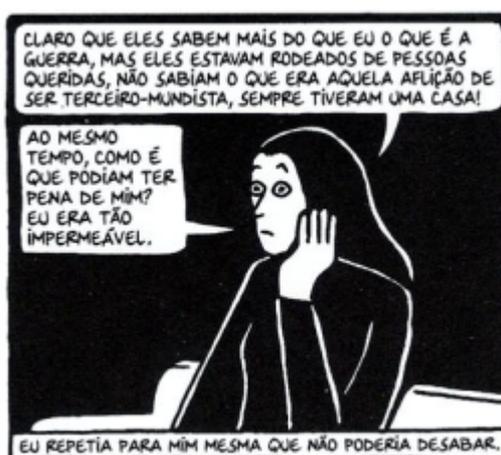


FIGURA 24 – Marjane e suas reflexões.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Fontes, dados e documentação: como dissemos no capítulo anterior, a construção da lógica narrativa leva em conta os chamados actantes, os sujeitos envolvidos na narrativa. Para cada personagem da narrativa são estabelecidos papéis actanciais diferentes tendo como base o questionário dos actantes proposto por Charaudeau. É importante observar que esses papéis não são rígidos, podendo, conforme a situação até mesmo se inverterm. Identificamos que esses actantes, em seus diferentes papéis, vão atuar como fontes em *Persépolis*, na maioria das vezes, sob o papel de vítimas (são afetados de maneira negativa pela ação de outros actantes, no caso os adeptos do regime extremista). Além do tio de Marjane temos também casos de amigos de sua família e até mesmo dentro de sua própria família (ver figura 25).



FIGURA 25 – O tio Anuch.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

4.5.4 O Modo Argumentativo

Como foi dito no capítulo 3, o Modo Argumentativo consiste em um processo intersubjetivo, no qual um sujeito desenvolve uma proposição tendo como alvo um interlocutor. Para tornar possível a persuasão o sujeito falante se vale de artifícios semânticos e discursivos, que, no entanto só fazem sentido caso os envolvidos compartilhem elementos sócio-culturais.

No caso de *Persépolis*, a argumentação não se dá de maneira explícita, apesar de também estar presente tendo em vista que o objetivo principal de Marjane Satrapi é contar sua história. A argumentação aparece, mas a estrutura da obra não está marcada pelo emprego dos operadores argumentativos, como, por exemplo, acontece no caso do Jornalismo Opinativo.

Dentro do Modo Argumentativo encontramos os seguintes preceitos que caracterizam o Jornalismo Literário:

Figuras de linguagem e símbolos: o uso das figuras de linguagem e símbolos na esfera do Modo Argumentativo demonstra uma forma do escritor se aproximar do leitor. O uso desses recursos instiga uma reflexão, dirige-se ao raciocínio do leitor. Por exemplo, ao comparar a Revolução Islâmica a uma bicicleta (ver figura 26) Marjane deixa transparecer uma crítica e dá subsídios para que o leitor reflita, avalie e chegue a sua própria conclusão. Da

mesma forma ela utiliza um forte símbolo da época da guerra contra o Iraque: a chave do paraíso, oferecida aos jovens para recrutá-los para o front (ver figura 27).



FIGURA 26 – As rodas da Revolução.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 27 – A chave dourada.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Citações diretas e registros de diálogos completos: os diálogos travados entre os personagens, em muitas partes da obra, possuem um caráter argumentativo. Apesar dessa argumentação ser dirigida a um outro personagem, o leitor também pode acabar sendo instigado à reflexão (ver figura 28). A citação também é utilizada por Marjane algumas vezes para construir, ancorar seus argumentos. Durante a entrevista para o ingresso na universidade, por exemplo, ela utilizou uma fala do profeta Maomé para justificar sua opinião de que mais importante do que rezar em uma língua desconhecida é estar ciente de que Deus está presente em cada um (ver figura 29).



FIGURA 28 – Marjane desafia o professor.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 29 – Marjane e os ditos de Maomé.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

Registro de hábitos, costumes, roupas e outros detalhes representativos: identificamos a presença deste recurso tendo como base os procedimentos semânticos, que consistem na utilização de argumentos que se fundamentam em determinados valores e em domínios de avaliação. Assim, temos uma valoração em termos de verdade, estético, ético, hedônico e pragmático, comprometida em imprimir veracidade, tendo em vista que está ancorada no consenso social. A avó de Marjane, por exemplo, utiliza argumentos concernentes ao domínio do ético para aconselhá-la antes da viagem a Áustria (ver figura 30), e Marjane se vale de argumentos pertencentes ao domínio do estético, ao se considerar feia (ver figura 31).

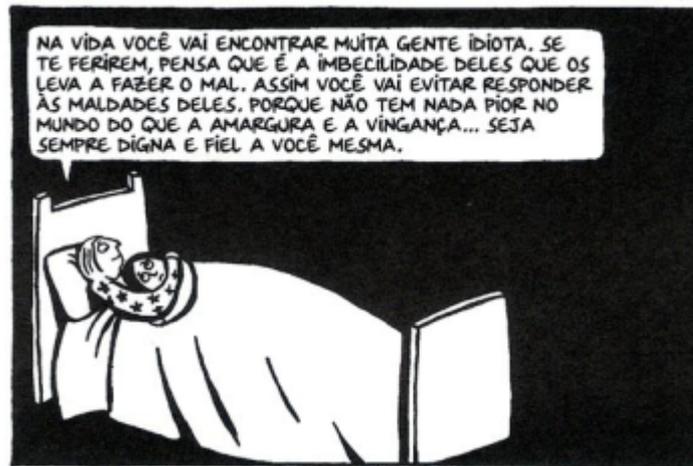


FIGURA 30 – Conselhos da avó.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.



FIGURA 31 – Marjane e a baixa autoconfiança.

Fonte: SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

4.6 Considerações Finais

Buscamos trazer neste capítulo a nossa análise, tendo em vista as categorias metodológicas já relacionadas no capítulo 3 e o referencial teórico apresentado nos capítulos anteriores. Iniciamos nossa investigação definindo os sujeitos de linguagem e o contrato de comunicação em nosso *corpus*. Nesse sentido é válido ressaltar uma vez mais que trabalhamos com a obra como um todo, já que se fossemos trabalhar com cada quadrinho isoladamente, nos depararíamos com uma nova configuração dos sujeitos, que seriam, nesse caso, os diversos personagens.

Cientes das condições de produção e interpretação da obra nos foi possível partir para a identificação dos recursos do Jornalismo Literário aplicados em *Persépolis*, embasados pelos Modos de Organização do Discurso. Pudemos encontrar todos os recursos listados por nós no capítulo 3. Entretanto, a aplicação de alguns conceitos foi mais recorrente, caso da construção cena a cena, do registro de diálogos completos e do ponto de vista, o que pode ser explicado pela própria estruturação da obra: uma autobiografia em quadrinhos.

Apresentaremos, a seguir, a conclusão desta pesquisa, na qual compartilharemos de maneira mais aprofundada as observações feitas ao longo do trabalho.

Conclusão

Neste trabalho procuramos identificar os pontos de aproximação entre Jornalismo e Literatura presentes na autobiografia em quadrinhos *Persépolis*, da iraniana Marjane Satrapi. Assim, nossos objetivos eram: analisar os recursos característicos do Jornalismo Literário que foram aplicados em *Persépolis* e discutir o conceito de Jornalismo Literário e as novas maneiras de fazer jornalismo, como os quadrinhos e as biografias/autobiografias.

A partir dos recursos identificados por Wolfe e Lima, listamos sete preceitos básicos do Jornalismo Literário: a) construção cena-a-cena; b) sumário, exposição, digressão; c) figuras de linguagem e símbolos; d) citações diretas e registro de diálogos completos; e) registro de hábitos, costumes, roupas e outros detalhes representativos; f) ponto de vista; g) fontes, dados e documentação. Dessa maneira, iniciamos nosso trabalho de investigação partindo da hipótese de que todos esses recursos estavam presentes na obra, sendo uns mais recorrentes que outros.

Em nossa análise, pudemos comprovar essa hipótese através da utilização da Teoria Semiolinguística, de Patrick Charaudeau. É importante ressaltar que a análise também seria possível a partir de outras metodologias, mas optamos pela Semiolinguística, pois ela comporta uma análise mais abrangente, tanto linguageira quanto situacional. Primeiramente, foi necessário identificarmos os sujeitos de linguagem e o contrato de comunicação em *Persépolis*. Esta conceituação é que possibilita estabelecer as condições de produção e interpretação do ato de linguagem e nos fornece subsídios para tratar dos Modos de Organização do Discurso. Levando em conta os conceitos concernentes aos quatro Modos, buscamos relacionar os recursos do Jornalismo Literário que se manifestaram em nosso *corpus*.

O Modo de Organização Enunciativo foi o que conseguiu abarcar os sete recursos do Jornalismo Literário, o que pode ser explicado pelo fato deste Modo dar conta da posição do sujeito falante e do nosso *corpus* se tratar justamente de uma autobiografia. Assim, podemos destacar aqui, o recurso do ponto de vista, que se refere à perspectiva sob a qual o leitor será apresentado aos fatos, e que se relaciona com o envolvimento do repórter e com a humanização do relato.

Através da observação do Modo de Organização Narrativo também identificamos em *Persépolis* um grande número de conceitos do Jornalismo Literário, o que também pode ser relacionado com a forma em que se estrutura a obra – autobiografia em quadrinhos – e pela

presença dos personagens, seguindo princípios de coerência e de encadeamento, resultando em uma narrativa seqüencial e construída cena-a-cena.

No que diz respeito ao Modo de Organização Argumentativo, há uma menor incidência desses preceitos do Jornalismo Literário, pois os operadores argumentativos não são tão marcados, mas mesmo assim também se fizeram presentes tanto no estrato verbal quanto no icônico. A utilização dos procedimentos argumentativos também acaba por revelar o estilo do escritor, sua personalidade e por tornar a narrativa mais próxima do leitor.

Em relação ao Modo de Organização Descritivo, a utilização dos procedimentos de nomeação, qualificação e localização-situação foi verificada tanto no estrato verbal quanto icônico, estando relacionada, principalmente, ao registro de hábitos e outros detalhes representativos, fundamentais no objetivo de imprimir maior realismo à narrativa. Apesar de, segundo Wolfe, esse traço ser um dos menos compreendidos, é um dos mais significativos, pois envolve o leitor e confere realismo.

É importante ressaltarmos também a importância das imagens na obra. A imagem não deve ser vista apenas como um mecanismo complementar ao texto, já que, em muitos momentos ela diz por si só, e traz uma expressividade muito maior. Infelizmente devido a delimitações de tempo e espaço, não nos foi possível trabalhar com as imagens de modo mais significativo, em toda a sua amplitude, mas acreditamos que isso se configura como possibilidade de trabalhos futuros.

Além disso, também nos foi possível chegar a algumas considerações sobre o Jornalismo Literário. Ao construir narrativas mais contextualizadas, em que a pluralidade de vozes é valorizada dando ao relato maior humanização, o Jornalismo Literário rompe com algumas amarras do jornalismo tradicional, sem, contudo, abandonar valores essenciais como a ética e o compromisso com a verdade. Diante do cenário atual, em que o jornalismo se encontra cada vez mais mecanicista e pasteurizado pela fórmula do lead, o Jornalismo Literário pode ser visto como uma alternativa ao modelo convencional.

Essas chamadas narrativas de não-ficção estão, aos poucos, rompendo certos preconceitos e conquistando espaço. Prova disso é a fundação da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), que possui em seu expediente nomes como Edvaldo Pereira Lima e Sergio Vilas Boas, com o objetivo de promover esse estilo de fazer jornalístico, através do desenvolvimento de metodologias que possibilitem a melhoria da qualidade das reportagens e a formação de jornalistas literários. No meio acadêmico, também tem crescido o interesse pelas narrativas que integram jornalismo e literatura, seja com a criação de disciplinas específicas, seja com seminários e semanas acadêmicas envolvendo o tema, ou

ainda com trabalhos que se proponham a discutir o assunto ou a criar um produto específico, como um livro-reportagem.

Assim, fomenta-se o interesse por essas formas narrativas também no âmbito editorial. A Cia. das Letras, por exemplo, criou um selo exclusivo para a publicação de livros-reportagem. Dessa forma, clássicos como *A Sangue Frio*, de Truman Capote, e *Hiroshima*, de John Hersey, foram reeditados e ganharam novamente espaço.

Da mesma forma, buscamos refletir sobre uma abordagem diferenciada dos quadrinhos. Habitualmente consideradas como mera fonte de entretenimento destinada a crianças e adolescentes, as histórias em quadrinhos também podem ser utilizadas para narrar fatos reais ou histórias de vida, como em *Maus*, de Art Spiegelman e em nosso objeto de estudo, *Persépolis*. A união de elementos verbais e icônicos permite transmitir com maior realidade os acontecimentos. Assim, o jornalismo também tem se apropriado cada vez mais dos quadrinhos, seja para reconstituir determinada notícia em jornais ou revistas, seja em uma obra essencialmente quadrinhográfica. Desse modo, o Jornalismo em Quadrinhos, assim como o Jornalismo Literário, se revela como mais uma maneira de apresentar os fatos, tornando-os mais atrativos para o leitor.

Em nossa pesquisa não buscamos apresentar resultados e interpretações enquanto conclusões incisivas. Procuramos sim, problematizar as questões de modo a contribuir para os estudos do Jornalismo Literário, dos quadrinhos e das autobiografias, discursos que permitem diversas abordagens. Não se trata de um manifesto contra o jornalismo tradicional, mas de mostrar que um jornalismo diferenciado é possível e válido, assim como os debates a respeito.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, V. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 4, nº 7, 1991. p. 66-81.

AMOROSO LIMA, A. *O jornalismo como gênero literário*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BAGNARIOL, P. ET AL. *Guia Ilustrado de Grafiti e Quadrinhos*. Belo Horizonte: Fapi, 2004.

BONINI, A. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, SP, v.4, n.1, p. 205-231, Jul./Dez. 2003. Disponível em:
<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/13%20art%2011%20P.pdf>. Acesso em: 15 Set. 2009.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CIRNE, M. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

DUTRA, A.A.C. *Quadrinhos de não-ficção*. In: XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2003. Belo Horizonte, Minas Gerais.

FERNANDES, R.T. *Novos rumos da narrativa de não-ficção o Jornalismo Literário na Revista Piauí*. 2007. 140p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social)-Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino, São João da Boa Vista, SP, 2007.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, E.P. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Editora Manole, 2004.

MACIEL, S.D. A literatura e os gêneros confessionais. In: *Em diálogo: estudos literários e lingüísticos*. BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias, organizadores. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

MACHADO, I.L. Algumas considerações sobre a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau. In: MACHADO, I.L.; SANTOS, J.B.C.; W.A. (Orgs). *Movimentos de um Percurso em Análise do Discurso: Memória Acadêmica do Núcleo de Análise do Discurso da FALE/UFMG*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p. 19-32.

MARQUES DE MELO, J. *Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão, São Paulo: Mantiqueira, 2003.

MEIHY, M.S.B. *Por Devoção à República: Nação e Revolução no Irã entre 1978 e 1988*. 2007. 184p. Dissertação (Mestrado em História)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

MELO, M.S.S. Pressupostos de Uma Teoria Psicossocial do Discurso: A Semiolinguística. In: GOMES, M.C.A. et al. *Gênero Discursivo, Mídia e Identidade*. Viçosa, MG: Ed. UFV, 2007.

OLIVEIRA, A.P.S. PASSOS, M.Y. *Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos*. In: VI ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 2006. Brasília.

PENA, F. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, L.S. *A biografia no âmbito do jornalismo literário: análise comparativa das biografias Olga, de Fernando de Moraes e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily*. 2007. 97p. Monografia (Comunicação Social)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2007.

PROCÓPIO, M.R. MELO, M.S.S. *A organização enunciativa dos quadrinhos de Chico Bento sob uma perspectiva semiolinguística*. In: II INTERCOM JÚNIOR DO XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006. Brasília.

PROCÓPIO, M. *O Ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento*. 2008. 120p. Dissertação. (Mestrado – Faculdade de Letras da UFMG)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2008.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SANTOS, R.E. *Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise das HQ's*. São Paulo: Paulinas, 2002.

SATRAPI, M. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VALLE, F.P. LEAL, B.S. *Quadro a Quadro: Reflexões sobre o Jornalismo em Quadrinhos*. Belo Horizonte, MG, 2007. 95p. Monografia, Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

WOLFE, T. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.