



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

VINICIUS SILVA DE SOUZA

TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES ATRAVÉS DE
ZINES:

Um estudo comparado de imagens de jovens do ensino médio no Distrito Federal

Brasília-DF

2025

VINICIUS SILVA DE SOUZA

TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES ATRAVÉS DE
ZINES:

Um estudo comparado de imagens de jovens do ensino médio no Distrito Federal

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wivian Weller

Linha de Pesquisa: Estudos Comparados em Educação

Brasília-DF

2025

VINICIUS SILVA DE SOUZA

TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES ATRAVÉS DE
ZINES:

Um estudo comparado de imagens de jovens do ensino médio no Distrito Federal

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Estudos Comparados em Educação

Data de aprovação: 25/02/2025

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Wivian Jany Weller (Orientadora)
(Presidenta da Banca – PPGE/ UnB)

Prof.^a Dra. Nicolle Pfaff (Co-Orientadora)
(Universität Duisburg-Essen – UDE)

Prof.^a Dra. Nora Friederike Hoffmann
(Examinadora Externa – Martin-Luther- Universität Halle-Wittenberg – MLU)

Prof.^a Dra. Lucélia de Moraes Braga Bassalo
(Examinadora Externa – PPGE/ UEPA)

Prof.^a Dra. Andrea Cristina Versuti
(Examinadora Interna – PPGE/UnB)

Prof.^a Dra. Benedetta Bisol
(Examinadora Suplente – PPGE/UnB)

Dedico esta pesquisa a todas as pessoas que contribuíram e valorizaram o projeto Infozine, principalmente os alunos e alunas do Centro de Ensino Médio do DF: vocês foram o motivo do começo, da persistência e da resistência desse projeto.

Também dedico esse texto aos estagiários e às estagiárias do Pibid e da Residência Pedagógica do curso de Filosofia da Universidade de Brasília: gratidão pelos anos de parceria junto ao projeto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Dra. Wivian Weller, a qual exerceu seu papel profissional de orientadora. Sou grato a sua dedicação e ajuda na orientação e introdução do Método Documentário no meu campo de pesquisa. Também sou grato ao trabalho de coorientação da professora Dra. Nicolle Pfaff, que me acolheu e me orientou durante minha estadia na Alemanha, gratidão pela parceria de trabalho institucional junto ao seu grupo de pesquisa, assim como, ao pesquisador Dr. Tim Börder pelos estudos sobre zines/fanzines.

Sobre esse tempo de quatro semestres de profundo aprendizado em Berlim, faço aqui uma menção honrosa ao professor Dr. Ralf Bohnsack e à professora Dra. Inka Bormann por me receberem na Freie Universität Berlin (FU). Esse momento de troca de aprendizagem pelos corredores, salas de aula e bibliotecas da FU me possibilitou o recebimento do prêmio “Propostas Inspiradoras” da Semana Temática da Docência 2023 da Freie Universität Berlin.

Faço um agradecimento especial à professora Dra. Elke Zobl, que me recebeu na Interuniversitäre Einrichtung Wissenschaft und Kunst, uma instituição universitária de cooperação entre Paris Lodron Universität und der Universität Mozarteum Salzburg por meio de uma bolsa de estudos e intercâmbio de conhecimento sobre o zines e seu espaço contemporâneo.

Também agradeço à professora Dra. Sina-Mareen Köhler, que me proporcionou não só participar de seu grupo de pesquisa, como também, junto à sua pesquisadora Dra. Angela Bauer, apresentamos e escrevemos um texto juntos sobre análise de imagens pelo Método Documentário no Congresso da Sociedade Alemã de Ciências da Educação (Deutsche Gesellschaft für Erziehungswissenschaft, DGfE). Ainda sobre esse período, agradeço à pesquisadora Dra. Nora Hoffmann por também me receber no seu grupo de pesquisa da Martin Luther University Halle-Wittenberg e me proporcionar um estudo aprofundado na análise de imagens segundo o Método Documentário. Gratidão pela amizade, encontros e conversas.

Não cheguei aqui sozinho e aproveito para mencionar o meu sentimento de gratidão aos professores que me ensinaram o ofício da pesquisa acadêmica, professor Dr. Gerson Brea, meu orientador do mestrado e à professora Dra. Mariangela do Nascimento, a qual foi a responsável por me apresentar o mundo da pesquisa e da escrita acadêmica ainda durante as aulas da graduação.

Aos colegas recentes do doutorado e à minha amiga Rafaela, companheira de doutorado e de encontros nacionais e internacionais. Aos amigos e amigas que já me acompanham há certo tempo, obrigado pela compreensão e pelo carinho durante todo esse tempo. Em especial,

agradeço à Liziane, minha primeira e persistente amiga dos tempos graduação. Renata, Philipp e suas lindas filhas, Elisa e Agnes, a quem considero minha família de Brasília. Também agradeço a minha amiga Fernanda, companheira de pesquisa da sociologia da educação. Obrigado às professoras do Centro de Ensino Médio do DF, Luciana, Maise, Regina e Thatyana, companheiras na luta de profissão e amigas de coração que sempre me incentivaram a ser o profissional da educação que me tornei, em constante processo de aprendizagem. Também agradeço o companheirismo dos professores Samuel, Juliana e Edicarlos pelo apoio em defesa de uma educação pública e de qualidade, além da equipe de direção, coordenação e supervisão da escola que proporcionaram a realização do projeto.

Agradeço também à amizade de Felipe, Flavia e Natasha, residentes de Berlim e que foram meus companheiros de uma trajetória inesquecível desse tempo, pois me ajudaram em todos os sentidos a conseguir sobreviver durante quase dois anos nas terras frias europeias. Também faço menção à amiga de coração, Daniela e sua linda família, a convite dela apliquei um *workshop* sobre o projeto Infozine na escola onde ela atua como professora no estado de Brandemburgo. Uma experiência única que ficará para sempre em minha memória. Também agradeço com gratidão à atenção das amigas Serena e Kathrin, que sempre me receberam com amor fraterno junto à suas famílias desde do ano de 2007 nas terras da Baviera. Também agradeço o acolhimento da querida família Franz e Perdita pela amizade, assim como Susanne, que nas terras parisienses me recebeu.

Ao meu companheiro de vida, Luís Carlos Jarominek, sou grato pelo incentivo aos estudos durante todo esse tempo de vida a dois; gratidão pela compreensão desses dois longos anos distantes, mas que nos fortaleceu enquanto casal. Um carinho especial ao nosso cachorro Morcego que me acompanhou na escrita e nas aulas online. Um verdadeiro amigo fiel.

Grato à família e em memória a minha querida avó Celina Machado, que há tantos anos nos deixou, mas sua lembrança continua sempre presente na minha vida.

Às instituições de ensino que contribuíram para a formação acadêmica que tenho hoje. O Colégio Estadual Dr. João da Silva Castro, no interior de Minas Gerais, o Colégio Técnico Pio XII, a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e a Secretaria de Educação do Distrito Federal, pela possibilidade de afastamento remunerado para estudos. O meu muito obrigado à SEEDF por todo esse apoio financeiro para o meu aprimoramento profissional. A Universidade de Brasília (UnB), via Faculdade de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação, que, com seu aparato institucional, profissional e financeiro, me proporcionou estudar durante quatro semestres na Freie Universität Berlin. O meu muito obrigado, também, às professoras e

professores do PPGE que me ajudaram a continuar acreditando na mudança do país via educação.

A todos que contribuíram diretamente ou indiretamente para o desenvolvimento dessa pesquisa fica aqui minha gratidão.



KAMI QUASE

Leminski (2016)

RESUMO

A presente tese de doutorado está vinculada à linha de pesquisa Estudos Comparados em Educação (ECOE), do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE), da Faculdade de Educação (FE), da Universidade de Brasília (UnB), e foi desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Gerações e Juventude (GERAJU). Ela investiga zines que foram elaborados por jovens estudantes de uma escola pública de ensino médio do Distrito Federal. As capas dessas publicações foram investigadas com o objetivo de compreender as imagens produzidas por esses estudantes que usam dos zines como ferramenta de transformação social e apresentação de identidades. O referencial teórico-metodológico dessa investigação encontra-se ancorado no Método Documentário de interpretação de imagens, desenvolvido por Ralf Bohnsack. O primeiro capítulo da pesquisa se empenha em compreender a função histórica da produção de zines e seu papel contestador jovial da cultura dominante. O segundo capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico do Método Documentário, uma metodologia de pesquisa de análise interpretativa de imagens, e de compreensão do papel dos produtores de imagens na reconstrução do campo visual. O terceiro capítulo apresenta o projeto Infozine e como aconteceu o desenvolvimento desse projeto no Centro de Ensino Médio do DF, entre os anos de 2015 e 2019. O quarto e o quinto capítulos trazem a reconstrução das capas via Método Documentário, adaptado ao contexto desta pesquisa, frente ao desafio de analisar desenhos e palavras dentro da mesma composição visual das ilustrações. As considerações finais desta pesquisa qualitativa, destaca os desafios enfrentados na análise de imagens, enfatizando a compreensão proporcionada por meio delas e nelas mesmas, especialmente na forma como a imagem se manifesta através do gesto e da pose.

Palavras-chave: Educação. Ensino Médio. Zines. Escola. Juventude. Método Documentário.

ABSTRACT

This doctoral dissertation is part of the research line Comparative Studies in Education (ECOE) of the Graduate Program in Education (PPGE) at the Faculty of Education (FE) of the University of Brasília (UnB). It was developed within the scope of the Research Group on Generations and Youth (GERAJU). The study investigates zines created by young students from a public high school in the Federal District. The covers of these publications were analyzed to understand the images produced by these students, who use zines as tools for social transformation and identity expression. The theoretical-methodological framework of this investigation is grounded in the Documentary Method of image interpretation, developed by Ralf Bohnsack. The first chapter of the research focuses on understanding the historical function of zine production and its youthful, countercultural role in challenging dominant culture. The second chapter presents the theoretical-methodological foundation of the Documentary Method, a research methodology for interpretative image analysis and understanding the role of image producers in reconstructing the visual field. The third chapter introduces the Infozine project and describes how this initiative was implemented at the Federal District High School Center between 2015 and 2019. The fourth and fifth chapters reconstruct the covers using the Documentary Method, adapted to the context of this research, addressing the challenge of analyzing drawings and words within the same visual composition of the illustrations. The final considerations of this qualitative research, highlighting the challenges encountered in image analysis, with an emphasis on the understanding derived through and within the images themselves, particularly in how the image is expressed through gesture and pose.

Keywords: Education. High School. Zines. School. Youth. Documentary Method.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fanzine Science Fiction: the Advance Guard of Future Civilization	22
Figura 2 – Índice da Revista Amazing Stories, volume 5, número 1, de 1930	28
Figura 3 – capa do fanzine The Comet, volume 1, número 1 de 1930.....	29
Figura 4 - Poster digitalizado da imagem da capa de disco da banda Sex Pistols de 1977 criada por Jamie Reid.....	35
Figura 5 - Cópia digitalizada da capa do fanzine The Skinhead Fanzine de novembro de 1996	40
Figura 6 - Cópia digitalizada da capa do Fanzine, desenvolvido por Edson Rontani de 1973.....	44
Figura 7 - Salve 19 de abril - Cópia digitalizada de trecho extraído do fanzine W.C., São Paulo, abril de 1984.	47
Figura 8 – Infozine: questões raciais	99
Figura 9 – Projeto Infozine: gravidez na adolescência.....	100
Figura 10 - Infozine: Diversidade.....	102
Figura 11 - Projeto Infozine: Garota Solitária e a pipa.....	105
Figura 12 - Olhe a vida sem drogas / Etapas pré-iconografia e iconografia	116
Figura 13 - Olhe a vida sem drogas / Regra dos terços	118
Figura 14 - Olhe a vida sem drogas / Planimetria e coreografia cênica	119
Figura 15 - Grito / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	122
Figura 16 - Grito / Regra dos Terços	124
Figura 17 - Grito / Planimetria e coreografia cênica	125
Figura 18 - Basta de violência / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	128
Figura 19 - Basta de violência / Regra dos terços	130
Figura 20 - Basta de violência / Planimetria e coreografia cênica	131
Figura 21 - Direitos humanos / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	134
Figura 22 - Direitos humanos / Regra dos terços	136
Figura 23 - Direitos humanos / Planimetria e coreografia cênica	137
Figura 24 - Luta / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	140
Figura 25 - Luta / Proporção áurea.....	142
Figura 26 - Luta / Planimetria e coreografia cênica	143
Figura 27 - Política / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	146
Figura 28 - Política / Proporção áurea	148
Figura 29 - Política / Planimetria e coreografia cênica	149
Figura 30 - Violência / Etapas pré-iconografia e iconografia	162
Figura 31 - Violência / Proporção áurea.....	164
Figura 32 - Violência / Planimetria e coreografia cênica	165
Figura 33 - Indígena / Etapas pré-iconografia e iconografia	168
Figura 34 - Indígena / Regra dos terços.....	170
Figura 35 - Indígena / Planimetria e coreografia cênica.....	171
Figura 36 - Adolescente / Etapas pré-iconografia e iconografia	174
Figura 37 - Adolescente / Regra dos terços	176
Figura 38 - Adolescente / Planimetria e coreografia cênica	177
Figura 39 - Black / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	180
Figura 40 - Black / Regra dos terços	182
Figura 41 - Black / Planimetria e coreografia cênica	183

Figura 42 - Gravidez / Etapas pré-iconografia e iconografia	186
Figura 43 - Gravidez/ Proporção áurea	188
Figura 44 - Gravidez / Planimetria e coreografia cênica	189
Figura 45 - Autoestima / Etapas pré-iconografia e iconografia.....	192
Figura 46 - Autoestima / Regra dos terços	194
Figura 47 - Autoestima / Planimetria e coreografia cênica	195
Figura 48 – Etapas da reconstrução das capas do projeto Infozine	203
 Quadro 1 - Análise de imagens do Método Documentário	 81
 Gráfico 1 - Quantidade de publicações do projeto Infozine entre 2015 e 2019	 90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 ZINES: HISTÓRIA E CONCEITO	20
1.1 A história dos zines – ou a falta dela	20
1.2 A transformação dos fanzines pela música em zines contestadores.....	31
1.3 O lado conservador e violento das publicações dos zines	36
1.4 Sobre o início da produção de fanzines no Brasil	42
1.5 O espaço atual dos zines e os e-zines	48
1.6 Como definir o que é um zine?.....	51
2 O MÉTODO DOCUMENTÁRIO NA ANÁLISE DE IMAGENS	58
2.1 A origem do Método Documentário.....	58
2.2 O Método Documentário e a interpretação de imagens	63
2.3 Etapas de análise de imagens segundo o Método Documentário.....	80
2.3.1 A análise comparativa	83
3 A PRODUÇÃO DO PROJETO INFOZINE: RELATO SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO PROJETO NO CENTRO DE ENSINO MÉDIO DO DF	88
4 ZINES COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	108
4.1 Análise dos zines	115
4.1.1 Olhe a vida sem drogas.....	115
4.1.2 Grito.....	121
4.1.3 Basta de violência.....	127
4.1.4 Direitos humanos	133
4.1.5 Luta.....	139
4.1.6 Política	146
4.2 Análise comparativa – uma interpretação do zine enquanto transformação social.....	152
5 ZINES COMO ELEMENTO DE AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES	156
5.1 Análise dos zines	161
5.1.1 Violência.....	161
5.1.2 Povos indígenas	167
5.1.3 Adolescente	173
5.1.4 Black.....	179
5.1.5 Gravidez	185
5.1.6 Autoestima.....	191
5.2 Análise comparativa dos zines como afirmação de identidades.....	197

CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	207
APÊNDICE A – GRÁFICOS DEMONSTRATIVOS DE ALGUNS RESULTADOS DO PROJETO INFOZINE.....	217
APÊNDICE B – TABELA DE PUBLICAÇÕES DO PROJETO INFOZINE – PERÍODO SET\2005 À MAI\2019	219
ANEXO A – EXEMPLOS DE DIFERENTES CONTRIBUIÇÕES PARA O PROJETO INFOZINE.....	222
ANEXO B – EDIÇÕES COMPLETAS DO PROJETO INFOZINE.....	224

INTRODUÇÃO

Antes da invenção da escrita, já na pré-história, as imagens serviam como modo de apresentação do cotidiano do ser humano, que, através da pintura rupestre, mostrava sua relação com o mundo, a natureza e sua coletividade. Essas sociedades primitivas usavam as paredes de cavernas rochosas como espaço ideal para desenhar as ilustrações sobre suas práticas ligadas aos rituais da colheita, da vida adulta, da caça, da pesca e das relações humanas. Não são poucas as cavernas, como as do Parque Nacional da Serra da Capivara, no nordeste brasileiro, que comprovam a presença desses registros de coletividades primitivas, que marcavam “[...] os grandes acontecimentos do curso da vida, e toda a comunidade participava deles” (Silveira, 2024, p. 111). Todas essas representações se davam via imagens, via apresentação de corpos humanos e de animais desenhados, e expunham a relação dos humanos com o ambiente comum, mostrando a natureza e sua visão de mundo enquanto linguagem icônica e gestual gravada em paredões de pedra.

Nesse sentido, nas pinturas rupestres, o corpo se coloca como um instrumento de aparecimento, de apresentação do mundo, “[a]lém disso, [os] corpos são um meio ou ferramenta essencial por meio do qual as normas sociais e o poder político são transmitidos, inscritos e preservados na sociedade”¹ (Shusterman, 2014, p. 9, tradução nossa). O corpo humano manifesta-se não apenas como um meio de comunicação, mas também como uma expressão coletiva, guiada por orientações grupais. Essa dinâmica se traduz em uma dramaturgia cênica, onde o corpo atua como um instrumento coletivo, revelando formas de orientação e ações humanas. Assim, é possível dizer que as imagens são um tipo de construção coletiva que apresenta as demandas de seus produtores via dado visual? Ou seriam as imagens um modo de apresentação das identidades de seus autores pelo espectro da ilustração, do desenho? Mesmo que as imagens estejam presentes no cotidiano da vida humana desde a pré-história, como elas são analisadas e envergadas no campo da pesquisa qualitativa? Segundo Silveira (2024) as “imagens invadem [...] todos os lados da nossa vida cotidiana: televisão, cinema, vídeo, computação gráfica, o incessante bombardeio da publicidade sob múltiplas formas. Mas, verdade seja dita, imagem e imaginação têm mau crédito entre os cientistas” (p. 94).

Desse modo, apesar da ancestralidade da imagem na participação e na apresentação do modo de vida do ser humano, seu campo de investigação dentro da ciência fica à margem da produção de pesquisa qualitativa em comparação aos trabalhos desenvolvidos por meio de

¹ *Our bodies, moreover, provide an essential medium or tool through which social norms and political power are transmitted, inscribed, and preserved in society.*

textos e narrativas linguísticas. Mesmo que “a capacidade de produzir imagens seja um campo quase sem precedentes da atividade humana”² (Krämer, 2019, p. 75, tradução nossa), sua investigação científica não segue o mesmo ímpeto, pois há uma certa hierarquização textual nos diversos modos de se fazer pesquisa científica. Até mesmo nos estudos qualitativos a imagem é marginalizada, o que resulta em uma exclusão ou mesmo uma falta de atenção para os dados pictóricos. Desse modo, o que está “fora do campo da língua e do texto, costuma ser tacitamente excluíd[o] das ciências sociais; isto é, excluíd[o] da metodologia e também das teorias da ação sem uma justificativa mais aprofundada” (Bohnsack, 2013a, p. 130).

Contudo, para historiadores da arte, as imagens sempre foram um tema de estudos. Por exemplo, Erwin Panofsky (1972; 2017) se volta para o estudo da arte e do contexto em que determinada obra foi elaborada; por sua vez, Max Imdahl (1974; 1996) desenvolve uma teoria sobre e através da imagem por ela mesma, tanto na sua composição como em sua estrutura formal. Autores de outras áreas do conhecimento também são pioneiros na pesquisa do dado pictórico na construção de suas teorias, como Umberto Eco (2014), um dos poucos autores da área da linguagem que traz uma percepção da semiótica dos signos e ícones enquanto dados visuais elaborados por autores participantes de uma determinada cultura, de um artifício humano.

Para Eco (2014), por exemplo, a imagem, o ícone, participa do mundo, do meio, via seus produtores, os quais expressam via iconicidade sua orientação, seus gestos enquanto signo³, com a diferença dessa apresentação gráfica ser não o objeto em si, mas sua imitação, uma lembrança do dado visual. Em outras palavras, “[...] os signos icônicos não têm as mesmas propriedades físicas do objeto, mas estimulam uma estrutura perceptiva semelhante àquela que seria estimulada pelo objeto imitado” (Eco, 2014, p. 171). Portanto, através do ícone, da imagem, uma mediação acontece entre o objeto e aquilo que foi exposto, imitado pelo ícone, pela imagem elaborada por seus autores, que, por meio de imagens, expressam não apenas seus gestos, como seu estilo de vida.

Trata-se de uma prática icônica transmitida por gestos e orientações expressos por meio de imagens do cotidiano de seus produtores. Essas imagens não são simplesmente “vistas”, mas intencionalmente “visadas” pelos produtores de signos comuns. Como aponta Eco (2014, p. 62), elas não são apenas utilizadas, mas percebidas dentro de uma teoria dos signos que,

² *Die Fähigkeit zur Bildproduktion ist ein nahezu vorbildloses Kraftfeld menschlicher Betätigung.*

³ Para Eco (2014), um signo corresponde a esse substituto, em outras palavras, “é um signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem substituir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar” (p. 4).

essencialmente, constitui a ciência dessa competência continuamente exercida, mesmo por aqueles que não têm consciência dela. Assim, não se trata de um exercício de racionalização no uso da imagem, mas de um conhecimento prático, adquirido pela experiência, que emerge da interação com a imagem, com o ícone, como uma forma de visibilidade integrada e reproduzida no cotidiano de seus produtores.

O material analisado nesta pesquisa também revela seus produtores, suas orientações enquanto coletividade, pois suas ações, expressas através de imagens, os apresentam como autores e produtores coletivos de desenhos e palavras que se misturam na composição visual desse material, resultado do projeto escolar Infozine. Os participantes e produtores das imagens são jovens estudantes, entre 15 e 18 anos, do Ensino Médio, de uma Região Administrativa do Distrito Federal que fica a 30 km do centro do poder da capital federal. Entre os anos de 2015 e 2019, esses estudantes produziram cerca de 57 edições do projeto Infozine sobre diversas temáticas. Esta pesquisa de doutorado investiga esse projeto escolar de produção de zines como *unidades culturais* (Eco, 2014), explorando a interligação entre desenhos e palavras que carregam significados para seus produtores. Essas publicações representam “[...] os signos que a vida social coloca à nossa disposição: imagens que interpretam livros, palavras que traduzem definições e vice-versa” (Eco, 2014, p.61).

Com isso, os zines do projeto Infozine serviram de motivação para seus produtores compartilharem por meio de imagens, compostas por desenhos e palavras, em sua comunidade escolar, seu modo de viver e sua compreensão sobre temáticas que envolvem sua relação com seus colegas, família, além de demais temas que orbitam seu contexto cotidiano e social. Logo, por que não investigar da essência crítica e juvenil da produção de zines uma possível ferramenta de apresentação de orientação de seus produtores? Os zines servem como um instrumento de resistência da cultura jovem, são um espaço alternativo de realização que podem alcançar outros tipos de produtores para divulgar suas críticas, suas manifestações, assim como sua orientação coletiva (Zobl; Drüeke, 2016).

Dois conjuntos de capas foram extraídas desse aglomerado de publicações do projeto para o desenvolvimento de um estudo comparado voltado aos seguintes pontos de investigação qualitativos: 1) capas que apresentam temas relacionados a demandas por transformação social e 2) capas que apresentam temas relacionados à afirmação de identidades, principalmente femininas.

Desse modo, o objetivo geral desta pesquisa é compreender a composição geral das imagens apresentadas em zines enquanto orientações coletivas dos seus produtores. Já os objetivos específicos se empenham em mostrar o papel histórico juvenil da produção de zines

e sua função contestadora da cultura dominante, na tentativa de identificar a influência dessas publicações na vida dos jovens produtores de zines; apresentar as etapas de análise de imagens do Método Documentário e sua possível adaptação para os estudos de desenhos e palavras na composição geral dessas imagens coletadas; entender o projeto Infozine enquanto uma ferramenta pedagógica de trabalho no Ensino Médio frente às transformações atuais dessa etapa final da educação básica; finalmente, a partir das reconstruções das capas selecionadas do projeto, compreender as consequências dos resultados alcançados por essa investigação para o campo da pesquisa qualitativa brasileira no estudo comparado de imagens.

No primeiro capítulo desta tese, se trabalha a compreensão histórica da origem do termo *zine* não só enquanto uma contração da palavra *fanzine*, mas como uma mídia comunicativa que tem uma tradição contestadora à cultura *mainstream*, pois representa não só uma orientação individual, mas também coletiva e geracional. Durante os anos, essas publicações sempre foram mal interpretadas pela cultura dominante por conta de sua essência crítica e seu envolvimento com a cultura *underground*. Contudo, seu slogan *do it yourself* sempre atraiu o público jovem desde o início dos anos de 1930. Portanto, a história dos zines mostra como essas publicações refletem um ambiente que cria sua própria cultura voltada ao contato direto com seu público por sua linguagem, que expõe uma forma de comunicação e de modo de ser, o que é o avesso da grande mídia e seu sistema editorial engessado. O conteúdo autoral, em todo o processo de pensar, produzir, dobrar, distribuir e até mesmo imprimir ou fotocopiar dos zines estabelece uma outra relação entre autores e leitores.

No segundo capítulo, o Método Documentário é apresentado como o referencial teórico-metodológico desta pesquisa de doutorado. Nesse método, criado por Ralf Bohnsack, a análise interpretativa de imagens é fundamentada na pesquisa social reconstrutiva (2003; 2006; 2007; 2008; 2011; 2013a; 2013b; 2017; 2019; 2024), que, através dos estudos da sociologia do conhecimento e sob a influência dos autores anteriormente citados, desenvolve uma análise de imagens via Método Documentário (Bohnsack, 2011). Trata-se de um método que acessa por meio da reconstrução das imagens e da análise comparativa desses dados visuais não só a compreensão da imagem e sua estrutura composicional, como também permite uma identificação comportamental da coletividade dos seus produtores.

Logo, esse capítulo apresenta os passos para a utilização desse método enquanto ferramenta de estudo e análise de imagens. Isso significa que a interpretação não é apenas sobre a imagem: a interpretação acontece por meio da imagem, através de sua composição, tanto simbólica como formal do dado visual. Sendo assim, o Método Documentário possibilita o

acesso e a compreensão dos produtores de zines, que colocam, nessas apresentações visuais, seu conhecimento conjuntivo.

O terceiro capítulo apresenta o *corpus* da pesquisa, o projeto Infozine. Essa parte do texto explica como acontecia essa atividade escolar no Centro de Ensino Médio do DF entre os anos de 2015 e 2019. Apresentamos uma contextualização do ambiente de violência em que esses jovens estavam mergulhados nesse período, bem como da diversidade social e econômica dos estudantes. Além disso, analisamos o processo de escolha dos temas e da forma de produção das publicações do projeto Infozine, destacando seu impacto na mobilização de toda a comunidade escolar. Isso inclui a exposição de outras publicações geradas pela atividade, exemplos de relatos dos estudantes presentes nas edições, bem como as contribuições que, embora relevantes, não foram selecionadas, pela equipe de editores, para compor as edições finais. Também são apresentados relatos documentados sobre as edições alternativas e marginais dos zines dentro da escola.

No quarto e quinto capítulo, analisamos interpretativamente, e respectivamente, a apresentação do zine como veículo de apresentação por demandas sociais e de exposição de identidades por parte de seus produtores. Para tanto, 12 capas⁴ do projeto Infozine são organizadas em dois conjuntos de pesquisas: demandas por transformação social (Capítulo 4) e afirmação de identidades (Capítulo 5). A reconstrução dessas capas via Método Documentário é um desafio investigativo posto por esse material, que combina palavras e desenhos na composição geral dessas imagens. Paralelamente a esses capítulos, está a análise comparativa dessas reconstruções, na qual, por meio das estruturas de orientação associadas ao espaço de experiência dos produtores de imagens, é possível elaborar tipologias que expõem as ações homólogas entre os investigados. Assim, o conhecimento experiencial conjuntivo desses produtores, ligado ao seu cotidiano, se manifesta através do dado visual. Isso possibilita uma análise comparativa que, por meio das reconstruções, revela a multidimensionalidade dos espaços de experiência expostos nas capas dos zines.

As considerações finais recaem sobre o desenvolvimento dessa pesquisa qualitativa e seus desafios na análise de imagens por uma compreensão através dela mesma, ou seja, na própria representação da imagem por ela mesma em sua construção simbólica. Logo, os zines foram analisados como arranjos de imagens, o que também abriu novos caminhos em termos de metodologia de pesquisa qualitativa. Isso deixou evidente que as imagens elaboradas por

⁴ O conjunto completo, com frente e verso, das publicações das edições selecionadas encontra-se no Anexo B.

esses produtores também podem fornecer percepções sobre seus mundos e sua orientação, assim como, seu modo de compreender o mundo.

1 ZINES: HISTÓRIA E CONCEITO

1.1 A história dos zines – ou a falta dela

A juventude sempre procurou, em publicações alternativas, a independência não dada pelos canais oficiais da vida adulta porque “numa situação em que todas as opções estão estritamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial [...]” (Hollanda, 2004, p. 107). Desse modo, a essência contestadora das publicações marginais, ou subculturais, a exemplo dos zines, funcionam como um atrativo, um convite para jovens de diferentes gerações (Duncombe, 2008) apresentarem seu modo de ser no mundo e entre seus pares, porque o formato aberto e criativo de tais publicações desperta não só o interesse desse público crítico e participativo, mas o torna disposto a reivindicar seu espaço de tomada de decisão sobre sua vida e suas escolhas.

Os zines são publicações marginais – o termo “marginal é simplesmente o adjetivo mais usado e conhecido para qualificar o trabalho de determinados artistas, também chamados ‘independentes’ ou ‘alternativos’” (Mattoso, 1981, p. 8-9). Trata-se de exemplares únicos de comunicação de significados de vida e experiência, traduzindo um estilo de vida marginal e autônomo em suas imagens e palavras, em oposição ao que é socialmente estabelecido. Suas publicações atravessam diferentes públicos juvenis, desde progressistas até conservadores, evidenciando sua pluralidade. Como observa Marczewska (2019, p. 113, tradução nossa), “a lógica dessa abordagem era simples: os grupos de esquerda, progressistas e liberais tinham zines e, portanto, as comunidades de direita também precisavam ter zines”. Mesmo que seja uma mídia comunicativa que agrada aos diferentes públicos jovens, encontrar esse tipo de publicação não é fácil pois os zines não estão nas prateleiras das grandes redes de livrarias (Magalhães, 2020) justamente por ser um tipo de publicação alternativa, marginal e independente que se reconhece e se identifica com seus autores e com os lugares frequentados por eles, onde suas edições estão disponíveis.

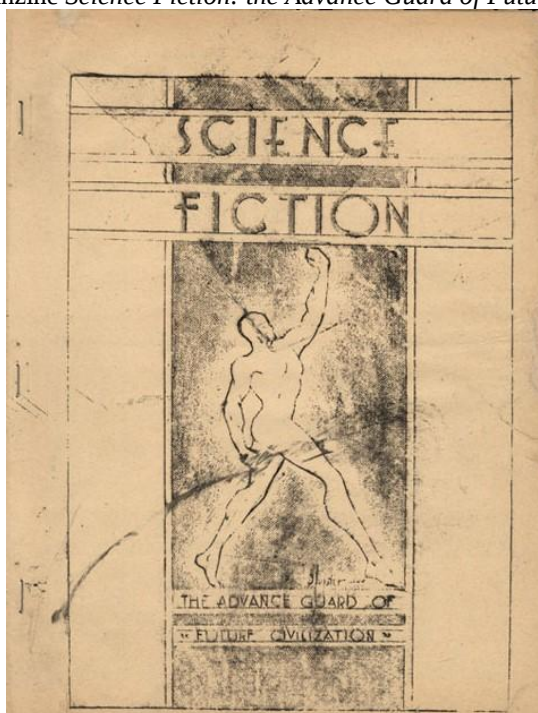
É fato que, no decorrer da história, o ser humano sempre se empenhou em desenvolver meios de comunicação que favorecessem a disseminação do conhecimento e a interação social entre seus pares. De acordo com Thompson (2002), “[...] [o] uso dos meios de comunicação implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo” (p. 13). Nesse sentido, um exemplo de mídia comunicativa criada pelas mãos humanas

são os denominados zines, ou fanzines, publicações de interação entre indivíduos que se mobilizam entre si na troca de informações sobre os mais diversos assuntos. Apesar de serem desconhecidos do grande público, os zines marcam presença em espaços *underground* dos grandes centros urbanos, como afirma Stephen Duncombe (2008). Suas edições com desenhos, palavras e textos misturados dão a essas publicações um caráter independente e alternativo, que documenta os argumentos empíricos de diferentes gerações em seu tempo e seu espaço social.

Os primeiros zines surgidos no início da década de 1930 (Duncombe, 2008) se chamavam fanzines e evidenciavam um novo modo de interação social. Essas publicações representavam o engajamento de fãs de ficção científica que trocavam exemplares buscando compartilhar conhecimentos. Eram, portanto, publicações que circulavam entre apreciadores de desenhos animados, fantasias e outros tópicos do campo da ficção científica, que promoviam discussões por meio desse tipo de literatura. Segundo Magalhães (1993), um fanzine “é editado e produzido por indivíduos, grupos ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *hobby* ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre, um único tema” (p. 09).

Esse modo independente de criação dos zines serviu como espaço de publicação para autores que não conseguiam ter acesso a grandes editoras, como os autores de histórias em quadrinhos Jerry Siegel e Joe Shuster, criadores do Super Homem (Magalhães, 2020). Eles também participavam de clube de leitores de ficção científica e, como seus colegas autores de zines, tiveram vários de seus trabalhos rejeitados pelas editoras da época. A alternativa para essas portas que insistiam em ficar fechadas foi lançar mão de um fanzine conhecido como *Science Fiction*, datilografado precariamente e impresso em mimeógrafo, que se tornou uma referência para as publicações independentes da época (Figura 1) (Magalhães, 2020).

Figura 1 - Fanzine *Science Fiction: the Advance Guard of Future Civilization*



Fonte: Página online *Comic Connect*⁵

Consequentemente, com o passar dos anos, os fanzines produzidos fora da fantasia/ficção científica tornaram-se muito menos exemplares de fãs, e muito mais publicações plurais que trouxeram para seu escopo temático um número infinito de possibilidades dos mais diversos assuntos, chegando também a outros públicos (Duncombe, 2008). Isso tornou ainda mais independente e alternativa a identidade dessas expressões artísticas. Com isso, a definição de fanzine, que até então descrevia pequenas revistas publicadas por e para fãs de ficção científica, começou a se expandir para outros setores, como música, esportes, política e outros. Nesse sentido, surgia uma dificuldade ainda maior de definição do conceito de *zine* (Duncombe, 2008). Para alguns, o conceito de *zine* é anterior à produção dos primeiros fanzines, não se trataria especificamente de produções de fãs, mas publicações independentes, para as quais a imprensa exerce grande influência no que se refere à duplicação e divulgação desses registros. É o caso do grupo feminista “*Riot Grrrl*”.⁶

⁵ Cópia digitalizada da capa do fanzine *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*, de 1933. Primeira edição em fanzine dos criadores do Super-Homem, Jerry Siegel e Joe Shuster editada por eles em uma tiragem extremamente pequena de menos de 50 cópias mimeografadas. Imagem disponível em: <https://www.comicconnect.com/item/739916?tzf=1>

⁶ Grupo de autoras feministas da costa oeste dos Estados Unidos responsáveis pelo movimento *grrrlzines* que começou a produzir *zines* no início dos anos noventa buscando pela representatividade feminina nas publicações *punks*. O *Grrrl* é uma onomatopeia usada para representar um rosnado de raiva, dando a entender que são meninas furiosas.

Pode-se argumentar que em sua forma mais solta existem zines desde que as pessoas começaram a escrever, copiar e auto publicar. Os zines estão nesta longa tradição de auto publicação. Historicamente, eles podiam até ser rastreados até 1517 quando Martin Luther publicou seu ‘zine’, as ‘Noventa e cinco Teses’, uma época em que Johannes Gutenberg tinha acabado de inventar a imprensa e as publicações independentes começaram a se espalhar. A publicação independente sempre foi um meio político e frequentemente utilizado para expressar resistência, por exemplo, durante a Revolução Francesa⁷ (Zobl, 2004, tradução nossa).

Assim, a invenção da imprensa influenciou não só a Reforma Protestante, como também todo um processo de publicação que passava a revolucionar a comunicação e a interação entre os indivíduos: “[l]endo textos vernáculos, indivíduos gradualmente se tornaram conscientes do fato de que pertenciam a uma comunidade virtual de leitores com quem eles nunca iriam interagir diretamente, mas a quem se sentiam ligados através da imprensa” (Thompson, 2002, p. 62). Desse modo, o uso da imprensa serviu de instrumento de oposição à cultura dominante da época, que mantinha o conhecimento em latim dentro das grandes bibliotecas monásticas. A ênfase na comunicação pessoal entre os indivíduos do período medieval, em sua própria língua, reforçou a livre interpretação da Bíblia e o surgimento de senso de comunidade – mais um fato que comprova a semelhança entre os zines e o início da imprensa, que servia de expressão comunicativa e aproximação entre as pessoas. Isso levou os indivíduos a estabelecerem conexões entre si por via de seus interesses comuns.

Outro ancestral dos zines, e que também constitui um tipo de texto independente e crítico, é a panfletagem, marcada por uma essência não comercial, ao mesmo tempo radical e contestadora em sua mensagem. Essas características fazem dos panfletos os predecessores dos zines pois, desde o princípio, promoviam uma “guerra de palavras”, assim como as de pólvora, em que cada protagonista histórico procurava subverter e enfraquecer o campo inimigo com argumentos cuidadosamente preparados, por meio de seus panfletos, que serviam como manifestos de difusão de suas opiniões e pontos de vista. Desse modo, a panfletagem influenciou grandes fatos históricos da humanidade, como as revoluções francesa e americana, assim como manifestações políticas do início do século XX.

Os panfletos e as *broad-sides* das Revoluções americana e francesa, como o *Common Sense* de Thomas Paine de 1775-1776, que defendia a independência americana do domínio britânico, são outros exemplos. De fato, Seth Friedman,

⁷ *One could argue that in their loosest form zines exist since people began to write, copy and self-publish. Zines stand in this long tradition of self-publication. Historically, they could even be traced back to 1517 when Martin Luther published his ‘zine’, the ‘Ninety-five Theses’, a time when Johannes Gutenberg had just invented the printing press and self-publication began to spread. Self-publication has always been a political medium and frequently used to express resistance, for example during the French Revolution.*

editor da *Factsheet Five*, uma influente publicação de revisão de zines, é citado na *Time* como dizendo: Benjamin Franklin fez zines. Ele publicou seus próprios pensamentos usando suas próprias prensas de impressão. Não se tratava de uma revista. Ele fez tudo isso com sua própria imprensa⁸ (Hilles, 2022, p. 74, tradução nossa).

As publicações independentes e a imprensa amadora são precursoras dos zines pois eram produzidos em pequeno número de tiragens e sempre estavam abertos a publicarem novas ideias e questionar o padrão vigente. Um pequeno grupo de indivíduos apresentavam, a seu modo, o mundo e sua interpretação dele, “[...] [n]o entanto, pouca atenção tem sido dada aos estudos dos grupos minoritários, [dos quais] muito frequentemente as novas tendências e estilos mais tarde adaptados pelos grupos majoritários se originam e onde, no mínimo, os estilos atualmente impopulares são preservados e cultivados”⁹ (Ginsburg, 1979, p. 30, tradução nossa). Foi na imprensa amadora, por exemplo, que o movimento modernista apresentou suas primeiras propostas, visto que foi em publicações alternativas que os artistas desse período iniciavam suas atividades de vanguarda, com textos e imagens.

Quando se fala do formato independente e alternativo produzidos por grupos minoritários e independentes, a criatividade e a experimentação marcam a essência dessas publicações, tanto no presente como no passado. Os rebeldes artistas do Dadaísmo,¹⁰ por exemplo, usavam de caóticas imagens e seus ousados discursos – “exigimos o direito de mijar em diferentes cores” (Battcock; Nickas, 2010, p. 27). Trata-se de um movimento de vanguarda artística que em muito influenciou o formato estético das imagens publicadas nos zines da década de 1970.

As práticas estéticas radicais do Dadaísmo e do Surrealismo – trabalho de sonho, colagem, ‘*ready mades*’ etc. – são certamente relevantes aqui. Eles são os modos clássicos do discurso ‘anárquico’. Os manifestos bretões (1924 e 1929) estabeleceram a premissa básica do surrealismo: que uma nova ‘surrealidade’ surgiria através da subversão do senso comum, do colapso das categorias lógicas prevaletentes e das oposições (por exemplo, sonho/realidade, trabalho/jogo) e da celebração do anormal e do proibido. Isto seria conseguido principalmente através de uma ‘justaposição de duas realidades mais ou menos distantes’ exemplificada para Breton na frase

⁸ *The broadsides and pamphlets of both the American and French Revolutions, like Thomas Paine's Common Sense from 1775-1776, which argued for American independence from British rule, are other examples. In fact, Seth Friedman, publisher of Factsheet Five, an influential zine review publication, is quoted in Time as saying, "Benjamin Franklin made zines. He published his own thoughts using his own printing presses. It was not the magazine business. He did it all on his own printing presses.*

⁹ *Yet little attention has been given to studies of the minority group, where very often the new trends and styles later adapted by the majority group originate, and where, at the very least, currently unpopular styles are preserved and nurtured.*

¹⁰ O movimento dadaísta teve início em Zurique, Suíça, no contexto tenso da Primeira Guerra Mundial e foram os pequenos periódicos artísticos e amadores o berço das publicações dadaístas e surrealistas mais tarde na Europa.

bizarra de Lautréamont: ‘Bonito como o encontro casual de um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação’. Em *The Crisis of the Object*, Breton teorizou ainda mais esta ‘estética da colagem’, argumentando com bastante otimismo que um ataque à sintaxe da vida cotidiana que dita as maneiras pelas quais os objetos mais mundanos são usados, o instigaria¹¹ (Hebdige, 2002, p. 105, tradução nossa).

Além de chocar as sensibilidades burguesas, essas publicações dadaístas apresentavam técnicas artísticas de colagem e *détournement*, que serviram de influência para o movimento situacionista¹² (Black, 1994). Os situacionistas defendiam antes a vivência lúdica do espaço urbano através de diferentes técnicas das artes; eles usam dessa mesma técnica de imagens e textos em suas publicações, pois técnicas como colagens e *détournement* são fáceis de serem reproduzidas. Além disso, elas também funcionam como uma forma de resistência e crítica à cultura *mainstream*, ao desviar e se apropriar de seus cânones artísticos e darem a eles outra linguagem e outra expressão estética (Hebdige, 2002).

Pela desfiguração da cultura dominante, os situacionistas mandavam sua mensagem a qualquer indivíduo, apreciador ou não das artes. É exatamente essa a função da técnica do *détournement*, que literalmente significa desvio, pois trata de um tipo de produção artística que muda o lugar do artefato artístico, dando-lhe outra interpretação, outra mensagem. Sendo assim, a ideia de reconfigurar o sentido do objeto artístico passa pela mudança do significado já existente da obra artística. Com isso, o artista recria um novo arranjo interpretativo para o objeto.

Nenhuma tendência vanguardista jamais se esforçou mais, plenamente consciente do que era em jogo, para escapar das garras do curador do que os Situacionistas, mesmo em sua fase inicial de intervenção na cena artística. Eles sabiam que seus antepassados Futuristas, Dadaístas, Surrealistas e *Lettristas* tinham sido, na palavra deles, recuperado, ou seja, recuperado por e para a ordem existente. Uma ordem que se mostrou como o espetáculo, a ‘organização das aparências’. A arte – a imagem – é a mais fácil de todas as

¹¹ *The radical aesthetic practices of Dada and Surrealism – dream work, collage, ‘ready mades’, etc. – are certainly relevant here. They are the classic modes of ‘anarchic’ discourse. Breton’s manifestos (1924 and 1929) established the basic premise of surrealism: that a new ‘surreality’ would emerge through the subversion of common sense, the collapse of prevalent logical categories and oppositions (e.g. dream/reality, work/play) and the celebration of the abnormal and the forbidden. This was to be achieved principally through a ‘juxtaposition of two more or less distant realities’ (Reverdy, 1918) exemplified for Breton in Lautréamont’s bizarre phrase: ‘Beautiful like the chance meeting of an umbrella and a sewing machine on a dissecting table’ Lautréamont, 1970). In *The Crisis of the Object*, Breton further theorized this ‘collage aesthetic’, arguing rather optimistically that an assault on the syntax of everyday life which dictates the ways in which the most mundane objects are used, would instigate.*

¹² Movimento criado por jovens franceses de cunho de contracultura com inspiração artística, político e filosófico. O principal objetivo desse movimento era o retorno da arte à práxis da vida, pois a prática cultural dominante concebida na modernidade instituía como *mainstream* o estar alienada do cotidiano concreto das cidades (Hebdige, 2002).

especialidades a serem recuperadas. Tudo o que você tem que fazer é ignorá-las ou, se isso não funciona, compre-a. Como Vaneigem decretou na esteira da derrota dos estéticos, o SI não estava ‘trabalhando para o espetáculo de o fim do mundo, mas para o fim do mundo do espetáculo’¹³ (Black, 1994, p. 88, tradução nossa).

Todas essas influências ainda são visíveis nas publicações contemporâneas de zines. No entanto, o marco histórico para a disseminação desses exemplares ocorreu com o surgimento dos fanzines de ficção científica. Foi em meio a uma sociedade de consumo em rápida expansão, que envolvia grande parte da população, que um pequeno grupo de leitores sentiu o desejo de criar suas próprias publicações, destinadas a compartilhar opiniões sobre temas específicos entre si.

No início do século XX, a cultura de consumo havia chegado a dominar a paisagem, mas modelos mais antigos e participativos de cultura não haviam morrido completamente. Nos interstícios entre estes dois mundos de cultura, nasceu a primeira publicação a ser chamada de ‘fanzine’¹⁴ (Duncombe, 2008, p. 113, tradução nossa).

Esses primeiros fanzines nasceram da vontade de publicar, de colocar algo próprio no mundo e se comunicar, ou seja, nas palavras de Ginsburg (1979), “já deveria ser óbvio que este ‘grupo minoritário’ é o que eu chamo de ‘fãs’; [...] e que o lugar onde se realiza grande parte de sua discussão animada são seus ‘fanzines’”¹⁵ (p. 30, tradução nossa). Os fãs começaram a expressar sua paixão ou admiração por algum assunto, e, assim, interagiam uns com os outros. Desse modo, essas primeiras publicações refletiam as expressões pessoais desses pequenos grupos, que, apesar de serem desprezados pela maioria, eram os grandes fundadores de novas tendências, assim como seus antecessores anteriormente mencionados.

Os fanzines tiveram origem na troca de correspondências entre pequenos grupos de fãs, inicialmente voltados para a ficção científica. No entanto, à medida que esse meio de comunicação se popularizou, ele passou a atrair outros grupos de fãs de diferentes temáticas,

¹³ *No avant garde tendency ever tried harder, fully aware what was at stake, to escape the curator's clutches than did the Situationists, even in their initial phase of intervention in the art scene. They knew that their Futurist, Dadaist, Surrealist and Lettrist forebears had been, in their word, recuperated, that is, recovered by and for the existing order. An order which showed itself as the spectacle, the “organization of appearances.” Art – already image – is the easiest of all specialties to recuperate. All you have to do is ignore it or, if that doesn't work, buy it. As Vaneigem declaimed in the wake of the defeat of the aesthetes, the SI was “not working for the spectacle of the end of the world, but for the end of the world of the spectacle”.*

¹⁴ *By the early twentieth century, consumer culture had come to dominate the landscape, yet older, more participatory models of culture had not completely died off. In the interstices between these two worlds of culture, the first publication to be called a “fanzine” was born.*

¹⁵ *It should be obvious by now that this “minority group” is what I am referring to as “fans”; [...] and that the place where much of their “animated discussion” takes place are their “fanzines,” the subject of this article.*

como literatura, música e política também se interessaram por esse formato de publicação (Duncombe, 2008). Logo, os fanzines têm uma história paralela ao aparecimento das revistas amadoras de ficção científica, que tinham uma seção nomeada *cartas dos leitores*. Nesse espaço, era possível encontrar os endereços dos leitores que escreviam para essas revistas comentando, criticando ou sugerindo pautas (Duncombe, 2008). Isso favoreceu o início da troca de correspondência entre leitores, que começaram a escrever não só para as revistas, mas também uns para os outros. A consequência dessa interação comunicativa foi o aparecimento de clubes, organizações e convenções de fãs de ficção científica, que estavam cada vez mais organizados.

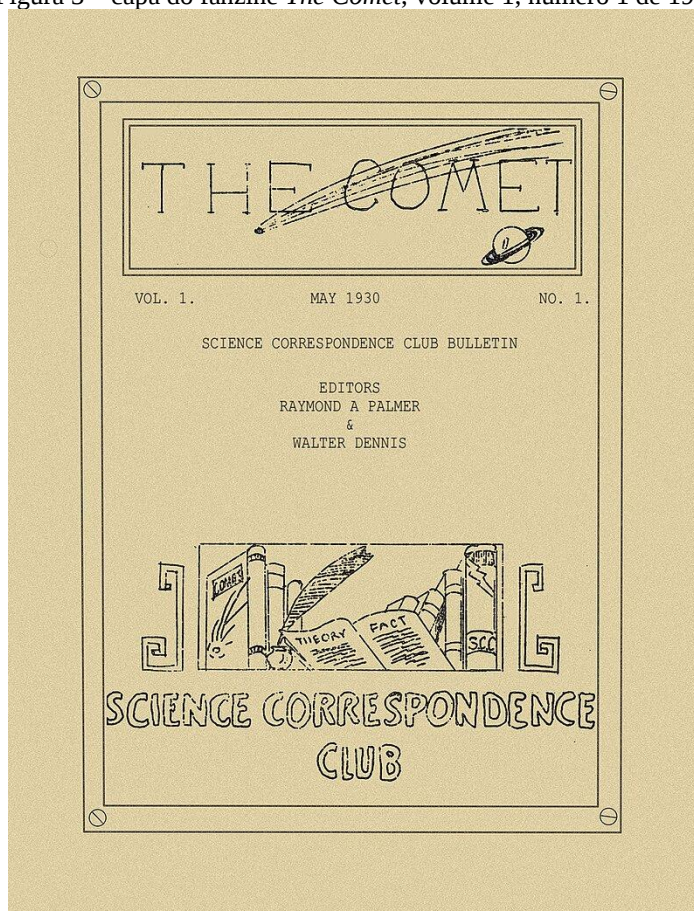
Essa troca de correspondência entre leitores deu início a pequenas publicações amadoras de diferentes assuntos:

[p]or volta de 1909, um jovem imigrante de Luxemburgo, Hugo Gernsback, iniciou uma revista para fãs de rádio amador chamada *Modern Electronics*. Três anos mais tarde, ele começou a publicar histórias em sua revista que ele chamou de 'ficção científica'. Estas histórias, que mais tarde seriam chamadas simplesmente de ficção científica, foram tão populares em 1926 que Gernsback lançou a revista *Amazing Stories*, a primeira revista de celulose SF¹⁶ (Duncombe, 2008, p. 114, tradução nossa).

Foi a fundação dessa revista amadora a fonte de inspiração para o aparecimento dos zines. A atitude de Gernsback, ao publicar na seção intitulada *Discussions* as cartas dos leitores acompanhadas de seus nomes e endereços, incentivou diretamente a interação e a comunicação entre eles, contribuindo para o surgimento dos fanzines.

¹⁶ Around 1909, a young immigrant from Luxembourg, Hugo Gernsback, started a magazine for amateur radio aficionados called *Modern Electronics*. Three years later he began publishing stories in his magazine which he named "scientific siction". These stories, which would later be called simply science fiction, were so popular that in 1936 Gernsback put out *Amazing Stories*, the first pulp SF magazine.

Figura 3 – capa do fanzine *The Comet*, volume 1, número 1 de 1930



Fonte: Imagem disponível na página online *The Comet*¹⁷

A palavra fanzine ainda não existia nos anos 1930, e essas publicações eram chamadas de *fanmag* uma abreviatura dos termos em inglês *fan* e *magazine*. Contudo, os consumidores desse conteúdo reivindicam o nome fanzine: “[p]rotestamos contra a palavra não eufônica ‘*fanmag*’[...] e anunciamos nossa intenção de colocar ‘fanzine’ como a melhor forma abreviada de ‘*fan*’ ‘*magazine*’”¹⁸ (Richards, 2021, p. 85, tradução nossa). Mas, por volta de 1940, Louis Russell Chauvenet, um fã e um dos fundadores do clube de ficção científica *The Stranger Club*, em Boston, nos Estados Unidos, publicou o fanzine *Detours*, a primeira publicação a cunhar o termo *fanzine* (Richards, 2021).

A troca entre leitores e autores fãs de ficção científica favoreceu a expansão e a circulação dos fanzines e o exemplo dos Estados Unidos acabou servindo de inspiração para novos autores pelo mundo. A Inglaterra foi o primeiro país a ser influenciado pela nova

¹⁷ Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/ee3d24_3239189e65b2443e8c1bb93f4bc38382.pdf

¹⁸ *We hereby protest against the un-euphonius word “fanmag” [...] and announce our intention to plug ‘fanzine’ as the best short form of “fan” “magazine”*

produção que se inaugurava sem qualquer censura e criativa em sua essência (Magalhães, 2020):

[j]á em 1936 a Inglaterra foi o primeiro país a incorporar a ideia, quando Maurice Handon e Dennis Jacques iniciaram a publicação de *Novae Terrae*. Vale lembrar que foi também na Inglaterra que os fanzines tiveram uma grande disseminação, em meados dos anos 1970, quando se tornaram porta-vozes do movimento *punk* (Magalhães, 2020, p. 84).

Depois, os fanzines apareceram de forma semelhante em outros países, mantendo as mesmas características dos seus fundadores, pois eram criados por fãs de ficção científica. A produção cresceu até se tornar realmente um movimento mundial que ultrapassava a barreira dos países de língua inglesa (Magalhães, 2020). Na França, por exemplo, a revista francesa *Fiction* publicou uma série de histórias em quadrinhos seguindo o mesmo exemplo dos Estados Unidos de produção de zines. Isso levou ao nascimento do primeiro zine francês, conhecido como *Giff-Wiff*, lançado em julho de 1962. A “*Giff-Wiff* foi a *newsletter* do *Club des Bandes Dessinées*, que se tornaria o *Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique*, promovendo a criação de associações satélites na Suíça, Espanha e Bélgica” (Magalhães, 2020, p. 84). Portanto, essa publicação inaugurou uma característica nova dos fanzines, que não mais publicavam apenas comentários de fãs, mas também análises críticas de suas publicações, com isso seus leitores passaram a reconhecer a estética artística dessas edições (Magalhães, 2020).

Em Portugal, também houve um caso interessante sobre como os zines chegaram ao país, pois “em setembro de 1944, José Garcês lançou *O Melro*, uma pequena revista de quatro páginas em um único exemplar, que ele coloria à mão e alugava para leitura” (Magalhães, 2020, p. 87). Tratava-se, portanto, de um tipo de publicação que dava ainda mais um tom de originalidade à publicação portuguesa, pois mantinha o caráter autêntico e independente de cada publicação de ser uma peça única e autoral de seu editor, que não só a produzia, como também a pintava.

O conceito de fanzine surge através de um pequeno grupo de leitores de revistas de ficção científica no início dos anos de 1930 e, com a disseminação da ideia desse tipo de publicação, passou por transformações essenciais e estruturais. A expansão territorial desse material artístico, que ocupava os porões da arte *underground*, fez com que os fanzines chegassem a outros espaços do público jovem. Consequentemente, a prática dessa arte em outros países possibilitou novas formas de confeccionar e interagir com por meio desse material gráfico. Com isso, a disseminação e a prática da produção de zines aumentaram, assim como a diversidade de assuntos que esses pequenos grupos de fãs compartilhavam.

1.2 A transformação dos fanzines pela música em zines contestadores

Até 1970, os fanzines ainda estavam restritos, nos Estados Unidos, aos diferentes fã-clubes de ficção científica (Duncombe, 2008). Contudo, esse formato amador e alternativo dos fanzines chegou ao meio musical e eles exerceram uma forte influência principalmente nos ambientes musicais do *rock* e do *punk*. Primeiramente, os fanzines começaram a circular na cena do rock, tendo sido introduzidos nesses ambientes por pessoas que já tinham uma certa familiaridade com essas publicações. Essas pessoas, que já conheciam a dinâmica de produção e publicação de fanzines de ficção científica, ao se tornarem fãs de bandas de rock, começaram a divulgar, por meio dos fanzines, os shows e as músicas de suas bandas favoritas. Os pioneiros desse tipo de fanzine foram Paul Williams, que fundou o fanzine *Crawdaddy*, e Greg Shaw, que fundou o *Mojo*: “tanto Greg como Paul estavam anteriormente envolvidos com a ficção científica e tinham publicado fanzines antes; portanto publicar um fanzine *rock ‘n’ roll* foi apenas um resultado natural de sua experiência e interesse”¹⁹ (Ginsburg, 1979, p. 30, tradução nossa).

Contudo, o auge e a efervescência das publicações de zines ainda estava por vir, pois foi a partir dos anos de 1970 que um estilo musical, anárquico e crítico, se apropriou desse formato dos fanzines das bandas de rock. Os fanzines passaram, então, a divulgar não só os shows ou letras de músicas, eles também passaram a divulgar e apresentar uma nova ideologia, um novo estilo de vida contestadora a tudo e a todos. Segundo Black (1994), “no final da década de 1970, a erupção *punk* na Grã-Bretanha incluiu uma erupção de zine”²⁰ (p. 920, tradução nossa). Desse modo, o movimento *punk* usou os fanzines para levar sua linguagem a públicos mais diversificados, atraindo a atenção dos jovens da época.

Desse modo, assim como aconteceu com os clubes de ficção científica, que elaboravam e editavam seus próprios zines, o resultado dessa nova roupagem estética dos fanzines *punks*, com ideologia anárquica e questionadora, possibilitou o aumento da comunidade de leitores dessas publicações e o aparecimento de novos autores de fanzines.

Ninguém nasce *punk rocker* ou fã de ficção científica. Os indivíduos formam estas identidades para si mesmos a partir das experiências e valores das subculturas das quais fazem parte. Eles escutam bandas e cortam o cabelo, ou leem ficção científica e vão a convenções – e colocam zines para fora. Neste

¹⁹ Both Greg and Paul were previously involved in science fiction fandom and had published fanzines before, so publishing a rock 'n' roll fanzine was merely a natural outgrowth of their experience and interests.

²⁰ By the late 1 970s, the punk eruption in Britain included a zine eruption.

processo, eles definem quem são. Através de seu zine, uma criança de classe média suburbana se torna um *punk rocker*, enquanto uma bibliotecária se recria como capitã de uma nave estelar²¹ (Duncombe, 2008, p. 42, tradução nossa).

Mais do que uma simples reprodução do conceito de seus grupos, os fanzines do ambiente *punk* ajudaram a efervescência de ideias desse movimento cultural, o que resultou na transformação da própria estética dos fanzines. Logo, a essência questionadora e revolucionária do movimento *punk* combinada com a crescente acessibilidade da tecnologia de fotocopiar exemplares alimentou uma explosão de fanzines que serviu para o aparecimento da palavra zine. Trata-se não só de uma abreviatura ou de um sinônimo da palavra fanzine, mas serve também a uma nova estética, com um formato mais diversificado, que se aproximava do crescente número de admiradores do movimento *punk*.

O *ethos* dessa transformação estética aconteceu por meio do lema *do-it-yourself* (DIY), que, para o movimento *punk*, passava pela formação de uma banda e ia até a produção de um zine (Duncombe, 2008). Esse movimento de valorização de publicações independentes era influenciado por uma visão anarquista do movimento *punk*: “não precisamos de ninguém para nos dizer o que fazer, tentando controlar nossas vidas, nos atormentando com impostos, regras, regulamentos e vivendo à custa de nosso trabalho” (O’Hara, 2005, p. 73). Portanto, através da música, dos pensamentos políticos, de publicações impressas ou visuais, o movimento *punk* alimentava o desejo de mudar o mundo com a premissa de não se conformar com a exploração das classes trabalhadoras, nem com o preconceito de qualquer tipo em suas publicações.

Desse modo, os zines *punks* eram publicações anarquistas que se empenhavam em destruir o que estava posto para construir uma nova sociedade mais responsável por suas atitudes: “[é] verdade que o *punk* destruirá, mas não será uma destruição irracional. O que o *punk* destruir será depois reerguido com honestidade” (Bivar, 2001, p. 59). O ideal de sociedade anárquica defende a perspectiva de que os cidadãos devem ser independentes para poderem construir uma comunidade mais justa e livre.

Zines e outras formas de cultura *underground* tornaram-se o espaço onde os membros da geração pós-sessenta – ou qualquer pessoa revoltada ou deixada de fora da retórica dominante dos anos sessenta – podiam trabalhar para definir quem eram e no que acreditavam. Fizeram isso, porque ninguém mais

²¹ *No one is born a punk rocker or science fiction fan. Individuals form these identities for themselves out of the experiences and values of the subcultures of which they are a part. They listen to bands and cut their hair or read science fiction and go to conventions - and put out zines. In this process they define who they are. Through his zine a suburban middleclass kid becomes a gritty punk rocker, while a librarian recreates herself as a starship captain.*

lá fora estava fazendo. Ou porque, quando o faziam, estavam terrivelmente enganados. *Do-it-yourself* foi também uma reação contra como a mídia de massa estava fazendo com você²² (Duncombe, 2008, p. 126, tradução nossa).

O movimento ganhou a adesão dos excluídos da grande mídia, o que gerou uma ação de independência em relação a esses grandes veículos de imprensa e os zines serviram como o ambiente alternativo ideal para a divulgação e críticas ao modo de vida consumista da época. O lema *DIY*, como construção de um entretenimento próprio, levou às pessoas o direito de se rebelarem e falarem sobre diferentes temas do cotidiano e da política, tudo isso acompanhado por imagens artísticas nada convencionais, que passavam suas mensagens através de uma estética caótica, que era a marca registrada dos zines *punks* (Hebdige, 2002). Portanto, os fanzines que eram produzidos e circulavam no meio *punk* eram espaços críticos, comunicativos e independentes que conseguiam, dentro e fora de sua própria cultura, neutralizar as críticas da mídia dominante sobre o movimento.

Essa forma de resistência do *punk* sobre o que era até então apresentado na mídia se colocava como uma estética de contradições e experimentações, marcada por um estilo despojado que aparentemente se colocava como crítica aos *layouts* perfeitos dos *designs* gráficos das grandes revistas. A aparência barata e descuidada dos zines simbolizava uma ruptura à essa estética comercial do consumo e colocava os zines como publicações autênticas e não comprometidas ao que aí se impunha como cultura dominante.

O idioma em que os diversos manifestos foram determinados como ‘classe trabalhadora’ (ou seja, foi livremente apimentado com palavrões) e erros de digitação e erros gramaticais, erros ortográficos e confusão de paginação foram deixadas sem correção na prova final. Essas correções e revisões que eram feitas antes da publicação eram deixadas para serem decifradas pelo leitor. A impressão esmagadora foi de urgência e imediatismo, de um papel produzido com pressa indecente, ao menos para linha de frente da frente²³ (Hebdige, 2002, p. 11, tradução nossa).

²² *Zines and other forms of underground culture became the space where members of the pos-sixties generation - or anybody revolted by or left out of the mainstream retelling of the sixties - could work on defining who they were and what they believed in. You did-it-yourself because no one else out there was doing it. Or because when they did it, they got it horribly wrong. Doing-it-yourself was also a reaction against how the mass media was doing you.*

²³ *The language in which the various manifestoes were framed was determinedly ‘working class’ (i.e., it was liberally peppered with swear words) and typing errors and grammatical mistakes, misspellings and jumbled pagination were left uncorrected in the final proof. Those corrections and crossings out that were made before publication were left to be deciphered by the reader. The overwhelming impression was one of urgency and immediacy, of a paper produced in indecent haste, of memos from the front line.*

Essa estética imediatista que era passada pelos zines *punks* levava o leitor a acreditar na autenticidade das publicações, assim como acontecia anteriormente com os fanzines das bandas de *rock*. Isso demonstrava que os autores não estavam preocupados com a mercantilização de seus zines, mas em serem autênticos, pois esses zines não eram corrompidos pelas exigências burocráticas do mercado editorial da época, que exigia padrões e regras para as publicações. No caso das publicações dos zines *punks*, não existia esses formatos padronizados e quanto mais criativo, inovador e caótico era o exemplar, mais repercussão tinha essa publicação entre seus leitores.

A publicação de uma *punkzine* foi até mais fácil, e ainda mais participativa, do que a execução de música *punk*, o que foi tudo menos difícil. Um número não pequeno dos milhares de zines que saíram nos últimos quinze anos parecem desarrumadas versões de publicações da SI, e algumas delas estavam lidando com ideias situacionistas antes de Greil Marcus lhes dar a cara²⁴ (Black, 1994, p. 92, tradução nossa).

Esse tipo de publicação *punk* era acessível e não necessitava de grandes recursos financeiros para ser produzida, pois o recurso visual utilizado nessas publicações foi influenciado por técnicas como a colagem e o *détournement*. Uma estética artística que os jovens situacionistas usaram no início dos anos 1950, como dito anteriormente, veio a influenciar a nova geração do movimento *punk*, que era influenciada pelas ideias do movimento situacionistas. A influência marcante desse movimento nos artistas produtores de zines pode ser representada pela banda *punk* Sex Pistols: “[o] diretor de arte da *Sex Pistols*, Jamie Reid, tinha um interesse na *Situationist International* e seus antecedentes, incluindo Dadaísmo e Futurismo”²⁵ (Triggs, 2006, p. 74, tradução nossa).

²⁴ *Publishing a punkzine was even easier, and even more participatory, than performing punk music, which was anything but difficult. No small number of the thousands of zines which have come out in the last fifteen years look like messy versions of SI publications, and some of them were dealing with Situationist ideas before Greil Marcus got hip to them.*

²⁵ *The Sex Pistols' art director Jamie Reid had an interest in Situationist International and its antecedents including Dada and Futurism.*

Figura 4 - Poster digitalizado da imagem da capa de disco da banda Sex Pistols de 1977 criada por Jamie Reid



Fonte: Página online da banda Sex Pistols²⁶

Reid foi um dos responsáveis pela criação mais icônica da capa de um dos discos dessa banda, onde a Rainha da Inglaterra Elisabeth Segunda, tinha sua imagem de comemoração do seu jubileu de prata ressignificada na capa do mais novo disco da banda, no ano de 1977.

Mesmo os gráficos e a tipografia utilizados nas capas dos discos e fanzines eram homólogos com o *punk's underground* e estilo anárquico. Os dois modelos tipográficos foram grafite que foi traduzido em uma 'lata de spray' fluida e a nota de resgate em que as cartas individuais cortam de uma variedade de fontes (jornais, etc.) em diferentes rostos do tipo foram colados juntos para formar uma anônima mensagem. A imagem 'Deus salve a Rainha' dos *Sex Pistols* (mais tarde transformados em camisetas, cartazes, etc.) por exemplo incorporou ambos os estilos: a venda grosseiramente montada foi colada sobre os olhos e a boca da Rainha, que eram ainda mais desfigurados por aquelas barras pretas utilizadas na celuloze de revistas de detetives para ocultar a identidade (ou seja, elas conotam crime ou escândalo)²⁷ (Hebdige, 2002, p. 112, tradução nossa).

Desse modo, essas publicações *punks* produziam um tipo de estética que era expressa não só na música como também nos recursos visuais: “[o]s fanzines *punks* tentaram recriar o mesmo zumbido visual – um ethos encapsulado pelos *Sex Pistols*, que comentaram com fama no *New Musical Express*: ‘Não gostamos de música... estamos no caos’”²⁸ (Triggs, 2006, p. 70,

²⁶ Disponível em: <https://www.sexpistolsofficial.com/photos/gallery/album/artwork>

²⁷ *Even the graphics and typography used on record covers and fanzines were homologous with punk's subterranean and anarchic style. The two typographic models were graffiti which was translated into a flowing 'spray can' script, and the ransom note in which individual letters cut up from a variety of sources (newspapers, etc.) in different type faces were pasted together to form an anonymous message. The Sex Pistols' 'God Save the Queen' sleeve (later turned into T-shirts, posters, etc.) for instance incorporated both styles: the roughly assembled legend was pasted across the Queen's eyes and mouth which were further disfigured by those black bars used in pulp detective magazines to conceal identity (i.e. they connote crime or scandal).*

²⁸ *Punk fanzines attempted to recreate the same buzz visually—an ethos encapsulated by the Sex Pistols who famously remarked in the New Musical Express 'We're not into music. we are into chaos'.*

tradução nossa). A abordagem tanto de Reid, quanto dos produtores de zines *punk* subsequentes, se baseou nessas técnicas de colagem e *détournement* a fim de estabelecer uma mensagem direta a seu interlocutor. Imagens e frases da grande mídia eram reutilizadas e ressignificadas nas publicações desses zines *punks* e isso proporcionou uma estética *DIY* que marcou a produção bruta e amadora desses exemplares e a identificação dessa técnica ao movimento *punk*.

1.3 O lado conservador e violento das publicações dos zines

Não só a cultura *punk* utilizava os zines como mídia de comunicação no início dos anos de 1970, outros pequenos grupos da cena *underground* também produziram suas edições sob esse formato. Porém, o conteúdo dessas publicações era e é controverso em sua essência, pois usava-se um discurso violento e contrário a qualquer existência de minorias. Portanto, ao contrário dos zines *punks*, que divulgavam suas músicas e questionavam o capitalismo, as publicações desses grupos violentos apresentavam conteúdo violento em prol de uma maior divulgação de seus atos agressivos e da formação para novos membros.

A essência anônima e contestadora dos zines era um convite a esses grupos, que viam nessa mídia um meio de compartilhar seus símbolos, roupas, assim como seus gostos musicais e estilo de vida – “[d]essa forma, os objetos simbólicos – vestimenta, aparência, linguagem, ritual, ocasiões, estilos de interação, música – foram feitos para formar uma unidade com as relações, a situação e a experiência do grupo”²⁹. (Fangen, 1998a, p.34, tradução nossa). Logo, esse tipo de comunicação via zines proporcionava uma união entre os integrantes desses grupos, que tinham afinidades essencialmente violentas. Esses pequenos grupos, apesar de serem restritos a determinados espaços e ambientes da cultura *underground*, tinham suas edições circulando e proliferando pelos bares, bandas de rock, locais de encontros e reuniões de seus integrantes.

É fato que os zines são mídias de comunicação e, portanto, independente da percepção política de um público ou da forma de ser, violento ou não, de um grupo, eles eram usados como uma forma de propagação de um estilo de vida do cotidiano dos jovens. Era através dessas publicações que grupos minoritários colocavam seus símbolos e suas ideias através de um processo formativo na apresentação dos seus corpos e textos nos zines, assim como um estilo roupa, um modo de cortar ou pentear os cabelos. Sobre os estilos de cabelo, Novak (1994) aponta: “[c]onscientes do caráter simbólico essencial do cabelo para eles próprios e para outros

²⁹ In this way the symbolic objects - dress, appearance, language, ritual, occasions, styles of interaction, music - were made to form a unity with the group's relations, situation, experience.

grupos e gangues de jovens, seus penteados às vezes ganham importância como objetos de ataque”³⁰ (p. 65, tradução nossa). Com isso, essas publicações trazem modos de ser que influenciavam outros integrantes desses grupos, corpos, estilos, ideias e formas de interação eram postos para esses grupos como ações a serem seguidas, compartilhadas e reproduzidas. Assim, o encantamento da população jovem, de modo geral, recaía sobre o formato espontâneo, que preservava o anonimato, que essas publicações tinham. Isso encantava jovens de conduta violenta, pois poderiam expor suas publicações sem medo de serem identificados ou reconhecidos pelas autoridades (Novak, 1994).

Nesse sentido, não só de ideias progressistas e vanguardistas eram feitas as edições dos zines, eles podiam também reproduzir ideologias convenientes a seus públicos específicos, sejam eles conservadores ou progressistas. Assim como jovens de esquerda tinham seus zines, jovens de direita, extrema direita e conservadores também produziam seu material pelo acesso simples e dinâmico do formato dessas publicações (Marczewska, 2019). Deste modo, a maneira rápida e contestadora que a cultura dos zines é produzida e divulgada se tornou um convite para grupos de extrema direita usarem desse tipo de publicação para espalhar suas ideias em seus pequenos círculos de apoiadores. Com isso, essas publicações passaram a serem usadas como instrumento de organização e consolidação de grupos que já existiam e conviviam entre si.

Nas palavras de Marczewska (2019), “[o] que emerge, então, das páginas desses zines é um senso de identidade coletiva e altamente homogênea e um senso de comunidade que fala com uma voz unificada”³¹ (p.115, tradução nossa). Assim, a limitação da circulação das edições dos zines dentro dos espaços de convivência de seu público produtor serviu para consolidar e radicalizar a defesa de ideias violentas e agressivas de grupos conservadores e preconceituosos, os quais se sentiam seguros para compartilhar e divulgarem suas publicações de teor xenofóbico, racista ou simplesmente contrário a qualquer grupo minoritário.

Isso favoreceu uma radicalização das imagens e das mensagens divulgadas nessas edições de grupos de extrema direita, ou de torcedores de futebol, de cunho violento. Os zines passam a ser uma mídia de comunicação *underground* segura não só para coaptar novos integrantes para esses grupos, como para compartilhar ações e ideias violentas. Segundo Novak (1994), “[d]e acordo com a subcultura e os ‘teóricos da aprendizagem’, entrar para uma gangue é uma escolha particularmente óbvia para esses jovens, porque eles aprendem padrões de

³⁰ *Im Bewusstsein des wesentlichen Symbolcharakters des Haars für sich und andere Jugendgruppen und -banden, gewinnen deren Frisuren bisweilen als Angriffsobjekte Bedeutung.*

³¹ *What emerges, then, from the pages of these zines, is a sense of collective and highly homogenous identity and a sense of a community that speaks in a unified voice.*

orientação e ações que favorecem a violência, especialmente em ambientes de classe baixa”³² (p.145, tradução nossa).

Era atraente esse tipo de essência contestadora ao *mainstream* por parte das edições dos zines, pois os jovens violentos também se viam críticos e vítimas da cultura dominante opressora. Portanto, tornava-se interessante um tipo de mídia de imprensa que fugia à configuração comercial de comunicação das mídias convencionais (Marczewska, 2019), visto que os zines não eram apenas uma mídia comunicativa fora do mercado, mas eram contrários a ele e ao seu jeito engessado de pautar os assuntos, à sua preocupação formal, estrutural e estética, característica das publicações comerciais.

É interessante notar que a interação e formação de grupos de extrema direita se dava pelas publicações desses zines que espalhavam mensagens violentas nos pequenos círculos de convivência frequentados por seus membros que não se interessavam em ler livros (Fangen, 1998b). Isso era tarefa de alguns autores de zines que chegam até a citar livros e seus escritores em suas publicações, mas eles passam despercebidos por seus leitores, pois a grande mídia de comunicação desses grupos são os zines. Nesse sentido, são essas publicações que servem como referencial teórico e documental desses grupos. Não só a ação, como também a violência desses grupos é legitimada por meio dessas edições.

Não há formação regular de ativistas na cultura *underground*. Os recém-chegados aprendem sobre o *underground* por meio de suas interações com ele. Alguns livros são mencionados nos fanzines, mas poucos os leem. Uma grande parte dos ativistas só lê os fanzines; quase nunca leem livros. Todos os ativistas, entretanto, leem fanzines e panfletos produzidos por eles mesmos e importados, tornando-os a parte mais importante de seu quadro de referência documental³³ (Fangen, 1998b, p. 209, tradução nossa).

Os zines de extrema-direita mostram que seus autores e leitores se identificam com mensagens racistas, xenofóbicas e violentas. Em sua maioria, os desenhos e as frases que estão nessas edições de grupos extremistas apresentam um tipo de conteúdo agressivo e hierárquico, com generalizações constantes sobre indivíduos e grupos sociais minoritários. Logo, é quase impossível, em um primeiro momento, distinguir esses grupos entre si por meio de suas

³² *Der Eintritt in eine Bande liegt dabei nach den Subkultur- und “Lerntheoretikern” auch deshalb für solche Jugendliche besonders nahe, weil vor allem in Unterschichtverhältnissen gewaltfreundliche Verhaltensmuster und Einstellungen erlernt werden.*

³³ *There is no regular schooling of activists in this underground. Newcomers learn about the underground through their interactions with it. Some books are mentioned in the fanzines, but few read them. A large proportion of activists just read the fanzines; they almost never read books. All activists, however, read the self-produced and imported fanzines and pamphlets, making these the most important part of their documentary frame of reference.*

publicações. “À primeira vista, essa imagem unificada de *skinheads* e *hooligans* como ‘gangues neonazistas’ semelhantes e ‘executores de ideias extremistas de direita’ parece ser confirmada em alguns aspectos”,³⁴ segundo Novak (1994, p. 123, tradução nossa).

Sendo assim, ao contrário de outras subculturas, como a *punk*, a identidade de grupos de essência violenta, como *skinheads* e *hooligans*, é muito menos aberta à interpretação individual e mais centradas na formação e na constituição da apresentação de um grupo forte e coeso de ideologia violenta, que valoriza os seus membros. Isso porque tais grupos têm sua origem forjada a partir de experiências da juventude da classe operária inglesa da década de 1970, com algumas diferenças entre si. De um lado, “os *hooligans* se veem predominantemente como torcedores de futebol”³⁵ (Novak, 1994, p. 165). Já, “os *skinheads*, que têm uma organização mais rígida e estruturas mais semelhantes a comandos, podem ser divididos em ‘seguidores’, o ‘círculo interno’ e o ‘núcleo duro’ de acordo com critérios hierárquicos”³⁶ (Novak, 1994, p. 162).

A cultura *skinhead*, por exemplo, começou nos bairros da classe trabalhadora inglesa, como dito anteriormente, onde os jovens empobrecidos viviam nas periferias dos centros urbanos ouvindo estilos musicais como *ska* e *reggae* (Novak, 1994). De acordo com Bushell (2013), os verdadeiros *skinheads* se interessavam por *reggae*, moda, futebol, transar e brigar, embora provavelmente não nessa ordem.”³⁷ (p. 5, tradução nossa). Portanto, uma formação de grupo jovem comum às periferias dos grandes centros urbanos.

Contudo, mais tarde, no final da década de 1970, surgiu uma nova e diferente concepção dos *skinheads*. Além de se posicionarem contrariamente ao movimento *punk*, eles passaram a atuar de forma violenta e agressiva em quadras de futebol, pubs e clubes que frequentavam. Isso resultou em um paradoxo geracional de jovens nascidos nos subúrbios londrinos da classe trabalhadora e imigrantes, que, ao mesmo tempo, se agrediam mutuamente e divulgavam ideias contra si e outros grupos minoritários (Novak, 1994). Desse modo, eles eram considerados, em sua essência, raivosos e confusos, assim como rebeldes, francos e autênticos (Novak, 1994). Foi nesse espaço de contradições que a extrema direita viu nesses grupos juvenis um terreno fértil para solidificar e difundir suas ideologias de ódio às minorias (Fangen, 1998a).

³⁴ Dieses Einheits-Bild von Skinheads und Hooligans als gleichgeartete “Neonazi-Banden” und “Vollstrecker rechtsextremen Gedankengutes”, scheint sich auf den ersten Blick auch in gewisser Hinsicht tatsächlich zu bestätigen.

³⁵ Die Hooligans verstehen sich selbst überwiegend als Fussballfans.

³⁶ Die Skinheads, die eine straffere Organisation und befehlarsartigere Strukturen aufweisen, lassen nach hierarchischen Gesichtspunkten “Mitläufer”, den “engeren Kreis” und den “harter Kern” erkennen.

³⁷ Real skinheads were interested in reggae, fashion, football, fucking and fighting, although probably not in that order.

Nesses espaços alternativos e restritos da subcultura, que se valem de códigos de acesso e anonimato de jovens violentos, cria-se uma espécie comum de lealdade entre os membros desses grupos, que, através da moda, da música ou de paredes pichadas, se identificam (Bushell, 2013). São modos de orientação transmitidos por mídias, pelos zines, que, assim como na moda *punk*, apresentavam um modo de ser, de se vestir. No espaço dos *skinheads* isso não era diferente (Novak, 1994). A identidade visual dos *skinheads*, em todas as suas muitas variações e interpretações, sempre se centrou numa série de códigos visuais e estilísticos, muitos deles diretamente ligados ao vestuário e outros adereços, como cintos, suspensórios, botas, assim como cabelos raspados ou outros penteados que ajudavam na identificação e na homogeneização desse grupo. A Figura 5 mostra a capa de um fanzine *skinhead*.

Figura 5 - Cópia digitalizada da capa do fanzine *The Skinhead Fanzine* de novembro de 1996



Fonte: *Where Have All the Bootboys Gone?*³⁸

Jovens com antecedentes criminais eram considerados integrantes essenciais para esses grupos, pois o passado criminal o tornava útil na emergência de uma fuga ou para roubo de carros ou demais atos violentos. Há, aqui, uma associação informal de membros que não

³⁸ Disponível em: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/7612/6/Bootboys_Catalogue_LR.pdf

seguem necessariamente um líder porque se identificam como uma “resistência sem líder” (Fangen, 1998b). Ainda hoje o material gráfico associado a eles continua sendo multiplicado em zines, folhetos, pôsteres, catálogos, capas de livros e capas de discos que seguem códigos e convenções semelhantes. Geralmente comunicam uma afiliação à identidade por meio do uso de desenhos ou fotografias dos próprios *skinheads*, juntamente com títulos em negrito e ícones ou símbolos simples associados à cena, incluindo itens de vestuário, discos e bandeiras. A própria palavra *skinhead* aparece com frequência (Fangen, 1998a).

Outra característica marcante nas publicações dos *skinheads* passou a ser a apresentação do corpo masculino, em muitos momentos, em forma de herói ou de algum líder de direita que despertava a atenção de seus seguidores (Fangen, 1998a). “Entretanto, essa construção de heróis parece funcionar principalmente para estabelecer as normas de como os guerreiros ideais devem se comportar e, assim, cria as imagens que dão ao combate um senso de glória”,³⁹ pondera Fangen (1998a, p.40, tradução nossa). A apresentação dessas figuras heroicas dá um aspecto formativo e idealizado de um passado que não existiu como é apresentado, portanto trata-se de uma falácia, uma fantasia de um personagem de um passado idealizado, que serve de inspiração para os membros desses grupos extremistas.

Já a forma de comunicação dos *hooligans* é mais direta e por meio de imagens: “[o]s *hooligans* (e os torcedores de futebol, aliás) usam deliberadamente imagens para se retratarem”⁴⁰ (Weigelt, 2004, p. 80, tradução nossa). Não há, por parte desse grupo, um interesse ideológico em prol de um lema de extrema direita. A violência é a forma de organização e coesão desses grupos, que usam da luta como forma de chamar a atenção de seus pares. A visibilidade é externa, acontece por meio do corpo físico em ação violenta entre torcedores, que usam dessa orientação como forma de organização. Quase como uma forma de aventura (Bohnsack *et al.*, 1995) violenta permitida enquanto se é jovem.

O ativismo ocorre dentro da estrutura organizada (externamente) do evento de futebol [...] – sempre em busca da ‘luta’, que é preferencialmente buscada com outros grupos de *hooligans*, mas também com outros ‘torcedores de futebol’ e com os ‘autônomos’. A ‘luta’ tem principalmente a função de emaranhamento nas restrições do acionismo situacional⁴¹ (Bohnsack *et al.*, 1995, p.26, tradução nossa).

³⁹ However, this construction of heroes seems mostly to function in setting the norms for how ideal warriors should behave, and thus it creates the images which give their combat a sense of glory.

⁴⁰ Hooligans (und im Übrigen auch Fussballfans) nutzen ganz bewusst Bilder, um sich darzustellen.

⁴¹ Der Aktionismus findet innerhalb des (fremd-)organisierten Rahmens des Fussballereignisses statt [...] – immer auf der Suche nach dem ‘fight’, welcher vorzugsweise mit anderen Gruppen von Hooligans, aber auch mit anderen ‘Fussballfans’ und mit den ‘Autonomen’ gesucht wird. Der ‘fight’ hat primär die Funktion einer Verstrickung in die Handlungszwänge eines situativen Aktionismus.

Para esses frequentadores de estádios de futebol, não há muito tempo para conversa. Desse modo, os símbolos de cada torcida e sua comunicação interna direta mostram não só suas opiniões sobre seu time, como sua formação de grupo a partir de ações violentas entre si, os torcedores que se identificam pela imagem, porque ela se coloca uma apresentação imediata da ação violenta. A identificação entre esses torcedores violentos acontece pelo uso da violência física, que, em muitos momentos, é apresentada em imagens nos zines. Consequentemente, o respeito mútuo entre esses torcedores se dá via uma solidariedade alcançada entre pessoas que não necessariamente têm uma identificação comum ideológica, mas compartilham de uma integração violenta específica em favor da violência (Bohnsack *et al.*, 1995).

Logo, não há necessidade de palavras, pois as imagens mostram o ímpeto de agressividade contra os torcedores rivais. Nas palavras de Weigelt (2004):

[t]odos os torcedores no estádio usam fotos e desenhos – em qualquer formato – para indicar sua afiliação a um determinado clube ou a um determinado grupo (de torcedores). Há muito pouco tempo no estádio e também há pouca oportunidade de trocar informações verbalmente sobre a respectiva afiliação⁴² (p. 81, tradução nossa).

Segundo Weigelt (2004), os zines, no espaço do futebol, também são influenciados pelas publicações dos zines da cultura *punk*. Desenhos, recortes de jornais e textos são recursos recorrentes dos fãs, que os usam para criticar ou vangloriar seus clubes. Os primeiros zines do campo da bola começaram em 1972 e logo se multiplicaram pelos estádios ingleses. Assim como na história dos zines narrada até agora, que começou como fruto da reunião de fãs de ficção científica e de fãs de música, no futebol não foi diferente. São justamente os torcedores, os fãs, que buscam se expressar por meio dessa mídia alternativa para comunicarem sua admiração ou sua revolta por seus clubes e seus jogadores. Trata-se de um espaço também paradoxal, que, já no início dos anos 1990, se viu refém dos *hooligans* e sua perspectiva violenta e agressiva.

1.4 Sobre o início da produção de fanzines no Brasil

⁴² *Alle Fans im Stadion nutzen Bilder und Zeichnungen – in welcher Form auch immer – um ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Verein oder auch zu einer bestimmten (Fan)Gruppe zu signalisieren. Im Stadion ist sehr wenig Zeit und es ist auch sehr wenig Gelegenheit, sich über die jeweilige Zugehörigkeit verbal auszutauschen.*

De acordo com Magalhães (2020), o primeiro fanzine brasileiro foi o *Ficção*, lançado em 12 de outubro de 1965, na cidade de Piracicaba, no estado de São Paulo. Ele foi editado e produzido por Edson Rontani, que era um colecionador e fã de ficção científica. Rontani era um apaixonado por histórias em quadrinhos e queria falar diretamente com outros admiradores de super-heróis, desenhistas e roteiristas. Com esse objetivo em mente, fundou seu boletim informativo com a intenção de interagir e se comunicar com outros autores dessa mesma temática ficcional. No seu passado estudantil, Rontani chegou a ser autor independente de um pequeno jornal em sua escola, isso serviu de inspiração para que ele produzisse e editasse sua pequena publicação sobre gibis. Gonçalves Junior (2022) reproduz as palavras de Rontani: “[e]u precisava entrar em contato com leitores e colecionadores de gibis de outras partes do país. Estava isolado no interior, não tinha com quem completar minha coleção” (p. 51).

Desse modo, assim como no caso dos Estados Unidos, a palavra fanzine só foi introduzida na cena brasileira no ano de 1974, quando Rontani republicou *Ficção* sob o nome de *Fanzine* (Figura 6). Isso aconteceu porque ele havia enviado seus exemplares anteriores com nome de boletim informativo para o exterior, mas um integrante de um clube de colecionadores de ficção científica francês enviou um comentário sobre sua *newsletter* chamando seu boletim informativo de fanzine.

Figura 6 - Cópia digitalizada da capa do Fanzine, desenvolvido por Edson Rontani de 1973.



Fonte: Imagem disponível na página online Bigorna⁴³

O autor decidiu adotar essa terminologia para suas futuras publicações. Segundo Gonçalves Junior (2022),

[...] a denominação ‘fanzine’ ele viu pela primeira vez em uma carta de um colecionador que chamou o seu boletim assim. Isso aconteceu por volta de 1971. ‘Gostei da palavra, até pensei que tinha sido inventada por ele, e o meu boletim Ficção já não estava circulando mais. Então, resolvi lançar uma nova publicação, em 1972, impressa em mimeógrafo a álcool, chamado só Fanzine. Circularam cerca de oito números, com um número expressivo de páginas. Cada um comentava sobre uma revista’ (p. 72).

Como dito anteriormente, a inclusão de endereços de correspondentes e colaboradores colocou os fanzines como um sistema aberto de correspondência, também no caso brasileiro. Com o passar do tempo, o formato criativo e independente dos fanzines chamou a atenção de outros grupos e, assim, escritores, artistas e políticos viram nessas publicações um modelo de

⁴³ Disponível em: <https://www.bigorna.net/index.php?secao=artigos&id=1130329584>

fácil acesso para publicar e divulgar seus conteúdos. Isso levava a uma interação e a um envolvimento dos leitores, o que passou a ser essencial para o acontecimento da publicação. Sendo assim, os fanzines passavam a ser instrumentos de comunicação e compartilhamento de informações entre grupos de aficionados que costuravam elos não só físicos pela troca de correspondências, como também proporcionavam intercâmbio de ideias entre essas comunidades de fãs brasileiros de ficção científica.

Outra característica dos fanzines, que também proporcionava a adesão ao seu formato, era o próprio autor ser o responsável pela edição, publicação e distribuição dos exemplares. Portanto, havia uma comunicação direta que criava uma relação de compartilhamento e de interação entre autor e leitor. Isso proporcionava a criação de manifestos artísticos, jornais políticos, pequenos livros de poesia, e revistas de literatura e ficção científica. Desse modo, ainda hoje os fanzines se apresentam como veículos amplamente livres, alternativos e independentes, em que não há preocupação com grandes tiragens ou lucratividade de seus editores, preocupa-se de fato com a interação e comunicação entre leitores e autores (Brent; Biel, 2014). Logo, a confecção de um fanzine depende apenas da disponibilidade, do orçamento e do interesse de cada autor.

Um zine é um veículo funcional para autoexpressão. O pessoal do mundo do zine não vê um zine como um formato ‘menor’. Sem o medo de perder a publicidade receita ou ofendendo seu público leitor, um zine pode assumir tópicos que a grande mídia ignora. [...] tomados como um grupo, os zines contêm alguns dos mais singulares e subversivos escritos e pensamentos disponíveis em qualquer formato atualmente⁴⁴ (Brent; Biel, 2014, p. 12, tradução nossa).

Paralelamente ao aparecimento dos fanzines no Brasil, a cena política brasileira entrava em seus períodos mais controversos com a instauração do Regime Cívico-Militar que resultou em 21 anos de opressão e violência pela ditadura. Assim, nesse momento de opressão do governo brasileiro, com a instauração do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, o movimento de resistência literária e universitária começou seu trabalho nos bastidores das publicações *underground* que, no caso brasileiro, “num tom de declarada irreverência, [...] se transformou em *udigrudi*, no melhor jeitinho antropofágico brasileiro” (Magalhães, 2009, p. 06). Um exemplo concreto dessa resistência foi o surgimento da chamada geração de

⁴⁴ *A zine is a functional vehicle for self-expression. Folks in the zine world do not view a zine as a 'lesser' format. Without the fear of losing advertising revenue or offending its readership, a zine can take on topics the mainstream media ignores. [...] taken as a group, zines contain some of the most unique and subversive writing and thought available in any format today.*

mimeógrafos que marcou uma forte produção cultural e literária diante do tenso ambiente histórico que a política brasileira vivenciava com a instauração da ditadura (Magalhães, 2009).

Durante esse período, o termo “geração mimeógrafo” (Oliveira, 2016) refere-se à ferramenta usada para a produção de zines e outras publicações alternativas de protesto ao regime ditatorial que se instalava no Brasil. Nesse sentido, “quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro em cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado” (Ambrosio, 2017, n. p.). Nesse momento da história brasileira, qualquer manifestação de crítica à situação política era ostensivamente punida com censura.

Talvez seja interessante notar que enquanto as revistas alternativas se propunham abertamente a produzir conteúdo de resistência cultural e política ao *status quo*, à massificação e ao silenciamento imposto pela ditadura, os poetas marginais e da geração mimeógrafo, ao buscarem um modo de produção alternativo que lhes permitisse bancar e fazer circular seus textos como produtos comercializáveis, marcaram um modo desviante de escrita literária, com relação à até então realizada no país, e definiram um modo independente de editar (Oliveira, 2016, p. 81).

Esse tipo de censura extrema levou boa parte dos escritores, poetas e artistas brasileiros a procurarem outras formas de manifestar e driblar os órgãos de regulamentação da imprensa do governo, buscando contornar as proibições impostas pelo regime militar. Em um curto período de tempo, na contramão da crescente diminuição das liberdades individuais e coletivas que marcaram a ditadura militar no país, os fanzines deixaram de ser publicações de fãs aficionados por determinados temas e passaram a se multiplicar dentro dos ambientes universitários, em grupos políticos e outros setores da sociedade civil (Tarran; Carvalho, 2019).

Com isso, as publicações de zines se estabeleceu como um forte meio de resistência ao governo militar brasileiro. “Neste ambiente político tenso de impedimento de manifestações, os escritores começaram a procurar meios para se manifestarem, contornando essas proibições do governo”,⁴⁵ ponderam Tarran e Carvalho (2019, p. 247, tradução nossa). Desse modo, com a proibição das discussões críticas, a solução foi transferir essas publicações para a cultura *underground*. E assim foi feito no Brasil durante esse período conturbado da história nacional. Canções e peças de teatro, assim como filmes, literatura e poesia encontram seu espaço de manifestação à margem do *mainstream*, que era aprovada pela ditadura (Tarran; Carvalho, 2019).

⁴⁵ *In this tense political environment of impediment of manifestations, the writers began to look for means to manifest themselves by circumventing the prohibitions of the government*

Figura 7 - Salve 19 de abril - Cópia digitalizada de trecho extraído do fanzine W.C., São Paulo, abril de 1984.



Fonte: Imagem disponível na página do Centro de Documentação e Informação Científica, PUC-SP⁴⁶

Os zines foram instrumentos de resistência e demanda por liberdade de expressão e direitos humanos e, assim, trouxeram uma nova estética que marcou uma experimentação gráfica do movimento *underground* brasileiro. Essa busca por formas de se expressar marca a comunicação alternativa dos zines despreocupados com fama, dinheiro ou estarem na imprensa oficial. Isso porque “[...], aparentemente de maneira caótica para olhos não acostumados, o zine pretende repensar conceitos estéticos e editoriais presentes na maioria das publicações, discutindo acerca do comportamento social e individual do seu tempo” (Chagas; Rodrigues, 2006, p. 153)

Os fanzines também influenciaram a cena musical brasileira do *rock* e do *punk*, pois já circulavam pela cultura brasileira *underground*. As bandas que não participavam diretamente de grandes eventos da mídia oficial começaram uma rede própria de comunicação e divulgação de seus shows através dos fanzines. Eles eram voltados para o *rock*, “quase invariavelmente

⁴⁶ Disponível em: <https://acervopunk.com.br>

estavam ligados a um grupo de *rock* e em alguns casos eram produzidos pelos próprios integrantes do grupo” (Magalhães, 2020, p. 62). Isso dava a essas produções um status de autenticidade para seus leitores, que se sentiam representados nessas publicações. Esses fanzines eram impressos com a tecnologia editorial mais acessível e disponível para época: uso de impressoras *offset* ou mesmo dos antigos mimeógrafos. Com o passar do tempo e o avanço tecnológico das máquinas de impressão, houve uma melhoria nos equipamentos de reproduções de cópias com o aparecimento das máquinas fotocopadoras, as antigas xerox, o que permitiu que as pessoas reproduzissem suas próprias publicações de modo bem simples e sem alto custos de produção. O resultado foi um número elevado de publicações em curto período de tempo. Além disso, os fanzines de *rock* foram publicados por pequenos grupos de indivíduos que tinham uma ética não comercial e prezavam pela comunicação entre fãs de música (Magalhães, 2020).

1.5 O espaço atual dos zines e os e-zines

A rebeldia das publicações dos zines, em seus diversos espaços juvenis de publicação, favoreceu a divulgação desse tipo de mídia de comunicação. O público jovem que usa dos zines para divulgar suas ideias e seu estilo de vida é eclético, mas composto essencialmente por jovens dispostos a mudar o padrão estabelecido. Com o passar do tempo, outros grupos fora dessa comunidade também notaram que poderiam fazer o mesmo na divulgação de suas ideias. Isso atraiu a atenção da academia, da mídia de massa e da publicação industrial, pois na década de 1990, não só os meios de comunicação, mas também as mídias independentes sofreram uma grande transformação tecnológica com o advento da Internet e sua rede de computadores. Trata-se de uma transformação social que ajudou a mudar a forma de fazer zines. Conforme Magalhães (2020), “[e]sses novos fatores foram responsáveis por mudanças em toda a imprensa, influenciando também a produção independente” (Magalhães, 2020, p. 07).

Ainda na onda do movimento *punk*, logo no início dos anos 1990, o movimento *grrrl* surgiu na cena musical alternativa *punk* nos Estados Unidos. Esse grupo era composto por jovens mulheres que começaram a produzir zines pessoais e políticos com temas explicitamente feministas. “No centro dos zines do núcleo feminino estão as atividades e histórias pessoais que se tornam públicas (de acordo com o slogan do feminismo dos anos 70; o privado é político)”,⁴⁷ pondera Zobl (1999, p. 33, tradução nossa). *Bikini Kill* chamou, em seu manifesto, as jovens

⁴⁷ Im Zentrum der *Grrrl-core-Zines* stehen persönliche Aktivitäten und Geschichten, die öffentlich gemacht werden (gemäß dem Schlagwort des Feminismus der 70er; Das Private ist politisch).

mulheres a formar bandas, a aprender e ensinar instrumentos e a publicar zines, portanto esse movimento feminista acabou quebrando uma visão estereotipada da presença das mulheres nas mídias *underground*, pois “quando vistas de forma superficial e estereotipada, algumas culturas juvenis femininas parecem não demonstrar uma atitude de protesto ou resistência às desigualdades étnicas e de classe” (Weller, 2005a, p. 111).

Contudo, paralelamente ao crescimento dos zines feministas, aconteceu a abertura das mídias *underground* para a Internet. Isso não aconteceu de forma pacífica e muitos questionamentos foram postos frente aos novos modelos de zine, que se inaugurava com o crescimento do ambiente virtual. Conhecidos como zines *on-line* ou e-zines, esse novo formato surge com o advento da rede, porém o divórcio entre o papel e os zines parece persistir como um embate posto atualmente entre seus admiradores. A saída desse impasse, para alguns autores na década de 1990, era manter os dois tipos de publicação, pois “o zine de papel não vai sumir, já que a Internet ainda é um meio muito elitista. E os e-zines são tão artesanais quanto os tradicionais” (Almudena, 1997, n. p.).

Os produtores de zine abraçaram historicamente a nova tecnologia. Eles adotaram rapidamente pequenas prensas manuais nos anos 30, máquinas de mimeógrafos nos anos 50, máquinas fotocopadoras nos anos 80 e editoração eletrônica nos anos 90 – por que parar agora e *fetichizar* a materialidade do papel?⁴⁸ (Duncombe, 2008, p. 210, tradução nossa).

Hoje, a discussão ainda persiste. Apesar de experimentarem a publicação eletrônica, muitos ainda preferem o zine impresso como a experiência primordial – “[q]uando as relações físicas, táteis estão nubladas pelos meios digitais – e aqui pode-se referir tanto a relações interpessoais, confundidas pelas mídias sociais, como a relação do leitor e o editorial impresso, [...], era apenas natural o retorno àquilo que possuímos de mais humano” (Misumi, 2019, p. 37). Contudo, o universo da Internet é um ambiente controverso por natureza, o que não difere muito da definição dos zines e suas múltiplas formas de existir.

O que se chama de e-zine, atualmente, “é um zine que é distribuído parcial ou exclusivamente em redes eletrônicas como a Internet” (Labovitz, 1999). No entanto, nem todos os internautas estão familiarizados ainda com o termo *e-zines*, pois, em muitos casos, confunde-se as publicações digitais com revistas eletrônicas, um mal-entendido que se multiplicou à medida que a Internet foi crescendo. Nos dias de hoje, os zines fazem parte da Internet e um

⁴⁸ *Zine producers have historically embraced new technology. They quickly adopted small hand presses in the 1930s, mimeograph machines in the 1950s, photocopy machines in the 1980s, and desktop publishing in the 1990s - why stop now and fetishize the materiality of paper?*

dos objetivos típicos dessas publicações *on-line* é a interação e a comunicação com os seus mais diversos leitores e autores, ou seja, aquela mesma essência múltipla de compartilhar ideias. Magalhães (2016) afirma que “[a]ssim como os fanzines impressos, os e-zines se desenvolviam no seio de grupos com as mais diversas expressões artísticas, [...]. O importante é se ter o que dizer, premissa imprescindível dos mais autênticos fanzines” (Magalhães, 2016, p. 27).

Os e-zines, em sintonia com o cotidiano digital e os microespaços sociais explorados por cada internauta, têm se revelado uma mídia adaptável e alternativa. Eles não apenas oferecem uma forma de compreender o mundo contemporâneo, mas também refletem a evolução de suas próprias publicações ao longo do tempo (Magalhães, 2016). Assim, apesar dos e-zines dividirem opiniões quanto ao seu formato *on-line*, é exatamente essa característica que torna as publicações acessíveis a um grande número de internautas pelo mundo afora. Basta um clique e várias edições estão ao alcance, ou seja, a Internet hoje se coloca como um grande espaço de interação e comunicação, um lugar já incorporado ao cotidiano da atual e das próximas gerações.

O mundo da publicação independente na Internet não é uma cultura alternativa. Não há preço cultural de admissão no reino digital, não há rituais de dominação ou regras a seguir (ou mesmo debate). O resultado é uma multiplicidade de vozes e valores. Não há nada de errado com isto; de fato, há muito que é bom. Mas esta diversidade não constitui uma comunidade, e como tal, não existem valores comunitários coerentes. Isto não significa que não haja valores expressos, mas significa que, na ausência de um conjunto de contra normas, os valores articulados ou manifestados na rede podem muitas vezes se conformar aos dos árbitros dominantes de valor cultural: o mercado e o estabelecimento cultural. Como tal, os *blogs* tornam-se cartões de visita para os aspirantes a escritores de grande circulação, as páginas do *Facebook* e do *Myspace* tornam-se anúncios para a própria celebridade, e assim por diante⁴⁹ (Duncombe, 2008, p. 211, tradução nossa).

Embora a Internet torne os zines eletrônicos disponíveis em todo o mundo e permita que pessoas geograficamente isoladas se correspondam, não se deve esquecer que ainda é um privilégio ter acesso a essa tecnologia de rede. É evidente que aparência ingênua e banal de um zine tem muito a dizer sobre a história da humanidade e de seus contextos de vida. Entender o

⁴⁹ *The world of self-publishing on the Internet is not an alternative culture. There is no cultural price of admission into the digital realm, there are no arcane rituals to master or rules to follow (or even debate). The result is a multiplicity of voices and values. There is nothing wrong with this; indeed there is a lot that is good. But this diversity does not constitute a community, and as such, there are no coherent community values. This doesn't mean that there aren't any values expressed, but it does mean that in the absence of a set of counter-norms, the values articulated or manifested on the web can often conform to those of the dominant arbiters of cultural value: the marketplace and the cultural establishment. As such, blogs become calling cards for aspiring mainstream writers, Facebook and Myspace pages become advertisements for on's own celebrity, and so on.*

cotidiano pela produção de zines é entender como a juventude urbana a partir de suas manifestações culturais do cotidiano interpretam o mundo ao seu redor. Contudo, essa fonte histórica de pesquisa parece abandonada pelos pesquisadores e, já no início dos anos 1990, havia grande dificuldade de se encontrar artigos e livros sobre esse assunto (Magalhães, 1993).

Neste sentido, os fanzines podem, historicamente, ser vistos como instrumentos por meio dos quais são forjadas micro resistências e micro liberdades que, sub-repticiamente, subvertem – ou procuram subverter – a racionalidade panóptica que regula a vida nas cidades. Como se sabe, além de estar no centro do acontecer histórico [...], o cotidiano, longe de ser o lugar da opressão e do controle social, capaz de submeter e uniformizar as pessoas, é um lugar prenhe de interpretações e de desvios (Castelo Branco, 2015, p. 746).

Zines são fontes históricas, desde um panfleto do início do século XV até o movimento *punk* e as publicações dos zines *on-line* ou e-zine. Todo esse conjunto de publicações significa fontes documentais que ajudam a entender períodos históricos, movimentos políticos, assim como manifestações culturais que se apresentam por meio desses exemplares. Portanto, eles carregam as vozes do que está à margem da sociedade e da história, visto que a experiência de uma única pessoa, que não seria levada em consideração, com os zines, passa ser mais um registro histórico de um determinado momento.

1.6 Como definir o que é um zine?

Os zines, em todos os aspectos, representam um fenômeno marginal e independente do sistema editorial dos grandes meios de comunicação da mídia impressa, pois são economicamente insignificantes, tematicamente periféricos e esteticamente controversos (Duncombe, 2008). Seus autores não são somente experimentais, eles são indiferentes às normas estabelecidas: “[o]s zines são caracterizados pela interação de diferentes textos, tipos de textos, desenhos, quadrinhos, ‘tis’ de grafite, colagens e fotografias, assim como diferentes métodos de produção, formas e meios de comunicação”⁵⁰ (Böder; Pfaff, 2019, p. 141, tradução nossa). Para o escritor americano Stephen Duncombe (2008), os zineiros são pessoas que produzem zines e se autointitulam contra uma sociedade de consumo.

Definindo-se contra uma sociedade baseada no consumo, os zineiros privilegiam a ética do faça-você-mesmo: faça sua própria cultura e deixe de

⁵⁰ Zines zeichnen sich durch das Zusammenspiel verschiedener Texte, Textsorten, Zeichnungen, Comics, Graffiti, Collagen und Fotografien sowie durch unterschiedliche Produktionsweisen, Formen und Trägerstoffe aus.

consumir o que é feito para você. Recusando-se a acreditar nos especialistas e políticos que nos asseguram que as leis do mercado são sinônimas das leis da natureza, a comunidade zine está ocupada em criar uma cultura cujo valor não é calculado como lucro e prejuízo nas páginas do livro-razão, mas é montada nas margens, usando critérios como: controle, conexão e autenticidade⁵¹ (Duncombe, 2008, p. 07, tradução nossa).

Como dito anteriormente, a origem da palavra zine é uma contração do termo *fanzine* que nasce nos Estados Unidos no início dos anos 1930, a partir da redução fônica da expressão *fanatic magazine* (Magalhães, 1993). Contudo, nos dias de hoje, os zines são mais diversos em suas publicações e não constituem necessariamente produções de fãs. Segundo Meirelles (2013), “[p]oucos zines hoje são feitos por pessoas no sentido de idolatrar algo ou alguém, mas sim de criar e opinar a tratar dos mais diversos temas e através de diferentes formatos e linguagens” (p. 43). Nos Estados Unidos e na Europa, observa-se uma distinção sutil entre as expressões “fanzines” e “zines”. Enquanto os fanzines, como sugere sua origem etimológica, são publicações criadas por fãs, os zines abrangem uma categoria mais ampla de produção independente. Segundo Duncombe (2008), “fanzines são, sem dúvida, a maior e mais antiga categoria de zines; pode-se argumentar que todos os zines são, de certa forma, fanzines. Em essência, fanzines são publicações voltadas para explorar as complexidades e nuances de um gênero cultural”⁵² (Duncombe, 2008, p. 15, tradução nossa).

Hoje, no mundo contemporâneo digital, os zines se adaptaram à nova linguagem da Internet e estão disponíveis *online* como e-zines, ou seja, uma versão digital desse tipo de publicação, que ganha novos formatos de interação com seu público (Magalhães, 2020). Isso evidencia a continuidade do processo de comunicação e socialização dos zines, que sempre foram críticos à cultura dominante. Desse modo, seus múltiplos formatos, criativos e independentes, que mesclam textos e imagens, permitem que os zines tenham continuidade, por seu potencial infinito de diferentes *layouts* que, em muitos casos, representam o caos comunicativo dessas publicações. Acrescenta-se a tudo isso um formato que mescla uma pluralidade de técnicas artísticas e outros meios linguísticos, tipográficos e visuais de interação.

Em particular, vale ressaltar a referência de Duncombe ao *design* caótico da página de um fanzine e ao uso do termo caótico em relação ao

⁵¹ *Defining themselves against a Society predicated on consumption, zinesters privilege the ethic of DIY, do-it-yourself: make your own culture and stop consuming that which is made for you. Refusing to believe the pundits and politicians who assure us that the laws of the market are synonymous with the laws of nature, the zine community is busy creating a culture whose value isn't calculated as profit and loss on ruled ledger pages, but is assembled in the margins, using criteria like control, connection, and authenticity.*

⁵² *These are no doubt the largest and oldest category of zines; one might well argue that all zines are fanzines. Simply, fanzines are publications devoted to discussing the intricacies and nuances of a cultural genre.*

desenvolvimento de uma linguagem gráfica de resistência. Mais tarde ele se refere ao *layout* dos fanzines como ‘pasta cortada desregrada’, de tipo pouco legível e ‘irregular’, ‘reprodução’, comparações de desenhos entre ‘publicações de aparência profissional’ e o fanzine como amador, caindo em algum lugar entre ‘uma carta pessoal e uma revista’⁵³ (Triggs, 2006, p. 70, tradução nossa).

Sendo assim, um zine não se encaixa dentro das regras de publicações convencionais por se tratar de uma produção mais do que informal, trata-se de um tipo de mídia sincrética em sua essência, ao apresentar diferentes expressões comunicativas, como textos e imagens. Desde seu surgimento, são publicações livres em seu *layout*, “[...] os fanzines ofereciam aos fãs um ‘espaço livre para desenvolver ideias e práticas’, e um espaço visual livre de regras formais de design e expectativas visuais”⁵⁴ (Triggs, 2006, p. 70, tradução nossa). Dessa forma, os zines são compostos por diversos gêneros, que se misturam em suas páginas, criando um gênero textual híbrido, composto por imagens e textos em uma única dramaturgia visual.

Apesar de terem uma pequena tiragem, pode-se encontrar zines dos temas mais diversos, pois a principal motivação dessas publicações não são os recursos financeiros, mas a comunicação entre seus autores e leitores. Nesse sentido, alguns autores criam zines diversos, desde séries até histórias em quadrinhos, com manifestações políticas, outros com um caráter de entretenimento, entre outros. O objetivo dos zines é ser plural em seus temas e em suas edições. Assim, pode-se pensar zines como qualquer publicação feita por mãos próprias, de forma independente para produzir cópias para trocar ou compartilhar entre si, sem grandes custos, ou com o mínimo possível de recursos financeiros.

São essas características de produção independente, alternativa e com baixo custo que marcam a essência da publicação de um zine, sua comunicação livre e experimental não se encaixa em categorias pré-determinadas ou em regras burocráticas de publicação. A criatividade de comunicação de um zine acontece no próprio processo de produção por sua desvinculação dos grandes meios midiáticos. Desse modo, o financiamento, a produção e a distribuição só são dependentes das mãos dos seus autores que dão vida a todo esse processo de edição. Compreender tais peculiaridades é necessário para se visualizar o quanto essas

⁵³ *In particular it is worth noting Duncombe's reference to the chaotic design of the fanzine page and use of the term chaotic in relationship to the development of a graphic language of resistance. Later he refers to the layout of the fanzines as 'unruly cut-paste' with barely legible type and 'uneven reproduction', drawing comparisons between 'professional-looking publications and the fanzine as amateur, falling somewhere between 'a personal letter and a magazine'.*

⁵⁴ *In the same way, fanzines offered fans a 'free space for developing ideas and practices', and a visual space unencumbered by formal design rules and visual expectations.*

produções artísticas são independentes do modelo industrial de produção em larga escala e dos grandes meios de comunicação oficiais.

Suplementar a este ponto, a ideia de ‘independência’ toma um sentido ideológico no contexto das artes, das vanguardas, mas também, e principalmente, das ‘contraculturas’. Tanto no que diz respeito a formas de oposição ao capitalismo ou mesmo aos Estados, de modo geral, ou ainda a governos ditatoriais, em específico, os produtores independentes são conhecidos não apenas por um modo de trabalho alternativo, como também pela realização de ‘produtos’ que reflitam esta postura. Aqui ‘modo de fazer’ e ‘o que fazer’ são elementos fundamentais para a compreensão do que pode ser ‘independente’ ou não (Oliveira, 2016, p. 81).

Diante do ambiente fechado e restrito da grande mídia, que não abre espaço para publicações de autores críticos e independentes, os zines encontram lugar na cultura paralela e marginal ao mercado editorial, repleto de regras e padrões gráficos para suas publicações. Essa autenticidade do mercado independente cria uma relação estreita entre seu autor e seu leitor, pois essas publicações são veículos livres de censura e não têm nenhuma preocupação com grandes vendas ou lucratividade. Autores de zines tomam para si a tarefa de todo o processo de produção e edição. Desse modo, cada novo leitor é um possível novo autor, pois a próxima publicação pode vir de suas próprias mãos.

Um veículo de divulgação alternativo e independente, geralmente reproduzido em pequenas tiragens e distribuído para um público segmentado. Surge da necessidade de expressão de grupos específicos e tornaram-se campos férteis para experimentações gráficas e textuais graças a sua total e irrestrita liberdade (Sno, 2015, p. 19).

Desde sua origem, os zines são manifestações da pluralidade e da diversidade humana. Portanto, o propósito do zine é comunicar e estabelecer relações entre seus leitores e autores, essas são características marcantes dos zines desde o seu nascimento. A origem independente dos zines confere-lhes um caráter intrinsecamente político, na medida em que contestam estruturas estabelecidas. Como produções autônomas, eles promovem a publicação de conteúdos fora dos circuitos tradicionais, ampliando a pluralidade de perspectivas que podem ser escritas, lidas e debatidas, e reivindicando direito de vozes que em outros espaços são caladas. Essa é a ética do trabalho dos autores de zines: a reivindicação, a publicação e a interação entre seus pares. Isso não se limita ao conteúdo da publicação, essas características estão presentes no fazer e na prática da publicação. Não há preocupações nem amarras com lucros como dito anteriormente. O compromisso é com a inovação e a criatividade dos projetos,

com inúmeras e variadas técnicas que se misturam entre novas e antigas artes de fazer zines, vivenciando a experiência do fazer e seus sentidos.

Essa independência estética atraiu o movimento punk, que encontrou nos zines um veículo essencial para disseminar seu estilo de vida, arte e ações do cotidiano. Nas páginas icônicas dos zines punks, o movimento apresentava seu modo de vestir e de se posicionar no mundo. Como destaca Hebdige (2002, p. 114, tradução nossa), “havia uma relação homológica entre as roupas cortadas e os cabelos espetados, o penteado e as anfetaminas, o cuspe, o vômito, o formato dos fanzines, as poses insurrecionais e a música ‘sem alma’, frenética”⁵⁵. O slogan *do it yourself* (faça você mesmo) encontrou, assim, um novo meio de expressão, expandindo-se para além da música e das roupas, que já eram produzidas de forma rápida e acessível.

Os termos usados na imprensa *tablóide* para descrever aqueles jovens que, em sua conduta ou vestuário, proclamam ser *underground* (‘aberrações’, ‘animais . . . que encontram coragem, como ratos, na caça em bandos’) parecem sugerir que as ansiedades mais primitivas em relação à distinção sagrada entre natureza e cultura podem ser evocadas pelo surgimento de tal grupo.⁵⁶ (Hebdige, 2002, p. 92, tradução nossa).

Os zines se consolidaram como um espaço underground alternativo, onde críticas e preferências musicais, frequentemente ignoradas pela mídia convencional, encontravam voz. Este ambiente misto e abrangente do movimento *underground* mostrou-se inclusivo, publicando desde conteúdos de entretenimento até pautas políticas. Com uma cultura própria, os zines privilegiavam o contato direto com o público, oferecendo uma linguagem alternativa às convenções do sistema editorial. Todo o processo, desde a concepção até a produção, dobra, impressão, fotocópia e distribuição, era autoral, o que criava uma relação única entre os autores e o material produzido. Essa autonomia reforçava a singularidade e autenticidade do movimento.

Ao contrário das revistas e jornais que circulam em bancas de jornal e supermercados, os zines têm seu próprio meio de circulação: o *underground*. Um cenário que significa a rejeição ao consumismo: não queremos consumir uma cultura que outros produzem para nós, então, ao invés disso, fazemos nossa própria cultura (Sno, 2015, p. 39).

⁵⁵ *There was a homological relation between the trashy cut-up clothes and spiky hair, the pogo and amphetamines, the spitting, the vomiting, the format of the fanzines, the insurrectionary poses and the ‘soulless’, frantically driven music.*

⁵⁶ *The terms used in the tabloid press to describe those youngsters who, in their conduct or clothing, proclaim subcultural membership (‘freaks’, ‘animals . . . who find courage, like rats, in hunting in packs’) would seem to suggest that the most primitive anxieties concerning the sacred distinction between nature and culture can be summoned up by the emergence of such a group.*

Os zines são mais do que publicações editadas por seus autores, eles são a apresentação dos indivíduos que participam de todo o processo de publicação, da compra e venda, à distribuição de seus exemplares. Desse modo, os zines são a afirmação existencial e manifestação social de grupos de diferentes culturas, tribos e cenas musicais.

Nesse contexto, os zines, como mídia específica da cena, desempenham um papel importante na facilitação desse relacionamento por meio da (re)produção de narrativas de criação. Eles são documentações de 'memória social' em cenas, pois retratam o passado socialmente processado para os processos atuais⁵⁷ (Böder; Pfaff, 2018, p.114, tradução nossa).

Paralelamente a isso, os zines se materializam em um movimento local e regional com características próprias da juventude que os representam, o que dá dinâmica e vigor à cena *underground* que os acolhe. Levando comunicação, interação e informação em suas mensagens artísticas ou contestadoras, frutos da crítica e da coletividade de jovens produtores e autores dessas publicações, os zines podem ser compostos por poesias, letras de músicas, manifestos políticos.

A dinâmica dialógica entre os zines e seus autores, frequentadores de espaços *underground*, reflete uma forma de resistência expressa por meio de sua linguagem gráfica. Essa estética emergiu não apenas do *ethos* punk do *faça-você-mesmo*, mas também do uso criativo de símbolos, imagens, fotografias, tipografias e outros elementos que marcaram a identidade dessas publicações ao longo do tempo. Essa linguagem gráfica distinta não só definiu os zines, mas também estabeleceu diferenças claras em relação aos fanzines, especialmente em termos de conteúdo e na maneira como leitores, autores e produtores se envolviam no processo de criação.

Os zines estão falando para e por uma cultura *underground*. E enquanto outros grupos de indivíduos se reúnem em torno da criação compartilhada de sua própria cultura, o que distingue os zineiros dos amadores de *graden-variedades* é sua autoconsciência política. Muitos zineiros consideram o que fazem uma alternativa e atacam a cultura comercial e o capitalismo de consumo. Eles escrevem abertamente sobre isso em seus zines⁵⁸ (Duncombe, 2008, p. 08, tradução nossa).

⁵⁷ Zines als szenespezifischen Medien kommt in diesem Zusammenhang die Bedeutung zu, diese Verhältnissetzung durch die (Re)Produktion von Entstehungsnarrativen zu ermöglichen. Sie sind Dokumentationen des ‚sozialen Gedächtnisses‘ in Szenen, indem sie sozial verarbeitetes Vergangenes für gegenwärtige Prozesse abbilden.

⁵⁸ Zines are speaking to and for an underground culture. And while other groups of individuals come together around the shared creation of their own culture, what distinguishes zinesters from *graden-variety* hobbyists is

O universo de publicações dos zines alcançou diferentes públicos que estavam interessados desde a divulgação de suas expressões artísticas, produções de histórias em quadrinhos, poemas, contos, assim como conteúdos de ficção científica, conteúdos sobre o movimento *punk* e reflexões sobre espaços sociais. Trata-se de “[...] um veículo de comunicação que serve como suporte para uma mensagem com potencial de tornar-se vetor de uma rede de interlocutores acerca de determinado assunto” (Muniz, 2010, p. 15). Desse modo, os zines rompem com as convenções da corrente normativa textual ou imagética e, assim, nos permitem reconhecer as convenções impostas às produções literárias clássicas.

their political self-consciousness. Many zinesters consider what they do an alternative to and strike against commercial culture and consumer capitalism. They write about this openly in their zines.

2 O MÉTODO DOCUMENTÁRIO NA ANÁLISE DE IMAGENS

2.1 A origem do Método Documentário

O caminho teórico-metodológico escolhido para guiar este trabalho é a análise de imagens por meio do Método Documentário, desenvolvido por Ralf Bohnsack (2007; 2008; 2011; 2013; 2014; 2021). O Método Documentário é uma ferramenta que possibilita acessar e compreender o conhecimento tácito e a-teórico, o qual “é visto como um conhecimento não diretamente explicável para os atores, e como subjacente a toda (inter)ação social”⁵⁹ (Pfaff; Bohnsack; Weller 2010, p. 21, tradução nossa). Nesse sentido, trata-se de um método de pesquisa que se empenha em compreender o conhecimento apreendido socialmente que está no cotidiano de seus participantes.

Originalmente, os primeiros trabalhos desenvolvidos por Bohnsack (1989) aplicavam os passos do Método Documentário na análise de grupos de discussão, conversas e entrevistas gravadas que eram, posteriormente, analisadas de forma sequencial e reconstruídas nessa abordagem reconstrutiva. Logo, através desse tipo de abordagem qualitativa do método, a ação do investigador é entender a apresentação dos fatos, das orientações dos participantes da pesquisa, que, através do relato, evidenciam seu modo de se relacionar consigo mesmo e com sua coletividade.

Portanto, trata-se de um modo investigativo que opera por meio de uma abordagem qualitativa, voltada para a compreensão das ações e orientações, ou seja, para as características vivas que emergem em relatos, imagens ou vídeos. Portanto, O Método Documentário se fundamenta no aspecto dinâmico e vivo das ações de seus investigados, analisando os fatos que se desenrolam da sua coletividade.

Karl Mannheim, no início da década de 1920, cunha o termo Método Documentário como um método de pesquisa do cotidiano dos indivíduos e suas coletividades. Para o autor, o Método Documentário possibilita o acesso à *Weltanschauung*, ou seja, visões de mundo, que são “[...] a totalidade dos conjuntos experienciais interligados estruturalmente que podem ser derivados de qualquer um dos lados, das criações espirituais ou das formações de grupos sociais”⁶⁰ (Mannheim, 1982, p. 91, tradução nossa).

⁵⁹ [...] that is seen as a not directly explicable knowledge of actors, and as underlying every social (inter)action.

⁶⁰ [...] the totality of the structurally interconnected experiential sets which can be derived from either side, from the spiritual creations or from the social group formations.

O conceito de *Weltanschauung* serve “para determinar a perspectiva global de uma época” (Mannheim, 1971, p. 136), não como um produto do pensamento, mas como uma compreensão das representações de uma época e de suas mudanças. Desse modo, ele se encontra nas diversas expressões cotidianas, traduzidas em suas “manifestações estéticas e espirituais, como as obras de arte e os sistemas de religião, que são a-teóricos e a-lógicos, mas não são irracionais”⁶¹ (Mannheim, 1993, p. 144, tradução nossa). Sendo assim, essas objetivações da cultura são veículos de sentido (Mannheim, 1993), pois “o mundo não existe para nós como uma soma de coisas meramente estendida no espaço, e na medida em que uma coisa é mais do que uma simples *res extensa*, este excedente deriva do mundo das representações coletivas”⁶² (Mannheim, 1982, p. 207, tradução nossa).

Portanto, *Weltanschauung* é a totalidade da estrutura de conexões entre experiência e proposições de sentido para grupos sociais. Não se trata apenas do modo de ser de apenas um integrante desses grupos investigados, pois esse tipo de ações homólogas a esses integrantes não é a característica de apenas um indivíduo, mas de todos que participam e compartilham de uma mesma experiência enquanto grupo. Na prática de ações, gestos e falas dizem não apenas do sujeito investigado, como também de toda a sua coletividade. São representações coletivas possíveis de serem experimentadas e que estão além de uma forma unívoca e individual de apenas uma psique (Mannheim, 1982), são composições plurais que identificam orientações entre membros de um mesmo convívio social.

Para Mannheim (1952) *apud* Severo (2017, p. 305), “a sociologia do conhecimento como formulação teórica busca compreender como estão ligados o conhecimento e a existência dos sujeitos”. Sendo assim, seu conceito de Método Documentário defende “[...] que o grupo realmente veio antes do indivíduo, e que o indivíduo foi totalmente absorvido dentro da consciência de grupo muito antes de poder ficar ali como um indivíduo por si mesmo”⁶³ (Mannheim, 1982, p. 205, tradução nossa). Isso significa que a coletividade e o convívio social são, para o Método Documentário, uma apresentação de uma visão de mundo e de um modo de ser e estar entre pares que se identificam por determinadas ações que dizem tanto de si, como do grupo. Isso expõe uma construção coletiva de identidade, pois há uma vivência compartilhada enquanto grupo, que pode ser identificada nas ações comuns a todos.

⁶¹ *Aesthetic and spiritual manifestations such as works of art and religious systems are a-theoretical and a-logical but not irrational.*

⁶² *The world does not exist for us as a sum of things merely extended in space, and in so far as and to the degree that a thing is more than a simple *res extensa*, this surplus derives from the world of collective representations.*

⁶³ *[...] we now know that the group actually came before the individual, and that the individual was wholly absorbed within group consciousness long before he could stand there as an individual by himself.*

Portanto, o Método Documentário busca acentuar e entender padrões compartilhados entre os participantes de uma pesquisa. Eles, através de suas ações, de suas representações simbólicas, apresentam uma orientação intrínseca, um padrão subjacente às suas ações entre seus pares no cotidiano. Sendo assim, “[n]ão apenas o padrão subjacente é derivado de suas evidências documentais individuais, mas as evidências documentais individuais, por sua vez, são interpretadas com base no “que é conhecido” sobre o padrão subjacente. Cada uma é usada para elaborar a outra”⁶⁴ (Garfinkel, 1967, p.78, tradução nossa).

Esse tipo de abordagem metodológica, que revela uma orientação epistemológica comum, é característica do Método Documentário. Tanto Mannheim (1952; 1971; 1982; 1993), como o historiador da arte Erwin Panofsky (1972; 2017), consideram o espaço do cotidiano, das ações entre os indivíduos e suas orientações coletivas, que também podem se dar via dado visual. Nas palavras de Bohnsack (2024), “[...] no Método Documentário, falo de forma abrangente do meio ou do espaço experimental como portador desse senso de essência ou senso documental, que os produtores ou artistas geralmente não conseguem explicar por si mesmos”⁶⁵ (p. 4, tradução nossa). Trata-se de pontos de investigação comuns entre esses autores que veem o potencial de conhecimento e reflexão presente na vida cotidiana e que serve de base para diferentes modos de investigação do campo de pesquisa qualitativo.

Portanto, a estabilidade das ações combinadas deve variar diretamente com as condições reais da organização social, que garantem a conformidade motivada das pessoas com essa dramaturgia social do cotidiano. Esse “pano de fundo” estabelece uma ordem legítima de crenças que atravessa e fundamenta a vida em sociedade a partir do ponto de vista de seus participantes e de sua interação social enquanto coletividade. Eles se manifestam tanto na resolução de problemas quanto na organização do cotidiano, refletindo um padrão de orientação em que é subjacente que é aprendido e compartilhado em coletividade enquanto espaço de construção social, de ações combinadas para a apresentação do “senso comum”. “O conhecimento de senso comum sobre os fatos da vida social para os membros da sociedade é o conhecimento institucionalizado do mundo real.”⁶⁶ (Garfinkel, 1967, p. 53, tradução nossa).

⁶⁴ *Not only is the underlying pattern derived from its individual documentary evidences, but the individual documentary evidences, in their turn, are interpreted based on “what is known” about the underlying pattern. Each is used to elaborate the other.*

⁶⁵ *Demgemäß spreche ich in der Dokumentarischen Methode übergreifend vom Milieu oder Erfahrungs-raum als Träger dieses Wesenssinns oder Dokumentsinns, welchen die Produzierenden oder Künstler:innen in der Regel selbst nicht zur Explikation bringen können.*

⁶⁶ *Common sense knowledge of the facts of social life for the members of the society is institutionalized knowledge of the real world. Not only does common sense knowledge portray a real society for members, but in the manner of a self-fulfilling prophecy the features of the real society are produced by persons' motivated compliance with these background expectancies.*

Para compreender e acessar esse modo de ser do dia a dia, do cotidiano interacional entre as pessoas, de maneira reconstrutiva, como é proposto por Mannheim (1952; 1971; 1982; 1993), três níveis de sentidos são revelados. O primeiro nível é o sentido imanente de todo objeto cultural ou experiência cotidiana: “um nível objetivo ou imanente, dado naturalmente (por exemplo, num gesto, num símbolo ou ainda na forma de uma obra de arte)” (Weller, 2005b, p. 263). O segundo nível é de caráter expressivo e revela os motivos ou intenções subjacentes que não se separam do sujeito e do seu mundo: “um nível expressivo, que é transmitido através das palavras ou das ações (por exemplo, como expressão de ou como reação a algo)” (Weller, 2005b, p. 263). O terceiro nível é o documentário, que corresponde ao momento da interpretação a partir do significado expressivo, tal como foi subjetivamente pretendido: “nível documentário, ou seja, [o sentido] como documento de uma ação prática” (Weller, 2005b, p. 263).

Enquanto a interpretação objetiva se preocupa em compreender um complexo de significado completamente autossuficiente, penetrando na representação do objeto e também a forma do meio, o significado expressivo aponta para além do trabalho e exige uma análise da corrente de experiência psíquica do artista. Agora o significado documentário aproxima-se do significado expressivo por nos pedir constantemente que olhemos para além da obra; aqui também, estamos preocupados com o homem para lá da obra – mas de um modo inteiramente diferente. O significado expressivo tem que ver com um cruzamento da corrente de experiência do indivíduo, com a exploração de um processo psíquico que tem lugar em certa altura; o significado documental, por outro lado, é uma questão não de um processo temporal em que certas experiências se realizam, mas do caráter, da natureza essencial, do ‘ethos’ que se manifesta na criação artística⁶⁷ (Mannheim, 1993, p. 158, tradução nossa).

Desse modo, a interpretação do nível documentário é profundamente influenciada pela localização na corrente histórica da qual o sujeito faz parte. Logo, o sentido documentário de uma frase ou de uma expressão cultural está inserido num contexto específico e para

⁶⁷ *Whereas objective interpretation is concerned with grasping a completely self-contained complex of meaning - pervading the 'representation' of the subject-matter as well as the 'shaping' of the medium - which is ascertainable from the work alone as such, expressive meaning, as we have seen, points beyond the work and requires an analysis of the artist's stream of psychic experience. Now documentary meaning is akin to expressive meaning in that it requires us constantly to look beyond the work; here, too, we are concerned with the man behind the work - but in an entirely different sense. Expressive meaning has to do with a cross-section of the individual's experiential stream, with the exploration of a psychic process which took place at a certain time; documentary meaning, on the other hand, is a matter, not of a temporal process in which certain experiences become actualized, but of the character, the essential nature, the 'ethos' of the subject which manifests itself in artistic creation.*

entendermos seu significado, é preciso encontrar uma forma de inserção nesse contexto específico (Bohnsack; Weller, 2013).

É através desse ponto de compreensão do sentido documentário que, no início dos anos 1980, o Método Documentário foi retomado por Ralf Bohnsack, que “atualizou a interpretação documentária, tanto do ponto de vista do método como da metodologia, e a transformou em um instrumento de análise para a pesquisa social empírica de caráter reconstrutivo” (Weller, 2005b, p. 268). Com relação ao termo *reconstrutivo*, Bohnsack define que

[t]rata-se de reconstruir aqueles procedimentos ou métodos de interpretação e reflexão que são aplicados igualmente no cotidiano e nas ciências, ou mais precisamente: no cotidiano daqueles que são objeto da pesquisa e no cotidiano dos pesquisadores (Bohnsack, 2020, p. 36).

Sendo assim, a perspectiva orientadora central do Método Documentário é direcionada para a reconstrução do nível documentário, ou seja, “formular, reconstruir como se pensa e ainda mais, e sobretudo, como se produz na prática da ação: não o ‘o quê’ de um sentido objetivo, mas o ‘aquilo’ e o ‘como’ se tornam de importância dominante”⁶⁸ (Bohnsack, 2021, p. 89, tradução nossa). No desenvolvimento do Método Documentário, duas etapas iniciais são essenciais para a análise interpretativa: a interpretação formulada e a interpretação refletida.

A interpretação formulada, segundo Bohnsack (2020), descreve o conteúdo das falas dos participantes, acessa-se o significado imanente do que é dito ou feito na interação: “é o momento da paráfrase, da organização temática do texto, da aproximação com os sentidos presentes no material analisado” (Bassalo, 2012, p. 46). A interpretação formulada centra-se no significado explícito e imanente presente no material, portanto em uma análise de texto, o investigador trabalha com a estrutura explícita presente na narrativa do investigado.

A interpretação refletida consiste em reconstruir a interação entre os participantes para elaborar o *modus operandi* de sua coletividade. Para a interpretação refletida, é essencial transcender o significado explícito de uma expressão ou frase e mergulhar no significado implícito do texto. Desse modo, esse tipo de interpretação se empenha em entender a performance do investigado dentro de um possível quadro coletivo. Nessa etapa, analisa-se “[...] o conteúdo das entrevistas em conjunto com o contexto que orienta a ação dos sujeitos” (Severo, 2017, p. 312), com o objetivo de reconstruir o quadro de orientação (Weller, 2011) dos participantes do grupo para que o pesquisador busque pelos casos homólogos que “representam

⁶⁸ zu formulieren, zu rekonstruieren suchen, wie es gedacht und mehr noch und vor allem, wie es handlungspraktisch hergestellt wird: „Nicht das, Was’ eines objektiven Sinnes, sondern das, Daß’ und das, Wie’ wird von dominierender Wichtigk.

formas de interpretação coletiva e de processamento da realidade social no contexto de experiências e de condições estruturais de vida homólogas” (Weller; Pfaff, 2012, online).

Por meio dessa análise interpretativa, documenta-se o quadro de orientação, ou seja, o sentido documentário que revela a forma como os pesquisados falam e agem uns com os outros. Isso possibilita o desenvolvimento da análise comparativa – terceira etapa do Método Documentário –, que tem o objetivo de identificação e explicação dos quadros de orientação ou *habitus*, pois “toda interpretação somente passará a ganhar forma e conteúdo quando realizada e fundamentada na comparação com outros casos empíricos” (Weller, 2005b, p. 277). O conceito de *habitus*, se coloca em relação tanto ao individual como ao coletivo dos pesquisados, os quais demonstram no cotidiano a prática de suas ações coletivas.

O sentido essencial ou ‘*habitus*’ pode ser do tipo individual (como, p. ex., como expressão de um ‘ser desajeitado’) ou se referir ao caráter coletivo como expressão de um ambiente social: o *habitus* ‘proletário’, por exemplo, ou ‘burguês’⁶⁹ (Bohnsack, 2014a, p. 161, tradução nossa).

O *habitus* está, na teoria e na prática, no mesmo nível do sentido documentário e do quadro de orientação. Isso significa conhecer os pesquisados, os hábitos incorporados, valores e ações, práticas rotineiras, habituais e habilidades profissionais ou interdisciplinares (Asbrand; Martens, 2018). Desse modo, ele representa a prática da ação e pode ser reconstruído com base em uma análise da interação não verbal, como gestos, sinais, posicionamento e movimento dos corpos no espaço, assim como sua associação com as coisas. Por exemplo, uma família tem um modo de interação que reproduz ações e normas associadas ao conceito da instituição família. Contudo, há orientações singulares que apenas os membros dessas famílias praticam. Portanto, essa confluência entre a instituição família e o modo de ser específico praticado por seus membros apresenta o conhecimento implícito, tácito, desses grupos no cotidiano.

2.2 O Método Documentário e a interpretação de imagens

Com o passar dos anos, Ralf Bohnsack ampliou o campo de investigação do Método Documentário levando sua investigação para o campo da análise de dados visuais (Bohnsack, 2003; 2006; 2007; 2008; 2011; 2013a; 2013b; 2017; 2019; 2024). Sendo assim, tanto na passagem de um texto em uma conversa ou entrevista, quanto em uma fotografia familiar

⁶⁹ *Der Wesenssinn oder Habitus kann individueller Art sein (so beispielsweise als Ausdruck eines ‘linkischen Wesens’) oder sich auf den kollektiven Charakter beziehen als Ausdruck eines Milieus: beispielsweise der ‘proletarische’ oder ‘bourgeoise’ Habitus.*

(Weller; Bassalo, 2015), charges (Liebel, 2013) ou um desenho infantil (Wopfner, 2015), há a possibilidade da investigação de um sistema autorreferencial que permite o acesso às orientações coletivas do grupo ou indivíduo investigado (Bohnsack, 1989).

Na adaptação do Método Documentário para a análise de imagens, Bohnsack (2011) traz o sistema de estudo das obras de artes desenvolvido pelo historiador Erwin Panofsky (1972), para elaborar sua análise interpretativa de imagens (2011). Como afirma Bohnsack (2017), no texto dedicado aos procedimentos qualitativos da interpretação de imagens do Método Documentário, a iconografia de Panofsky é um espaço não só da ação, mas também da identificação dos acontecimentos, que permite a identificação do primeiro passo da análise do dado visual.

No nível iconográfico, perguntamos que tipo de ação é essa (por exemplo, uma ‘saudação’) com referência às práticas corporativas dos produtores de imagens retratados. Portanto, devemos presumir motivos ou, mais precisamente, um-para-motivos (por exemplo, “levanto a mão para cumprimentar”): ‘Levanto minha mão para cumprimentar’ ou: ‘Inclino meu tronco para me sentar’⁷⁰ (Bohnsack, 2017, p. 429, tradução nossa).

Desse modo, no momento em que alguém levanta a mão e faz um gesto de aceno, identifica-se uma saudação, um cumprimento, ou seja, a forma como se responde o gesto demonstra um acúmulo de conhecimento cultural. Isso representa como as ações dos seres humanos orientam seu cotidiano e sua forma de comunicação consigo mesmo e com outros indivíduos: “[t]odos podem reconhecer a forma e o modo de seres humanos, animais e plantas, e todos podem distinguir um rosto zangado de um rosto jovial”⁷¹ (Panofsky, 1972, p. 9, tradução nossa).

A adaptação do Método Documentário para a análise de imagens por Ralf Bohnsack aproveita da proximidade teórico-metodológica de Mannheim (1952) com o sistema de estudo das obras de arte desenvolvido pelo historiador Erwin Panofsky (1972) para elaborar sua análise interpretativa de imagens. Nesse sentido, “[o] Método Documentário de interpretação de imagens, com base na sociologia do conhecimento de Mannheim, é um procedimento

⁷⁰ *Auf der ikonografischen Ebene fragen wir mit Bezug auf die korporierten Praktiken der abgebildeten BildproduzentInnen danach, was das für eine Handlung ist (bspw. ein „Gruß“). Wir müssen somit Motive, genauer Um-zu-Motive, unterstellen (bspw.: „ich hebe die Hand, um zu grüßen“ oder: „ich beuge den Rumpf, um mich zu setzen“).*

⁷¹ *Everybody can recognize the shape and behaviour of human beings, animal and plants, and everybody can tell na angry face from a jovial one.*

metodológico de relevância científica social que segue a interpretação da arte de Panofsky.”⁷² (Bohnsack, 2011, p. 55, tradução nossa).

O método de interpretação desenvolvido por Panofsky se desenvolve em três etapas de análise. A primeira delas, denominada de pré-iconográfica, trata da identificação das formas puras ou dos motivos artísticos que aparecem e são reconhecidos como portadores de significados primários e naturais – “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, [são] representativos de objetos naturais [...]” (Panofsky, 2017, p. 50). A segunda etapa é a iconográfica, ou seja, a identificação dos motivos reconhecidos como portadores de significado para a constituição da imagem ou de suas combinações. Portanto, se refere “ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias [...]” (Panofsky, 2017, p. 51). E, por fim, a etapa iconológica revela a atividade básica de uma nação, de um período, de uma classe social, de uma crença religiosa ou filosófica. Trata-se de “[...] um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (Panofsky, 2017, p. 54).

Essa diferença entre compreensão e interpretação, que emerge claramente no domínio do pictórico, do icônico, é uma das razões pelas quais Karl Mannheim (1964 [1921-22]) desenvolveu inicialmente o Método Documentário na década de 1920 com referência a exemplos das artes visuais e porque o historiador da arte Erwin Panofsky o seguiu em pontos chave com o desenvolvimento de sua iconologia⁷³ (Bohnsack; Michel; Przyborski, 2015, p.15, tradução nossa).

A imagem é, portanto, uma comunicação de aprendizagem e de ações do cotidiano, que, para Mannheim (1993), são classificados como conhecimentos a-teóricos, os quais orientam e constituem a ação. O fato de nos comunicarmos através de imagens na vida cotidiana significa que nosso mundo, nossa realidade social não é representada apenas por imagens, mas trata-se de “uma compreensão da interpretação do mundo ocorre essencialmente por meio da iconicidade”⁷⁴. (Bohnsack, 2011, p. 28, tradução nossa). Isso acontece por meio de uma ação

⁷² *Mit der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation ist auf der Grundlage der Wissenssoziologie Mannheims eine an die Kunstinterpretation von Panofsky anschliessende methodische Verfahrensweise von sozialwissenschaftlicher Relevanz entwickelt worden.*

⁷³ *Diese im Bereich des Bildhaften, des Ikonischen, sich klar abzeichnende Differenz zwischen dem Verstehen und dem Interpretieren ist einer der Gründe, weshalb Karl Mannheim (1964 [1921-22]) in den 1920er Jahren die Dokumentarische Methode zunächst mit Bezug auf Beispiele der Bildenden Kunst entwickelt hat und der Kunsthistoriker Erwin Panofsky ihm mit der Entwicklung seiner Ikonologie in zentralen Punkten gefolgt ist.*

⁷⁴ *Das eine Verständnis geht dahin, dass lediglich die Deutung der Welt sich wesentlich im Medium der Ikonizität vollzieht.*

de nível pré-reflexiva, apreendida por interiorização e apropriação mimética, ou seja, por gestos e expressões faciais compreendidas sob forma de imagens.

Situações e cenários, desde gestos até expressões faciais, apreendidos por imagens são sedimentados na memória, sob a precondição de cada indivíduo ter uma reserva de imagens internas que se transforma em signos com sentido. Como reforça Bohnsack (2014a), “[...] tenho ‘imagens internas’ semelhantes a tipos que me fornecem informações sobre o significado das expressões faciais e dos gestos da pessoa com quem estou conversando”⁷⁵ (p. 159, tradução nossa). Atividades do cotidiano que representam experiências e vivências de mundo são, em muitos momentos, traduzidas por imagens que estabelecem a relação entre o pensamento e o mundo empírico.

Segundo Bohnsack (2011), o foco da investigação de uma imagem não está na pergunta sobre “o que?” ela apresenta, mas “o como?” essa imagem se mostra, se expõe. Essa mudança de perspectiva investigativa entre “o que” se vê, para “como” se vê a imagem permitiu trazer para os estudos sobre imagens os fenômenos culturais e sociais e entender como eles são reproduzidos por seus produtores. Há, pois, uma “mudança da questão, [passando-se a debruçar-se sobre] o que são fenômenos culturais ou sociais [e], como eles são produzidos”⁷⁶ (Bohnsack, 2008, p. 06, tradução nossa). Isso favorece o estudo das imagens, porque elas representam identidades, tanto individuais quanto coletivas, de uma geração e de uma época. Elas são imersões visuais na cultura e no contexto social de um tempo, ou seja, elas comunicam uma visão de mundo, *Weltanschauung*. Bohnsack (2011) pondera que “[o] fato de comunicarmos através de imagens na vida cotidiana significa que nosso mundo, nossa realidade social não é representada apenas por imagens, mas é de fato constituída e trazida à existência através da produção de imagens”⁷⁷ (p. 28, tradução nossa).

Compreender a composição da imagem é fundamental para se construir o significado que não é transmitido pelo texto. É crucial não perder de vista a singularidade da imagem. Sendo assim a análise de imagens, segundo o Método Documentário, segue uma metodologia que gera interpretações a partir, por meio e dentro da imagem, e não sobre ela. Além disso, conforme Bohnsack (2011), “[...] as imagens estão implícitas em todo tipo de sinal ou sistema de significado. O significado pertencente a todo significante (uma palavra, por exemplo) não é

⁷⁵ *So verfüge ich über typenhafte 'innere Bilder', die mir Aufschluss über die Bedeutung von Mimik und Gestik meines jeweiligen Gegenübers vermitteln.*

⁷⁶ *It is the change from the question, what cultural or social phenomena are all about to the question, how they are produced*

⁷⁷ *Dass wir uns im Alltag durch Bilder verständigen, bedeutet, dass unsere Welt, unsere gesellschaftliche Wirklichkeit durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern “durch die Herstellung von Bildern tatsächlich konstituiert und zur Existenz gebracht wird”*

uma coisa, mas uma imagem mental ou “psíquica”⁷⁸. (p. 28, tradução nossa) – por exemplo, o significado da palavra “mesa” não é o significado do objeto “mesa”, mas de sua imagem.

Dessa forma, as etapas de análise do Método Documentário são aplicadas para alcançar uma interpretação da imagem enquanto recurso autônomo, que se manifesta independentemente de textos ou da linguagem verbal. Embora a linguagem verbal e textual seja essencial para a comunicação, para que seu uso seja efetivo, “[nós] já devemos ter imagens mentais, esquemas pictóricos, ou seja, icônicos, por meio dos quais as expressões faciais e a postura se tornam sinais significativos para nós”⁷⁹ (Bohnsack, 2011, p. 28, tradução nossa).

Esse processo envolve uma compreensão comunicativa baseada no conhecimento tácito, que não implica necessariamente a transmissão de normas por meio de imagens, como ocorre na publicidade. Na publicidade, recursos comunicativos são frequentemente usados para promover um estilo de vida, “[i]sso fica particularmente claro quando a publicidade se depara com a tarefa de propagar a individualidade como um componente de um estilo de vida”⁸⁰ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p. 350, tradução nossa). Por outro lado, o que está em foco é a forma como os produtores de imagens ou vídeos se representam em suas produções, estabelecendo uma relação entre norma e *habitus* na interação. Essa representação reflete o quadro de orientação dos indivíduos em um sentido mais amplo, apresentando seu modo de vida e cotidiano.

Se tentarmos compreender as formas de expressão corporais encenadas nas fotos de tais autorrepresentações, na publicidade ou até mesmo na propaganda política, ou seja, as práticas corporativas, em categorias teóricas, o conceito de *habitus* atinge seus limites em termos de poder analítico⁸¹ (Bohnsack, Michel; Przyborski, 2015, p. 19, tradução nossa).

Panofsky (1972), assim como Mannheim (1952) também usa o conceito de *habitus* em sua pesquisa como um conceito coletivo, para ambos os autores, “[...] o *habitus* documentado no produto é, em princípio, coletivo; não é o do indivíduo”⁸² (Bohnsack, 2024, p. 3, tradução

⁷⁸ Mehr noch sind in jeder Art von Zeichen oder Bedeutungssystemen Bilder impliziert. Das zu jedem Signifikant (einem Wort beispielsweise) gehörende Signifikat ist nicht ein Ding, sondern ein mentales oder „psychisches“.

⁷⁹ Als Voraussetzung dafür müssen wir aber bereits über mentale Bilder, über bildhafte, also ikonische Schemata verfügen, durch die Mimik und Körperhaltung für uns erst zu sinnvollen Zeichen werden.

⁸⁰ Dies wird insbesondere dort deutlich, wo Werbung sich vor die Aufgabe gestellt sieht, Individualität als Komponente eines Lifestyles zu propagieren.

⁸¹ Wenn wir die in den Fotos aus derartigen Selbstpräsentationen, in der Werbung oder auch der politischen Propaganda inszenierten körpergebundenen Ausdrucksformen, also die korporierten Praktiken, in theoretischen Kategorien zu fassen suchen, stößt der Begriff des Habitus hinsichtlich seiner analytischen Kraft an Grenzen.

⁸² Für beide Klassiker ist der Habi-tus, der sich im Produkt dokumentiert, prinzipiell ein kollektiver, er ist keiner des Individuums.

nossa). Em seus estudos, há uma construção metodológica empenhada em desenvolver uma investigação que não se concentra apenas no estudo das imagens, no caso de Panofsky, mas passa por diferentes fontes de análise, em analogia ou homologia, que abarcam a pintura, a literatura, a arquitetura e até mesmo a música, desenhando as ações do período que estudaram, como o exemplo do movimento renascentista. “Ou – e é aí que reside o verdadeiro interesse de Panofsky – é a expressão de uma época inteira: o gótico ou o renascimento”⁸³ (Bohnsack, 2003, p. 248, tradução nossa).

Outro pesquisador e estudioso da arte que também influenciou a estrutura metodológica da análise interpretativa das imagens segundo o Método Documentário, tal como desenvolvido por Bohnsack, foi o historiador da arte Max Imdahl, que restabelece de forma crítica o foco da investigação de Panofsky, que recai apenas sobre a imagem e a etapa iconológica (Bohnsack, 2019, p.1187, tradução nossa). Imdahl foca seus estudos não apenas na exposição do *habitus*, mas também na elaboração de uma análise a partir da imagem e não sobre ela, destacando a centralidade de sua composição formal. Como observa Bohnsack (2019), “[e]le critica a importância reduzida da composição formal da imagem na obra de Panofsky”⁸⁴ (p. 1187, tradução nossa). Seu estudo iconológico é denominado “método icônico” (Bohnsack, 2011), por compreender um tipo de comunicação de sentido da imagem que não pode ser substituído por outra forma, textual ou gestual, por exemplo.

Imdahl (1996) enfatiza que a pergunta pelo “como” deve ser colocada desde o início no estudo da imagem, já na etapa pré-iconográfica, tratando-se de uma interpretação que integra elementos do pré-conhecimento iconográfico. Segundo Imdahl (1996), “[n]a medida em que a visão formada inclui a identificação representacional, ela coincide com o nível pré-iconográfico de significado”⁸⁵ (p. 102, tradução nossa).

Para que isso ocorra, é essencial “colocar entre parênteses” a interpretação histórica da imagem, pois esse modelo narrativo, baseado na linguagem, não reflete o protagonismo das características únicas da imagem. Isso porque “[t]odas as evidências visuais que vão além da mera lembrança são omitidas, do reconhecimento de objetos e, à medida que novas experiências

⁸³ *Oder er ist – und hier liegt das eigentliche Interesse von PANOFSKY – Ausdruck einer ganzen Epoche: der Gotik oder der Renaissance.*

⁸⁴ *Imdahl hat – in der Rekonstruktion eigener umfangreicher forschungspraktischer Erfahrungen – seine Methode entwickelt, die „Ikonik“, welche die formale Komposition zum Ausgangspunkt nimmt.*

⁸⁵ *Insofern das gestaltete Sehen die gegenständliche Identifikation einschliesst, stimmt es mit der vorikonographischen Sinnenebene überein.*

se abrem para o futuro, por assim dizer, são reveladas a uma visão que vê”⁸⁶ (Imdahl, 1996, p. 90, tradução nossa).

Bohnsack (2017) complementa essa abordagem, destacando que Imdahl aponta para a necessidade de iniciar a análise interpretativa pela pré-iconografia para captar as peculiaridades da imagem e, assim, compreender o “como” das ações representadas. “A descrição precisa no nível pré-iconográfico me fornece uma base para acessar o ‘como’ da ação”⁸⁷ (Bohnsack, 2017, p. 429, tradução nossa).

É através do nível pré-iconográfico que tanto a particularidade quanto a peculiaridade da imagem transmitem sua mensagem. “Esse contraste é refletido em avaliações fundamentalmente diferentes da imagem em termos de forma e composição como o fenômeno de reconhecer ou ver a visão”⁸⁸ (Imdahl, 1996, p. 89, tradução nossa). Com isso, os teores iconográficos de narrações linguísticas e textuais são colocados entre parênteses para deixar que a mensagem da imagem se comunique sem interferência da lógica linguística-textual (Bohnsack, 2011), isso porque “[o] nível de comunicação no meio da imagem é, em grande parte, pré-reflexivo. É uma compreensão que ocorre abaixo do nível de explicabilidade conceitual-linguística. A comunicação pictórica está embutida no conhecimento implícito ou ‘ateórico’”⁸⁹ (Bohnsack, 2003, p. 243, tradução nossa)

Assim, as três dimensões da estrutura composicional formal da imagem distinguidas por Imdahl, a projeção perspectiva, a coreografia cênica e a estrutura planimétrica, mostram uma análise por meio da estrutura composicional da imagem. A planimetria, por exemplo, segundo Imdahl, ajuda a identificar a construção formal da imagem na sua superfície, na sua espacialidade plana da exposição da imagem. Logo, ela apresenta o *sehendes Sehen*, ou seja, o olhar que olha, que permite o acesso ao significado intrínseco da imagem.

A esse ‘olhar que reconhece’ (*wiedererkennendes Sehen*) Imdahl contrapõe o ‘olhar que olha’ (*sehendes sehen*), por meio do qual as formas e cores adquirem seu significado primariamente não com referência aos objetos

⁸⁶ *Es entfallen sämtliche visuellen Evidenzen, die über das bloss erinnernde, wiedererkennende Gegenstandssehen hinaus sind und, sozusagen als zukunfts offene Neuerfahrungen, einem sehenden Sehen offenbar werden.*

⁸⁷ *Eine Grundlage für den Zugang zum Wie der Handlung vermittelt mir die genaue Beschreibung auf der vor-ikonografischen Eben.*

⁸⁸ *Und zwar zeigt sich dieser Gegensatz in grundverschiedenen Einschätzungen, die das Bild unter den Aspekten von Form und Komposition als das Phänomen eines wiedererkennenden oder sehenden Sehens betreffen.*

⁸⁹ *Die Ebene der Verständigung im Medium des Bildes ist weitgehend eine vorreflexive. Es handelt sich um eine Verständigung, die sich unterhalb der begrifflich-sprachlichen Explizierbarkeit vollzieht. Die bildhafte Verständigung ist eingelassen in die impliziten oder „atheoretischen“ Wissensbestände.*

representados, mas com referência à composição geral à totalidade da imagem⁹⁰ (Bohnsack, 2014, p. 163, tradução nossa).

A imagem se manifesta em três dimensões principais: inicialmente, através da projeção visual que organiza o corpo e o espaço em perspectiva; em seguida, pela coreografia cênica que orienta as interações e movimentos representados; e, por fim, por meio da estrutura holística, onde a composição pictórica é regulada formal e planimetricamente. Nas palavras de Imdahl (1996), a reconstrução da estrutura formal da imagem “[...] existe, em primeiro lugar, por meio da visualização da projeção perspectivística do corpo e do espaço, em segundo lugar, por meio da coreografia cênica e, em terceiro lugar, por meio da estrutura holística formal e planimetricamente regulada da composição pictórica”⁹¹ (Imdahl, 1996, p.17, tradução nossa).

Na etapa da projeção perspectivística, o objetivo é identificar o “ponto de fuga”, ou seja, compreender quais pessoas ou cenas sociais são destacadas pelo produtor da imagem, seja por meio da câmera ou da pintura. Esse ponto focal, representado pelo olho da câmera, direciona a atenção para os eventos e a dinâmica central expressos na imagem. Por meio dessa centralidade, é possível revelar a visão de mundo (*Weltanschauung*) dos produtores, evidenciada na organização da cena apresentada. Como ressalta Bohnsack (2007, p. 961, tradução nossa), “no campo da interpretação sociológica de imagens, a reconstrução da perspectiva literalmente nos dá insights sobre a perspectiva do produtor da imagem e sua visão de mundo”⁹².

A composição formal da imagem também indica a disposição das pessoas representadas umas em relação às outras e a sua referência corporal por meio da coreografia cênica, relativa à referência interativa, a ação entre os participantes ou a composição estrutural da imagem e a conexão entre os elementos representados na dramaturgia cênica. Em outras palavras, “[a]ssim como a projeção em perspectiva é uma sistematização visual das relações locais, a coreografia cênica é uma sistematização visual das relações de ação”⁹³ (Imdahl, 1996, p.19, tradução nossa).

Finalmente, a planimetria é o espaço da superfície da imagem, ou seja, a composição planimétrica apresenta o desenho espacial, que representa a estrutura dos elementos que

⁹⁰ Diesem “wiedererkennenden Sehen” stellt Imdahl das “sehende Sehen” gegenüber, durch welches die Form- und Farbgebung nicht primär mit Bezug auf die dargestellten Gegenständlichkeiten, sondern mit Bezug auf die Gesamtkomposition und die Totalität des Bildes ihre Bedeutung gewinnt (vgl. dazu auch weiter unten).

⁹¹ Sie besteht erstens durch die perspektivisch-projektive Verbildlichung von Körper und Raum, zweitens durch die szenische Choreographie und drittens durch die formale, planimetrisch geregelte Ganzheitsstruktur der Bildkomposition.

⁹² Im Bereich der sozialwissenschaftlichen Bildinterpretation ermöglicht uns die Rekonstruktion der Perspektivität im wahrsten Sinne des Wortes Einblicke in die Perspektive des abbildenden Bildproduzenten und seine Weltanschauung.

⁹³ Wie die perspektivische Projektion eine visuelle Systematisierung lokaler Relationen ist, so ist die szenische Choreographie eine visuelle Systematisierung aktionaler Relationen.

compõem a imagem na sua espacialidade total. É ela a responsável pela identificação das outras duas etapas da investigação formal da imagem, pois as necessidades da projeção em perspectiva e da coreografia cênica estão contidas na necessidade da composição de imagens reguladas planimetricamente”⁹⁴ (Imdahl, 1996, p. 17, tradução nossa). A essência da estrutura planimétrica está no campo espacial da própria imagem, determinada por seu espaço pictórico, que revela não apenas sua própria lei, mas também sua própria estrutura total e formal. Nesse sentido, ver significa “[...] tanto a percepção sensorial quanto a interpretação, a formação interpretativa do significado, ou seja, a semântica do visual”⁹⁵ (Bohnsack, 2011, p. 51, tradução nossa).

A análise estrutural e formal da imagem possibilita, por meio de sua interpretação, identificar como a proporção áurea pode desempenhar um papel determinante na composição. Esse equilíbrio se manifesta na relação com a planimetria, a coreografia cênica e a análise da perspectiva, conferindo harmonia e intencionalidade à organização dos elementos visuais. Assim, “torna-se evidente [...] que certos elementos ou relações da imagem são enfocados pelos produtores da imagem de várias maneiras – e que os elementos da imagem na proporção áurea podem, portanto, ser reconhecidos em conexão com outros elementos da imagem”⁹⁶ (Hoffmann, 2024, p. 13, tradução nossa). A reconstrução, nesse sentido, abre a imagem e seu campo autorreferencial para visualizar seu sistema de construção e apresentação da imagem.

Enquanto a iconografia e a iconologia, no entanto, revelam a partir das imagens o que lhes é dado como conteúdo de conhecimento, o que deve ser conhecido pelo espectador e pode ser comunicado por meio da comunicação de conhecimento, a iconologia procura se concentrar em um *insight* que pertence exclusivamente ao meio da imagem e só pode ser obtido lá (Imdahl, 1996, p. 97, tradução nossa).⁹⁷

Assim, entender o sentido icônico da imagem é reconhecer a especificidade da transmissão de um complexo jogo de comunicação através dela. Imdahl chega a essa

⁹⁴ Demgemäss suchen die folgenden Ausführungen zu erweisen, dass jene Notwendigkeiten der perspektivischen Projektion wie auch der szenischen Choreographie in der Notwendigkeit der planimetrisch geregelten Bildkomposition aufgehoben enthalten sind.

⁹⁵ Unter "Sehen" wird hier jedoch sowohl die sinnliche Wahrnehmung als auch die Interpretation, die interpretative Sinnbildung, also die Semantik des Visuellen, verstanden.

⁹⁶ Dann zeichnet sich ab, dass bestimmte Bildelemente oder Relationen von den abbildenden Bildproduzent:innen in mehrfacher Hinsicht fokussiert werden – und die Bildelemente im Goldenen Schnitt so in Zusammenhang mit anderen Bildelementen erkannt werden können.

⁹⁷ „Während aber Ikonographie und Ikonologie dasjenige aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalte vorgegeben ist, was vom Beschauer gewußt werden muß und sich durch Wissensvermittlung mitteilen läßt, sucht die Ikonik ein Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist“. (Imdahl 1996, p.97).

constatação ao falar sobre o afresco *A prisão de Cristo*, de Giotto, que mostra um Jesus ao mesmo tempo vitorioso e derrotado (Bohnsack, 2020). Esse é um tipo de sentido que dificilmente é captado pela linguagem ou pelo texto devido à sua complexa e dual mensagem presente na totalidade da imagem.

Conforme Imdahl (1996), a imagem representa um sistema abrangente, cujos elementos individuais se relacionam com o formato da imagem por meio de tamanho, forma, cor e localização em sua composição geral. As imagens são, portanto, composições que apresentam uma organização em que é perceptível uma relação mais ou menos intrínseca e holística ao que está sendo estritamente sistematizado entre corpo e espaço, por meio das quais tudo está representado e apresentado.

Aqui, a icônica de Max Imdahl se encontra com o Método Documentário, para o qual o ‘por entre parênteses’ dos teores de sentido conotativos ou iconográficos sempre foi constitutivo e que consegue atribuir ao método de interpretação de imagens uma relevância sociocientífica (Bohnsack, 2020, p. 207).

Assim, a análise icônica procura se concentrar em um conhecimento que pertence exclusivamente ao meio da imagem e só pode ser obtido por ela, no olhar que olha. É através da análise composicional formal que a base para a elaboração desse conteúdo simbólico da imagem na interpretação iconológica-icônica se faz, tanto no sentido de Panofsky (1972) quanto de acordo com Imdahl (1996). Sistemáticamente, considera-se as leis inerentes da imagem. Já a iconografia e a iconologia revelam, a partir das imagens, o que lhe é dado como conteúdo de conhecimento, o que deve ser conhecido pelo espectador e pode ser comunicado por meio dessa transferência de conhecimento.

Essa nova percepção da imagem como fonte de pesquisa não sugere um apagamento completo de tudo o que está sendo representado, mas apenas dos “nomes próprios”. Assim, como reforça Bohnsack (2011), não se trata do apagamento do conhecimento sobre o que é uma família, mas sim, do nome próprio da família em questão, que deve ser posto entre parênteses: “[...] que temos que ‘colocar entre parênteses’ nossas conotações, nosso conhecimento prévio iconográfico linguisticamente mediado, tanto quanto possível, ou seja, suspendê-los, se quisermos fazer justiça ao caráter único da imagem”⁹⁸ (Bohnsack, 2003, p. 239, tradução nossa). O conhecimento levado em consideração para análise é o conhecimento comunicativo-generalizado, que traduz os estoques de conhecimentos acumulados de forma

⁹⁸ [...], dass wir unsere Konnotationen, unser sprachvermitteltes ikonographisches Vorwissen, soweit wie möglich 'einklammern', also suspendieren müssen, wenn wir der Eigenart des Bildes gerecht werden wollen.

institucionalizada, generalizada e estereotipada. Isso se aplica “[...] especialmente ao conhecimento prévio específico dos detalhes concretos da situação singular retratada, que poderia se sobrepor e complicar uma análise formal”⁹⁹ (Michel, 2018, p. 81, tradução nossa).

Para Imdahl e Bohnsack, é a abordagem estética do cotidiano o foco dos estudos interpretativos das obras de artes. Eles têm a intenção de reconhecer as práticas artísticas ou mesmo as técnicas abordadas na composição da imagem, considerando o contexto maior de sua participação do cotidiano tanto literário como artístico. Nesse contexto, é possível identificar conexões com as pesquisas realizadas no campo dos estudos culturais. Essas investigações também requerem uma abordagem que contemple a estética dos produtos cotidianos, o que pressupõe, como requisito fundamental, a compreensão de suas estruturas e dos princípios formais que orientam sua composição (Bohnsack; Michel; Przyborski, 2015). Isso também requer o acesso à estética desses produtos do cotidiano e, como pré-requisito, o entendimento das estruturas formais de composição dessas obras, sendo que estão implícitas, na “[...] distinção entre a compreensão através da imagem e [n]a compreensão por meio da imagem, [...] as suposições sobre nossa compreensão e ações cotidianas que vão muito além das teorias de ação, sinais, conhecimento e cognição”¹⁰⁰ (Bohnsack, 2011, p. 28, tradução nossa).

O estudo da imagem focaliza a análise da sua própria estrutura composicional, isso significa que “as imagens mostram algo não linguisticamente por meio de palavras e sentenças, mas sim, por relações de linhas, formas e cores em uma composição em um plano de imagem em uma presença percebida simultaneamente e, ao mesmo tempo, sucessivamente”¹⁰¹ (Breckner; Mayer 2023, p.4, tradução nossa). A lógica da imagem é uma característica que pertence à sua estrutura formal, a qual, no campo da investigação qualitativa, tem um espaço consolidado no campo da pesquisa textual em comparação ao espaço dedicado à pesquisa por imagem. Bohnsack (2006) considera que, “[p]or outro lado, a interpretação de uma imagem só pode ser perfeitamente livre de conhecimento prévio textual-narrativo e fazer justiça à teimosia

⁹⁹ Wie Bohnsack weiter ausführt gilt diese Suspendierung insbesondere dem spezifischen Vorwissen um die konkreten Einzelheiten der jeweils dargestellten singulären Situation, die eine Formalanalyse überlagern und erschweren könnte.

¹⁰⁰ In dieser Unterscheidung zwischen einer Verständigung durch das Bild von jener über das Bild sind Annahmen über unser alltägliches Verstehen und Handeln impliziert, die weit in die Handlungs-, Zeichen-, Wissens-, und Erkenntnistheorien hineingreifen.

¹⁰¹ Pictures show something not linguistically by words and sentences but rather by relations of lines, forms, colours in a composition on a picture plane in a simultaneously and, at the same time, successively perceived presence.

e às leis inerentes da imagem se sua composição geral (formal) for levada em consideração”¹⁰² (p. 47, tradução nossa)

Assim, abandona-se a ideia de que a imagem ocupa apenas um lugar secundário na pesquisa, reforçando-se o uso de recursos visuais como guias de orientação para a ação humana: “as imagens guiam nossas ações, especialmente na forma de uma imaginação de cenas sociais ou na forma como orientamos nossas ações para os gestos não linguísticos dos outros e para o hábito que se inscreve socialmente em sua fisicalidade”¹⁰³ (Bohnsack, 2014, p. 172, tradução nossa). Logo, a exclusão das imagens do campo investigativo de pesquisa ocorre muitas vezes pela falta de compreensão dos conceitos de simultaneidade e sequencialidade que fundamentam o campo investigativo desses estudos qualitativos sobre imagens.

A interação social em textos e na linguagem verbal ocorre de forma sequencial, ou seja, segue uma ordem linear em que cada elemento se encadeia a partir de um processo contínuo entre os participantes. No entanto, essa lógica de sequência não se aplica às imagens. Como afirmam Bohnsack, Burkard e Przyborski (2015): “[e]m contraste, como já mencionado, o princípio fundamental de organização da imagem é sua estrutura simultânea” (p. 17, tradução nossa).

No Método Documentário, a análise de imagens concentra-se na simultaneidade dos elementos presentes na composição visual e em como eles se articulam de forma conjunta e instantânea. Isso se dá porque elas participam e constroem, ao mesmo tempo, não só seu aparecimento simultâneo na composição geral da imagem, ela também está intrínseca ao seu contexto e à sua realidade, pois “as imagens são simultaneamente um reflexo de seus contextos e de seus criadores. Elas também são rastros desses contextos ou realidades”¹⁰⁴. (Liebel, 2010, p. 210, tradução nossa). Compreender essa diferença é fundamental: enquanto em textos ou interações verbais é possível identificar e analisar partes ou trechos de forma isolada, a semântica de uma imagem não pode ser fragmentada da mesma maneira.

A diferença entre a interpretação de imagens e textos, no entanto, está no fato de que – devido à simultaneidade essencial da semântica da imagem – não é possível fixar essa semântica em partes ou seções da imagem, como fazemos,

¹⁰² *Demgegenüber kann eine Bildinterpretation sich nur dann in optimaler Weise vom textlich-narrativen Vorwissen freihalten und der Eigensinnigkeit und Eigengesetzlichkeit des Bildes gerecht werden, wenn dessen (formale) Gesamtkomposition in den Blick genommen wird.*

¹⁰³ *Bilder sind handlungsleitend, insbesondere in Form einer Imagination sozialer Szenerien oder in der Weise, dass wir unser Handeln an den nicht-sprachlichen Gebärden anderer und an dem ihre in ihre Körperlichkeit sozialisatorisch eingeschriebenen Habitus orientieren.*

¹⁰⁴ *Die Bilder sind gleichzeitig Reflex ihrer Kontexte und deren Hersteller. Sie sind außerdem Spuren dieser Kontexten bzw. Realitäten.*

por exemplo, ao selecionar trechos de conversas¹⁰⁵ (Bohnsack, 2011, p. 52, tradução nossa).

No caso da interpretação de imagens, a relação entre os elementos individuais da imagem e o contexto de sua composição geral não é sequencial, mas simultâneo (Bohnsack, 2011). Uma análise simultânea considera a imagem em sua totalidade, permitindo que ela seja compreendida em seus próprios termos. Nesse processo, o foco não está na sequência dos elementos, mas na simultaneidade que constitui seu significado. A imagem é dotada de leis internas, arranjos específicos e relações complexas que estruturam sua composição. Nesse sentido, o significado emerge a partir das variações composicionais e das interações entre os elementos visuais.

Conforme destacam Breckner e Mayer (2023, p. 4, tradução nossa), “a ambiguidade, a ambivalência e as contradições podem ser expressas de forma especialmente eficaz nas imagens [...], porque todos os diferentes aspectos envolvidos podem ser simultaneamente parte da mesma imagem, sem que um deles seja priorizado ou excluído discursivamente.”¹⁰⁶ Assim, a simultaneidade característica da imagem permite a coexistência de múltiplos significados, ampliando seu potencial interpretativo.

Não se trata de dizer que a sequencialidade textual é incapaz de apresentar uma experiência de sensações opostas. Essa apresentação ocorre no texto de forma fragmentada, desenvolvendo-se em etapas sequenciais que, em momentos distintos, expõem a progressão dos acontecimentos. Dessa forma, as diferentes perspectivas são apresentadas de maneira sucessiva, uma após a outra, ao longo da narrativa. Com isso, “a simultaneidade da justaposição dessas perspectivas é ativada somente na imaginação do leitor. Uma imagem, por outro lado, pode representar a simultaneidade dos opostos e sua transcendência ao mesmo tempo”¹⁰⁷ (Ruck; Slunecko, 2008, p. 269, tradução nossa).

Além disso, no processo de reconstrução formal da imagem, seus elementos são examinados e interpretados em relação à composição global que ela apresenta. Nesse contexto, a análise metodológica exige não apenas atenção à estrutura formal da imagem, mas também a “suspensão do significado iconográfico ou conotativo, ou seja, do conhecimento prévio

¹⁰⁵ *Der Unterschied von Bild- und Textinterpretation besteht aber wohl darin, dass es - aufgrund der essentiellen Simultaneität der Semantik des Bildes - nicht gelingt, diese Semantik an Teilen oder Abschnitten des Bildes festzumachen, so wie wir dies beispielsweise bei der Auswahl von Passagen aus Gesprächen tun.*

¹⁰⁶ *Ambiguity, ambivalence and contradictions can be expressed specifically well with images [...], because all different aspects involved can be simultaneously part of the same picture without prioritizing or even ruling out one of them discursively.*

¹⁰⁷ *The simultaneity of juxtaposing these perspectives is activated only in the imagination of the reader. An image, by contrast, may itself depict the simultaneity of opposites and their transcendence at the same time.*

linguístico e textual”¹⁰⁸ (Bohnsack, 2011, p. 44, tradução nossa). Isso significa que a interpretação deve se concentrar na imagem em si, sem que sua leitura seja limitada por associações prévias ou referências externas. Compreender a composição da imagem é um pré-requisito fundamental para avançar na construção de níveis de acesso ao sentido que não podem ser transmitidos pelo texto. Por isso, é crucial preservar o foco naquilo que é inerente à imagem, sua singularidade. Esse enfoque é essencial para evidenciar que a análise interpretativa deve ser construída a partir da imagem e não simplesmente sobre ela, respeitando sua natureza única e autônoma.

Como reforça Imdahl (1974), ao comentar as obras de Cézanne enquanto forma e composição,

[s]e assumirmos – o que é fundamental para as considerações aqui apresentadas – que é possível, em princípio, distinguir entre ver e reconhecer objetos e que, na visão normal e habitual dos objetos, a visão de ver está subordinada à visão de reconhecer, porque ao ver um objeto que aparece diante do olho na realidade, o conceito desse objeto que já está pré-concebido no observador é opticamente realizado, E se assumirmos ainda que a forma pictórica da pintura mimética, idealista ou realista também se baseia na visão primordialmente reconhecedora do objeto, então a inter-relação entre a construção pictórica opticamente autônoma e o objeto que existe em Cézanne está condicionada a uma modificação da conexão normal entre a visão e o reconhecimento da visão¹⁰⁹ (p. 325, tradução nossa).

Pela simultaneidade de apresentação desses elementos, é possível interpretar o todo dessa imagem através da interpretação dos seus elementos. Philipps (2015) pondera sobre essa questão: “[a]s especificidades da imagem só podem ser reveladas ao intérprete observando a estrutura e as relações entre os elementos individuais da imagem, pois é precisamente a composição formal da imagem que revela um significado que vai além das possibilidades da linguagem”¹¹⁰ (p. 91, tradução nossa). Com isso, através da análise simultânea da composição

¹⁰⁸ *der Suspendierung des ikonografischen bzw. konnotativen Sinngehalts, also des sprach- und textförmigen Vorwissens.*

¹⁰⁹ *Geht man - wie es für die hier vorgebrachten Überlegungen grundlegend ist - von einer prinzipiell möglichen Unterscheidung zwischen sehendem und wiedererkennendem Gegenstandssehen aus und davon, daß im normalen, zur Gewohnheit gewordenen Sehen von Gegenständen das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet ist, weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen tretenden Gegenstandes das im Sehenden schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird, und geht man weiter davon aus, daß auch die Bildform der mimetischen, idealistischen oder realistischen Malerei auf dem vor allem wiedererkennenden Sehen des Gegenstandes aufbaut, so ist die bei Cézanne gegebene Wechselbeziehung zwischen optisch autonomer Bildkonstruktion und Gegenstand bedingt in einer Abwandlung jener normalen Verbindung zwischen sehendem und wiedererkennendem Sehen.*

¹¹⁰ *Das Bildspezifische erschließe sich dem Interpreten nur über die Betrachtung der Strukturiertheit und Beziehungen der einzelnen Bildelemente untereinander, da gerade in der formalen Bildkomposition sich ein Bedeutungsgehalt anzeige, welcher über die Möglichkeiten der Sprache hinausgehe.*

da imagem, é possível identificar as orientações coletivas (Bohnsack, 2010), ou seja, o *habitus* que diz da práxis dos produtores dessas apresentações de si e de seus pares.

Há um problema metodológico quando essas funções entre representantes e representados não pertencem ao mesmo “espaço de experiências” (Bohnsack, 2011, p. 31), visto que a investigação, através da imagem, busca pelo *habitus*, individual ou coletivo, presente em uma imagem que retrate tanto um contexto familiar quanto uma época histórica. Quando esse *habitus* não está em sintonia com seu tempo, há um problema metodológico que se dá pela falta de coerência interpretativa entre aqueles que são representados e os produzem a imagem. Contudo, como reforça Bohnsack (2007), “isso não é problemático se os produtores da imagem fotografada e da imagem retratada pertencerem ao mesmo espaço experiencial, por exemplo, se a fotógrafa da família for ela mesma um de seus membros”¹¹¹ (p. 956, tradução nossa).

O *habitus* do produtor de imagem se revela na maneira como ele apresenta sua própria imagem, o que se manifesta como um sintoma não intencional, ou seja, em um estilo característico de seu modo de ser e de sua orientação. Esse *modus operandi* não está sob o controle consciente do representado, mas reflete uma compreensão mútua entre indivíduos que compartilham um modo de ser no mundo. Como afirmam Bohnsack, Michel e Przyborski (2015), “a reconstrução da estética cotidiana não é um fim em si mesma, mas abre perspectivas mais profundas sobre a estrutura performativa, sobre o ‘modus operandi’ da prática cotidiana”¹¹² (p. 25, tradução nossa). Assim, a análise não se limita apenas ao *habitus* dos produtores de imagens, mas também ao estilo de vida que é transmitido por meio dessas imagens.

Logo, os conceitos de estilo de vida, de pose, e as normas de identidade social neles veiculadas são relevantes não só na fotografia publicitária (Bohnsack, 2017) ou em vídeos sobre estilo de vida: “[a] apresentação icônica de um estilo de vida [...] não é possível sem posar. Entendemos sua apresentação na publicidade como uma propagação de expectativas normativas e promessas na área de expectativas de identidade”¹¹³ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p. 344, tradução nossa).

¹¹¹ Dies ist dann weitgehend unproblematisch, wenn abgebildete und abbildende Bild produzentInnen zu demselben Erfahrungsraum gehören, also beispielsweise die Fotografin der Familie selbst eines ihrer Mitglieder ist.

¹¹² Allerdings bleibt die Rekonstruktion der Alltagsästhetik nicht Selbstzweck, sondern eröffnet uns tiefer greifende Einblicke in die performative Struktur, in den *modus operandi* der Alltagspraxis.

¹¹³ Die ikonische Präsentation eines Lifestyles ist – wie zu zeigen sein wird – ohne das Posieren nicht möglich. Wir verstehen dessen Präsentation in der Werbung als ein Propagieren von normativen Erwartungen und Verheißungen im Bereich von Identitätserwartungen.

Na análise das imagens desta pesquisa, serão exploradas as etapas de investigação para o dado visual. Bassalo (2012), por exemplo, em seus estudos de imagens via Método Documentário, aplicou a análise de imagens em fotografias de jovens internautas, pois “pode-se afirmar que as fotos têm uma narrativa própria, uma discursividade intrínseca, que documentam uma trajetória e revelam sentidos e orientações coletivas das práticas deste grupo geracional” (Bassalo, 2012, p. 231). Liebel (2010) e Wopfner (2012) também realizaram seus trabalhos sobre análise de imagens via Método Documentário, contudo, eles foram os primeiros a trazer o desenho gráfico para a discussão desse método. Segundo Liebel (2010), a iconicidade também possui uma dimensão histórica. Em sua pesquisa, o autor analisou as charges políticas de um jornalista nazista, utilizando-as como campo de investigação visual. Ele posiciona a imagem como uma fonte histórica de pesquisa, na qual a memória e as emoções se tornam perceptíveis e significativas. Por meio das imagens, é possível analisar a realidade e a função desse dado visual, bem como compreender o papel de seus produtores. Nesse contexto, Wopfner (2012) destaca que, por meio da iconicidade, sentimentos internos e emoções podem ser expressos com maior facilidade. Segundo a autora, “elementos emocionais e inexprimíveis também fluem com mais intensidade, e, assim, o processo de desenho favorece a representação de conflitos” (Wopfner, 2012, p. 3, tradução nossa).¹¹⁴

Também as normas de identidade desempenham um papel significativo para os produtores das imagens, que são o foco da investigação. No entanto, a questão não está na simples transmissão de normas de identidade por meio de uma foto ou vídeo, como ocorre na fotografia publicitária, onde a imagem é usada para promover ou transmitir uma norma. O que se destaca aqui é a forma como os produtores dessas imagens (seja por meio de desenhos ou palavras) representam e realizam a relação entre norma e *habitus* na interação social, ou seja, o seu quadro de orientação, conforme abordado por Bohnsack (2011), em um sentido mais amplo.

Como o conceito de estilo de vida pressupõe a reconstrução da relação do *habitus* com as categorias de pose, identidade e norma, ele é mais complexo do que o conceito de *habitus*. Resumimos essa relação complexa entre *habitus*, norma e identidade com a categoria do quadro de orientação, embora isso não possa ser discutido em mais detalhes aqui. No caso do estilo de vida, essa é uma variante específica de uma estrutura de orientação na qual a pose é de particular importância¹¹⁵ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p. 344, tradução nossa)

¹¹⁴ *Auch emotionale und unaussprechliche Anteile fließen stärker ein, und so wird über den Prozess des Zeichnens die Darstellung von Konflikthafem gefördert.*

¹¹⁵ *Derartige Anrufungen werden, wie dazulegen ist, medial unter anderem im Modus des Lifestyles und des Posierens präsentiert. Indem der Begriff des Lifestyles die Rekonstruktion der Relation des Habitus zu den Kategorien der Pose sowie der Identität und der Norm voraussetzt, ist er komplexer als der Begriff des Habitus.*

A respeito do que é representado na imagem, segundo Bohnsack (2007), “a questão principal é quais pessoas e cenas sociais são focalizadas pelo produtor da imagem, pelo olho da câmera, por assim dizer, na forma do ponto de fuga e, portanto, são colocadas no centro dos eventos sociais”¹¹⁶ (p. 961, tradução nossa). Os produtores de imagens se dividem em duas categorias: os produtores de imagem representantes e os produtores de imagem representados. Os representantes são os produtores de imagens, que estão por detrás da câmera, ou seja, os fotógrafos ou artistas que elaboram a produção da imagem ou a sua captura. Já os representados são os produtores de imagens que estão inseridos nela, e que podem ser desde pessoas a objetos ou cenários sociais, que estão presentes no motivo da imagem, são os detentores da ação que está sendo representada em sua dinâmica cotidiana.

Em relação às imagens que representam o cotidiano “[...] geralmente há um alto grau de sobreposição entre os produtores de imagens que retratam e os que são retratados. Elas são caracterizadas por um continua ação na frente e atrás da câmera”¹¹⁷ (Michel, 2018, p. 79, tradução nossa). Quando há incongruências, isso pode resultar em um reenquadramento dos produtores de imagens representados pelos produtores de imagens representantes, no qual o olhar sobre eles é estruturado de acordo com as dinâmicas de poder. Isso significa a construção de uma identidade dos representados que discorda de sua própria representação habitual, pois, para os estudos de imagens do Método Documentário, não cabe a atribuição ou a dedução dos motivos dos produtores de imagens na apresentação da imagem. Assim, “no entendimento da interpretação de imagens documentais, os significados icônicos não podem ser inferidos de forma a atribuir intenções e motivos aos atores ou produtores de imagens retratados ou representados”¹¹⁸ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p. 343, tradução nossa).

Isso é um tipo de preocupação que não aparece nos estudos de imagens desenvolvidos pelos autores de história da arte citados anteriormente, pois “esses problemas surgem

Wir fassen diese komplexe Relation von Habitus, Norm und Identität mit der Kategorie des Orientierungsrahmens, auf die hier allerdings nicht genauer eingegangen werden kann (dazu: Bohnsack 2014b). Im Falle des Lifestyles handelt es sich um eine spezifische Variante eines Orientierungsrahmens, innerhalb dessen der Pose eine besondere Bedeutung zukommt.

¹¹⁶ *Es geht vor allem um die Frage, welche Personen und sozialen Szenerien durch den abbildenden Bildproduzenten, durch das Kameraauge sozusagen, in Form des Fluchtpunktes fokussiert und somit ins Zentrum des sozialen Geschehens gerückt werden.*

¹¹⁷ *[...] Bei Bilddokumenten aus dem Alltag der Erforschten besteht zumeist eine hohe Überschneidung zwischen abbildenden und abgebildeten Bildproduzent*innen. Sie zeichnen sich durch ein Kontinuum des Handelns vor und hinter der Kamera aus.*

¹¹⁸ *Im Verständnis der dokumentarischen Bildinterpretation lassen sich ikonische Sinngehalte nicht auf die Weise erschließen, dass wir den abgebildeten oder auch abbildenden AkteurInnen oder BildproduzentInnen Absichten und Intentionen oder Motive zuschreiben.*

especialmente no campo da interpretação fotográfica, eles não foram abordados pelos historiadores da arte Panofsky e Imdahl”¹¹⁹ (Bohnsack, 2007, p. 956, tradução nossa). Contudo, isso é um tipo de preocupação dos estudos de imagens no campo das pesquisas qualitativas, que vê no papel desses produtores, representantes e representados, “[...] um grande desafio para uma metodologia de ciências sociais de interpretação de imagens” (Bohnsack, 2007, p. 956, tradução nossa)).¹²⁰

2.3 Etapas de análise de imagens segundo o Método Documentário

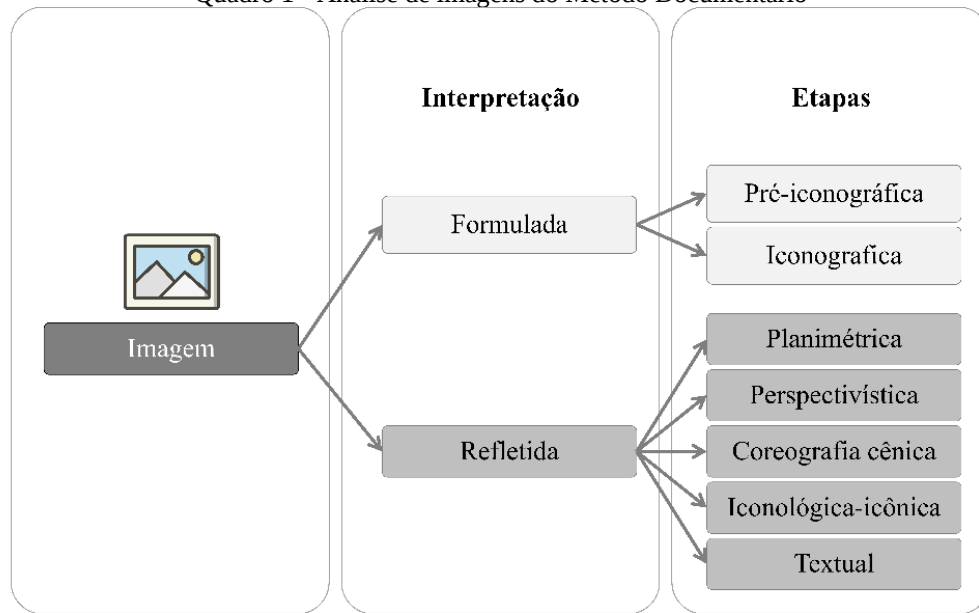
Por meio da análise e interpretação de imagens pelo Método Documentário, é possível compreender “[...] quando as representações de cursos de ação e interação estão relacionadas entre si em suas dimensões linguística e visual-performativa”¹²¹ (Böder; Pfaff, 2019, p. 138, tradução nossa). Bohnsack (2011), sob a influência de Mannheim (1952), Panofsky (1972) e Imdahl (1996), ampliou a partir dos anos dois mil o alcance do Método Documentário para a análise de dados qualitativos incluindo imagens entre fotografias, charges, vídeos e filmes. Assim, a partir da análise de grupos de discussão e das etapas da interpretação formulada e da interpretação refletida, essas categorias ganham uma nova roupagem metodológica interpretativa que incorpora as contribuições dos autores clássicos da história da arte citados anteriormente (Quadro 1).

¹¹⁹ *Da sich diese Probleme insbesondere im Bereich der Fotointerpretation stellen, sind sie von den Kunsthistorikern Panofsky und Imdahl nicht bearbeitet worden.*

¹²⁰ *Für eine sozialwissenschaftliche Methodik der Bildinterpretation stellen sie eine große Herausforderung dar.*

¹²¹ *[...] wenn Darstellungen von Handlungs- und Interaktionsverläufen in ihrer sprachlichen und visuell-performativen Dimensioniertheit aufeinander bezogen werden.*

Quadro 1 - Análise de imagens do Método Documentário



Fonte: Elaborado pelo autor

A primeira etapa da interpretação formulada é constituída pela descrição pré-iconográfica e iconográfica da imagem. No nível pré-iconográfico, a principal preocupação é descrever o que é visto no arranjo da imagem, na sua composição. É nessa fase que a pergunta sobre “o que” está na imagem é respondida, ou seja, a configuração física apresentada na imagem é posta em consideração. Descreve-se as características tácitas, que transmitem a mensagem que está na imagem, com seus objetos, fenômenos e ambiente representados.

A análise subsequente é a iconográfica, que também pertence ao campo da interpretação formulada. Nessa etapa, ações e gestos que estão representados na imagem tornam-se objeto de interpretação. Sua descrição é um passo interpretativo para a reconstrução da estrutura formal da imagem de modo a encontrar a compreensão do senso comum na apresentação da imagem: “[a] descrição iconográfica associa a imagem a um assunto. O conhecimento generalizado de forma comunicativa, geralmente disponível ou pesquisável, é usado aqui”¹²² (Hoffmann, 2024, p. 10, tradução nossa). Isso possibilita identificar o tema da imagem na sua primeira interpretação. Logo, ela é uma descrição interpretativa do primeiro contato com a imagem sob o que se vê de imediato representado no dado visual.

A interpretação refletida mostra a composição formal da imagem, ou seja, a estrutura de constituição da imagem por ela mesma. O primeiro passo consiste na análise planimétrica, na qual se reconhece as estruturas que compõem o plano da representação. Aqui, a variação

¹²² *Die ikonografische Beschreibung ordnet das Bild einem Sujet zu. Hier werden kommunikativ-gene realisierte Wissensbestände, die allgemein verfügbar oder recherchierbar sind, in Anschlag gebracht.*

composicional da imagem pode alterar a forma de sua reconstrução, por isso encontrar como estão distribuídos os pontos da regra dos terços,¹²³ ou mesmo a proporção áurea,¹²⁴ ou o ponto de fuga da imagem influencia tanto a elaboração da planimetria, quanto da coreografia cênica e da projeção perspectivística. É necessário, portanto, “[...] primeiro reconstruir a composição formal para ambas as variantes da imagem e, em seguida, examinar até que ponto elas mudam o significado da imagem”¹²⁵ (Hoffmann, 2024, p. 13, tradução nossa).

A reconstrução planimétrica é o primeiro passo da interpretação iconológica-icônica, visto que a singularidade da imagem está no “olhar que olha”, que se distingue do “olhar que reconhece” (Imdahl, 2012). Isso significa que a essência da estrutura planimétrica está no campo da própria imagem, determinada por seu espaço imagético, que expõe não só sua lei, mas sua própria estrutura formal e geométrica na composição dos seus elementos. Portanto, é através da reconstrução que se acessa a imagem e seu campo autorreferencial para visualizar seu sistema de construção e apresentação da imagem, como sua proporção áurea.

A projeção perspectivística é o segundo passo da análise refletida. Ela compreende o estudo da imagem e seu modo específico de apresentação enquanto forma figurativa espacial e física. Nesse momento, busca-se analisar a perspectiva do produtor representante da imagem e sua visão de mundo. Esse mesmo estilo de interpretação acontece com a imagem fotográfica contemporânea, que coloca a pergunta sobre quem é o centro do evento social, principalmente pelo olhar do produtor representante, que pode colocar em destaque pessoas, objetos e cenários sociais.

A coreografia cênica é a etapa responsável por identificar a posição e a ação dentro do panorama da imagem. Entender, portanto, a importância científica e social da estrutura formal da imagem é crucial para uma análise descritiva atenta tanto a olhares e gestos, quanto à atuação do que está sendo exposto pela imagem. Reconhecer e identificar objetos, gestos e indivíduos traduz não apenas uma aparência do mundo, mas também uma realidade e um tempo.

A interpretação iconológica/icônica é a etapa final do processo interpretativo, dedicada a compreender a iconicidade da imagem. Esse passo é crucial para a continuidade na construção do acesso ao sentido que não é transmitido nem pelo texto nem pelo nível iconográfico, pois

¹²³ A regra dos terços tem como perspectiva produzir uma imagem equilibrada, em que, os elementos do tema, forma e linhas estejam dispostos de forma organizada e agradável. “A composição nada mais é do que a arte de dispor os elementos do tema, formas, linhas, tons e cores – de maneira organizada e agradável (Bussele, 1979, p. 16)

¹²⁴ A proporção áurea é reconhecida como um princípio organizador e uma diretriz segura para atingir a plenitude de beleza da natureza. “A proporção áurea é considerada uma relação particularmente harmoniosa, como *proportio divina* (‘proporção divina’)” (Hoffmann, 2024, p. 13, tradução nossa).

¹²⁵ *Daher ist es hier notwendig, zunächst die Formalkomposition für beide Bildvarianten zu rekonstruieren und darüber zunächst zu prüfen, inwiefern diese den Bildsinn verschieben.*

trata-se da imagem em sua essência, por si mesma. Não se trata de usar uma narrativa de dependência sequencial temporal, como posto na história da arte; trata-se de não perder de vista aquilo que é próprio da imagem, sua singularidade, com o intuito de marcar a diferença de uma análise interpretativa a ser construída através de uma imagem e não por um texto descritivo sobre sua composição.

Os elementos textuais que compõem uma imagem, como título ou frases, devem ser interpretados na última etapa da análise iconológica, pois são informações sobre a mensagem do artista e também sobre o contexto social e político de uma determinada época – “[a] interpretação do título da imagem e de outros textos da imagem só deve ser feita após a realização da interpretação da imagem para não estruturar de antemão a interpretação da imagem por meio do pré-conhecimento linguístico-textual” (Bohnsack, 2020, p. 310).

No mundo contemporâneo, imagens e textos estão inseridos em nossas ações cotidianas, funcionando como formas de apresentação e reconhecimento entre grupos que compartilham orientações específicas, comunicando-se por meio de expressões pictóricas que revelam sua identidade e a de seus membros. Imagens, como afirmam Weller e Bassalo (2015, p. 275), “são fontes únicas nas quais as visões do mundo, o mundo social de significado e de ser são refletidos”¹²⁶. Portanto, elas traduzem identidades tanto individuais quanto coletivas de gerações que se reconhecem por meio de dados visuais. É necessário haver um rigor metodológico e interpretativo para a análise desses dados, uma vez que eles constituem um recurso autônomo, existindo de forma independente de um texto e, em alguns casos, até da própria língua. É fundamental considerar a perspectiva das imagens e dos indivíduos no seu contexto social, sem dissociá-los desse meio.

2.3.1 A análise comparativa

A reconstrução dos diferentes modos de um discurso ou de apresentação de uma imagem, na análise comparativa, permite identificar o compartilhamento de experiências dos pesquisados, evidenciando sua ação e interação com os pares, tanto na organização discursiva quanto na interpretação visual. Nas palavras de Amling e Hoffmann (2013), “[o] Método Documentário de interpretação, baseado nas premissas de uma sociologia praxeológica do conhecimento [...] e desenvolvido por Ralf Bohnsack e outros, concentra-se na reconstrução do

¹²⁶ *Sie sind einzigartige Quellen, in denen sich Weltanschauungen, soziale Sinn- und Seinswelten widerspiegeln.*

conhecimento coletivo implícito e orientador da ação e sua gênese social”¹²⁷ (p.181, tradução nossa).

A análise comparativa é aplicada em ambos os dados investigados, pois “ela pode alcançar no meio da interpretação de imagens o que a análise de sequência pode alcançar no campo da interpretação de textos”¹²⁸ (Bohnsack, 2013b, p. 86, tradução nossa). Esse modo de análise consiste em uma operação comparativa dos elementos empíricos do material investigado. Isso é central na pesquisa qualitativa, pois permite o acesso ao contexto criado pelos próprios participantes, que, em uma conversa, em uma narrativa ou em uma cena pictórica, se colocam em ações entre pares, “[a]ssim, torna-se visível a sobreposição, ou melhor, a interpenetração mútua de diferentes estruturas de orientação”¹²⁹ (Bohnsack, 2012, p.131, tradução nossa).

É possível distinguir os conhecimentos implícitos dos pesquisados por meio da análise de seus conhecimentos prévios ou dos conhecimentos contextuais como dos pesquisados, e isso também vale para o pesquisador, enquanto sujeito envolvido na pesquisa. Nas palavras de Michel (2018), “[e]mbora os recursos de conhecimento dos intérpretes também sejam indispensáveis dentro do método documental, a formação de comparações visa a controlar a natureza limitada à localização dos pesquisadores”¹³⁰ (p. 78, tradução nossa).

Comparável à análise sequencial de um discurso, como dito anteriormente, A reconstrução de uma imagem está intrinsecamente relacionada a outras imagens. É através da comparação de imagens que os elementos homólogos, assim como as diferenças na composição, são apontados. Sobre a comparação de imagens, Bohnsack (2003) afirma: “[e]sses horizontes comparativos, que abordo no decorrer da interpretação do discurso, podem ser de natureza imaginativa ou baseados em casos comparativos empíricos”¹³¹ (p. 251, tradução nossa). Isso é relevante no nível da interpretação reflexiva na abordagem analítica sequencial, na medida em que as conexões comunicativas e, portanto, as construções de tópicos são

¹²⁷ *Die auf den Annahmen einer Praxeologischen Wissenssoziologie (vgl. Bohnsack/Nohl 1998; Bohnsack 2013) aufbauende und von Ralf Bohnsack und anderen ausgearbeitete Dokumentarische Methode der Interpretation legt den Fokus auf die Rekonstruktion kollektiver impliziter und handlungsleitender Wissensbestände und ihrer sozialen Genese.*

¹²⁸ *Sie vermag im Medium der Bildinterpretation das zu leisten, was die Sequenzanalyse für den Bereich der Textinterpretation.*

¹²⁹ *Es wird also eine Überlagerung oder besser: wechselseitige Durchdringung unterschiedlicher Orientierungsrahmen sichtbar.*

¹³⁰ *Obwohl die Wissensressourcen der Interpretierenden auch innerhalb der Dokumentarischen Methode unverzichtbar sind, zielt die Vergleichsbildung auf eine Kontrolle der Standortgebundenheit der Forscher*innen.*

¹³¹ *Diese Vergleichshorizonte, die ich im Zuge der Interpretation des Diskurses an ihn herantrage, können imaginativer Art oder in empirischen Vergleichsfällen fundiert sein.*

desenvolvidas como uma constituição semântica e performativa processual de significado com vistas a formulações individuais de palavras, partes de frases ou várias frases.

Ao analisar imagens, o foco não recai sobre a sequencialidade, mas na simultaneidade, considerando a constituição do significado imanente da imagem. Nesse processo, o sentido específico da composição geral é explorado por meio da variação composicional de sua estrutura formal (Bohnsack, 2011). Além disso, nas etapas formuladas e refletidas de reconstrução analítica, busca-se interpretar a imagem em sua totalidade, investigando a compreensão de cada elemento que integra o dado visual. Esses elementos são, então, sintetizados em uma análise comparativa que permite captar as relações e significados no contexto mais amplo.

Assim como na análise de texto, o sentido particular de uma expressão em na composição narrativa é analisado. Na imagem, os elementos individuais são interpretados em relação à composição geral apresentada, dentro de uma análise formal refletida. Nesse processo, “[a]o usar diferentes horizontes de comparação e casos de comparação na análise empírica de textos ou imagens, eles aparecem em um espaço ou contexto experiencial diferente em cada caso.”¹³² (Bohnsack, 2012, p.131, tradução nossa).

Mesmo no meio da interpretação de imagens, o intérprete como observador depende, de diferentes maneiras e em diferentes níveis, de horizontes de comparação que inicialmente permanecem implícitos. Assim, a percepção da composição (formal) específica de uma imagem já ocorre no horizonte comparativo de outras composições contingentes (percebidas intuitivamente)¹³³ (Bohnsack, 2003, p. 251, tradução nossa).

A análise comparativa dos dados empíricos da pesquisa constitui um elemento central do Método Documentário, permitindo a construção de uma tipologia que reflita a multidimensionalidade dos espaços de experiência conjunta. Por meio da análise comparativa é possível elaborar tipologias que abordem essa complexidade. Como destaca Bohnsack (2012, p. 131, tradução nossa): “[n]a análise empírica, é particularmente importante capturar e explicar

¹³² *Indem ich in der empirischen Analyse von Texten oder Bildern unterschiedliche Vergleichshorizonte und Vergleichsfälle heranziehe, erscheinen diese in jeweils einem anderen Erfahrungsraum oder Kontext.*

¹³³ *Auch im Medium der Bildinterpretation ist der Interpret als Beobachter in unterschiedlicher Weise und auf unterschiedlichen Ebenen auf Vergleichshorizonte angewiesen, die zunächst implizit bleiben. So vollzieht sich bereits die Wahrnehmung der spezifischen (formalen) Komposition eines Bildes vor dem Vergleichshorizont (intuitiv vollzogener) anderer, kontingenter Kompositionen.*

essa multidimensionalidade em sua complexidade no curso da formação do tipo, ou seja, construindo uma tipologia [...]”¹³⁴

Portanto, a análise comparativa acontece entre horizontes comparativos, isso significa que a reconstrução coloca diferentes estruturas de orientação em cruzamento. São estruturas coletivas de orientação, identificadas através da análise comparativa, em que os mesmos casos ou diferentes passagens ou imagens são postas lado a lado. Com isso, há a formação de um tipo genético de sentido, o sentido das diferentes estruturas de orientação, isto é, a gênese de significado que está ancorada à situação existencial dos investigados, às suas estruturas do meio, do *habitus*. Segundo Bohnsack (2018), “[a] reconstrução da sociogênese por meio da interpretação sociogenética tem como objetivo o processo de socialização e sua estrutura interativa, na qual a gênese da estrutura de orientação típica do meio ou *habitus* deve ser buscada”¹³⁵ (p. 40, tradução nossa). Isso se refere à ancoragem social vinculada à situação ou à existência, bem como às estruturas de orientação características do meio ou do *habitus*.

[O] objetivo é reconstruir o espaço experiencial conjuntivo específico (por exemplo, geracional, etário, local-sociedade, classe ou migração) ou a sobreposição de espaços experienciais nos quais as orientações de ação se baseiam. Até o momento, não há uma descrição abrangente e detalhada das etapas individuais da formação do tipo sociogenético, o que corresponde ao fato de que, em toda uma série de projetos, não há mais do que uma sugestão de espaços experienciais conjuntivos que são causais para a formação de orientações de ação¹³⁶ (Amling; Hoffmann, 2013, p. 183, tradução nossa).

A complexidade do espaço de experiência, que envolve o conhecimento conjuntivo investigado, surge do confronto dos indivíduos com o meio em que vivem, seu cotidiano, as normas de identidade desses espaços. Além disso, considera-se a forma como se organiza uma coletividade cujos membros reproduzem orientações, práticas, que se formam ao longo do tempo, constituindo, assim, o espaço conjuntivo de experiência. Como afirma Bohnsack (2018, p.23, tradução nossa), “[o] conhecimento experiencial conjuntivo é adquirido, ou seja,

¹³⁴ In der empirischen Analyse gilt es vor allem im Zuge der Typenbildung, d. h. auf dem Wege der Konstruktion einer Typologie, diese Mehrdimensionalität in ihrer Komplexität zu erfassen und zu explizieren (dazu u. a.: Bohnsack 2010b).

¹³⁵ Die Rekonstruktion der Soziogenese auf dem Wege der soziogenetischen Interpretation zielt auf jenen Sozialisationsprozess und dessen interaktive Struktur, in denen die Genese des milieutypischen Orientierungsrahmens oder Habitus zu suchen ist.

¹³⁶ Mit anderen Worten geht es um die Rekonstruktion des spezifischen konjunktiven (bspw. generations-, alters-, ortsgesellschafts-, schichtoder migrationstypische) Erfahrungsraums oder der Überlappung von Erfahrungsräumen, der bzw. die den handlungsleitenden Orientierungen zugrunde liegt bzw. liegen. Zu den einzelnen Schritten der soziogenetischen Typenbildung existiert bisher keine umfassende und detaillierte Darstellung, was mit der Tatsache korrespondiert, dass es in einer ganze Reihe von Projekten bei der Andeutung von für die Ausbildung handlungsleitender Orientierungen ursächlichen konjunktiven Erfahrungsräumen bleibt.

experimentado, em uma prática na qual os próprios portadores de memória estão envolvidos. O fator decisivo para o efeito formativo e orientador de ação dessa experiência é sua conexão com a prática”.¹³⁷ Desse modo, a análise comparativa permite a reconstrução da multidimensionalidade dos espaços conjuntivos de experiência.

Uma tipologia se baseia na formação de tipos por meio da reconstrução de espaços de experiências conjuntivos, considerando suas interações e orientações reconstruídas. Como afirma Nentwig-Gesemann (2013), “[...] ficam claras as diferentes dimensões dos respectivos casos e, portanto, também as diferentes tipologias que se sobrepõem”¹³⁸ (p. 297, tradução nossa). Portanto, a formação de tipos rastreia as formações de *habitus* até seus lugares sociais de origem, seus espaços conjuntivos de experiência, acessando dimensões e espaços interligados de experiência. “A sociogênese abre a possibilidade de atribuir uma estrutura de orientação ou *habitus* a esse espaço experiencial, a essa estratificação de experiência e história de socialização na qual sua gênese deve ser buscada”,¹³⁹ de acordo com Bohnsack (2018, p. 39, tradução nossa). Logo, uma análise comparativa vincula as estruturas de orientação aos espaços da experiência, e com isso, gerar tipologias nas quais uma conexão entre as estruturas de orientação e sua sociogênese possa se tornar transparente.

¹³⁷ *Das konjunktive Erfahrungswissen wird in der selbsterlebten Praxis, also in einer Praxis, in welche die Erinnerungsträger selbst eingebunden sind, erworben, eben er-lebt. Entscheidend für die prägende und handlungsleitende Wirkung dieses Erlebens ist seine Bindung an die Praxis.*

¹³⁸ *Auf diese Weise werden verschiedene Dimensionen der jeweiligen Fälle und damit auch unterschiedliche, einander überlagernde Typiken deutlich.*

¹³⁹ *Die Soziogenese eröffnet uns die Möglichkeit der Zuordnung 40 Ralf Bohnsack eines Orientierungsrahmens oder Habitus zu jenem Erfahrungsraum, zu jener Erlebnisschichtung und Sozialisationsgeschichte, in dem seine Genese zu suchen ist.*

3 A PRODUÇÃO DO PROJETO INFOZINE: RELATO SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO PROJETO NO CENTRO DE ENSINO MÉDIO DO DF

O projeto Infozine começou como uma atividade das aulas de Filosofia no Centro de Ensino Médio do DF, uma escola localizada a 30km do centro de Brasília-DF. Apesar da distância geográfica entre a capital federal e a escola não ser tão grande, há uma diferença social perceptível entre os espaços físicos da escola pesquisada e os espaços de escolas localizadas na capital. Cabral e Yannoulas (2021) ponderam que “a oferta de instituições de ensino foi gestada sem considerar as demandas sociais das regiões administrativas mais pobres, o que reflete a má distribuição de todos os tipos de equipamentos urbanos” (p. 13) Consequentemente, essa diferença da qualidade dos espaços físicos da rede de ensino entre a região central planejada no início da construção de Brasília e as regiões administrativas que surgiram posteriormente, está relacionada com uma má distribuição de recursos por parte dos órgãos públicos.

Além da diferença estrutural, outra característica marcante da escola pesquisada é a diversidade econômica e social dos estudantes. Na época do andamento da pesquisa, alguns eram moradores de condomínio fechados e viviam em espaços de proteção, com portaria, segurança 24 horas e não precisavam usar o transporte público pois os pais os levavam e buscavam na escola. Outros estudantes, moradores desse bairro ou vizinhos a ele, não contavam com esse apoio familiar de mobilidade e precisavam usar do transporte público, pois não tinham os mesmos benefícios protetivos, sociais e econômicos de seus colegas. Muitos faziam estágio no contraturno para contribuir com o sustento da família ou arcar com suas despesas pessoais. Trata-se, portanto, de um contexto de desigualdade social e econômica que ainda insiste em fazer parte do dia a dia desses jovens estudantes do ensino médio da região.

Embora os dois grupos de estudantes, de contextos diferentes, tivessem percepções distintas sobre a violência, ambos a vivenciavam no cotidiano escolar. A violência estava presente em seu dia a dia, pois a entrada ou saída da escola podia significar um assalto ou até mesmo uma cena de agressão. Era comum ouvir dos estudantes falando sobre roubos de celulares e bicicletas, consumo de drogas, violência doméstica, assédio sexual, racismo e outros tipos de violência, como falta de atendimento médico, abordagens agressivas por parte de policiais do bairro, atrasos no transporte público, assim como, outros problemas institucionais do Estado brasileiro.

Dentro do ambiente escolar, os alunos estavam expostos ao *bullying*, a perseguições de professores por conta de avaliações, ou ao estresse do dia a dia escolar, como formatura, novas amizades, faltas, nota, atraso e outras inúmeras questões que envolvem estes últimos três anos

da educação básica (Garcia-Silva, Lima Junior, Caruso, 2022). Estar na escola era um sinal de perspectiva de mudança de transformação social e resistência diante desse contexto de violência vivido por eles.

Mesmo assim, diante de todos esses desafios, os estudantes frequentavam, iam e permaneciam no ambiente escolar. A escola era sinônimo de interatividade, de conhecer novas possibilidades de futuro diante da violência do outro lado do muro. A escola, e outras instituições públicas, “[...] podem fornecer conhecimento e interpretações críticas dos processos políticos, bem como, oferecer chances de participação para que os jovens desenvolvam competências cívicas para sua futura cidadania”¹⁴⁰ (Pfaff, 2009, p. 168, tradução nossa). Desse modo, a escola era o espaço de possibilidades e oportunidades para esses estudantes que se empenhavam em participar ativamente daquele ambiente nas diferentes atividades oferecidas pela escola.

Jogos escolares, passeios educativos e de convivência, assim como outras atividades espontâneas aconteciam no cotidiano escolar. Apesar de alguns atritos com o corpo docente ou outros colegas, a escola era um espaço de acolhimento para os estudantes, que viam nessa instituição pública de ensino a possibilidade de transformação ou mudança social por meio de uma formação crítica de qualidade. Conhecer e o entender o mundo se dava sob a ótica de que “na maioria das sociedades complexas, e particularmente naquelas organizadas em torno dos valores e instituições da cultura ocidental, as escolas desempenham um importante papel no drama da mobilidade social” (Becker, 1977, p. 37).

Sendo assim, a proposta do projeto Infozine era aproximar os estudantes dos conteúdos escolares e também incentivar a reflexão sobre diferentes problemas que permeavam a realidade social e o cotidiano desses jovens. Esse projeto ultrapassava as barreiras da disciplina de Filosofia e alcançava outras perspectivas, como a sociológica. Sobre essas outras perspectivas, especificamente a sociológica, Dayrell (2012) pondera que “a imaginação sociológica nos pede, sobretudo, que sejamos capazes de pensar nos distanciando das rotinas familiares de nossas vidas cotidianas, para poder vê-las como se fossem algo novo” (p. 11).

Assim, o Infozine dialogava com diferentes disciplinas, uma vez que tinha a intenção de ser um espaço de fala para o estudante se colocar criticamente acerca de temas que transpassavam seu cotidiano. A proposta de incorporar os zines no ambiente educacional, era

¹⁴⁰ The results indicate that public institutions such as schools, social services and the community – but also family, the media and politics itself — can provide knowledge and critical interpretations of political processes, as well as provide chances for participation to enable young people to develop civic competencies for their later citizenship.

fazer com a escola valorizasse o conhecimento crítico e contestador dos estudantes, transformando o jeito de ensinar e aprender por meio de um trabalho de comunicação e interação entre os estudantes e sua comunidade escolar. Para além de ser o responsável da sua formação educacional, o educando é também integrante de uma comunidade que está sujeita às suas ações. É nela que ele se comunica e interage com seus pares e desenvolve sua consciência crítica de mundo, sendo assim, “o desenvolvimento de uma consciência crítica que permite ao homem transformar a realidade se faz cada vez mais urgente” (Freire, 2013, p. 41).

Entre os anos de 2015 e 2019, o projeto Infozine desenvolveu suas atividades, tendo publicado 57 zines,¹⁴¹ sobre os mais diversos assuntos. Os temas com maiores números de exemplares¹⁴² eram os dedicados às questões raciais, negritude e feminismos, assim como temas livres propostos pelos próprios estudantes. Outros assuntos, como autoestima, direitos humanos, LGBTQIAP+ e drogas também tiveram um número mediano de publicações durante os anos de desenvolvimento do projeto. Em um número menor de edições, temas como gravidez na adolescência, ecologia, escola sem partido, profissões, violência, sexualidade e aborto também tiveram seu espaço de discussão. Vejamos o Gráfico 1, a seguir.

Gráfico 1 - Quantidade de publicações do projeto Infozine entre 2015 e 2019



Nota: O número acima de cada barra mostra a quantidade de publicações que foram publicadas durante os anos de aplicação do projeto no Centro de Ensino Médio do DF.

Fonte: Elaborado pelo autor

A elaboração de zines passou a ser uma atividade que não só promovia uma maior interação entre seus produtores, os estudantes, como também os ajudava no aprendizado sobre

¹⁴¹ Para maiores informações sobre as publicações do projeto Infozine, consultar a Tabela de Publicações do projeto disponível no Apêndice B.

¹⁴² Para maiores informações sobre os temas do projeto Infozine, consultar o Gráfico 4 disponível no Apêndice A.

seu espaço social. Isso porque essas publicações artísticas vinham acompanhadas de uma visão coletiva sobre o espaço e contexto social. A produção de zines fomentava, ainda, um conhecimento provocativo, colaborativo e consciente do lugar ocupado socialmente pelo jovem em sua comunidade escolar. Isso colocava em prática a pluralidade de ideias e despertava o interesse dos estudantes, uma vez que esse recurso didático, produzido por eles e para eles, os zines, tinham sentido para a existência coletiva e produtiva. Não se tratava de uma situação em que uma pessoa fazia tudo sozinha; a confecção dos zines era um processo coletivo, tanto em sua concepção quanto em sua produção. Assim, como um projeto das humanidades, ele se relacionava com a arte e com a diversidade da cooperação humana. Nesse sentido, como destaca Becker (1982, p. 7, tradução nossa), “todas as artes e atividades humanas com as quais estamos familiarizados dependem, de algum modo, da colaboração de outras pessoas”, ressaltando a impossibilidade de dissociar a criação artística do contexto coletivo que a sustenta.¹⁴³

Isso significa que “os processos de organizar o currículo, as metodologias, os tempos e os espaços precisam ser revistos” (Moran, 2017, p. 01) e uma educação mais inclusiva, ativa e plural em sua prática precisa ser aplicada. De acordo com Weller (2014), por exemplo, “apesar de visões pessimistas sobre nossos jovens – que circulam, sobretudo, nos meios de comunicação, mas também entre alguns profissionais da educação –, não podemos deixar de acreditar na capacidade humana de promover mudanças” (p. 148).

A responsabilidade pelo ensino e aprendizagem não cabe apenas ao corpo docente ou ao estudante, visto que o processo educativo acontece por uma via de mão dupla, onde diferentes atores ajudam a educar um futuro cidadão. Assim, não só a escola, com todo seu aparato educativo, é a responsável por desenvolver as aprendizagens dos estudantes. Todo ambiente de convivência e interação do educando também participa da sua formação educativa, além da sala de aula, o espaço familiar, a sua vivência, a sua comunicação com seus grupos de amigos e colegas, entre outros.

Durante a sua formação escolar, o jovem vive não só um momento de aprendizagem, mas também de várias vivências que vão influenciar seu modo de conhecer e ser no mundo.

Não é apenas um saber externo, objetivo, sistemático, que importa nesse momento. É também um período de múltiplos questionamentos, de constituição de um saber sobre si, de busca de sentidos, de construção da identidade geracional, sexual, de gênero, étnico-racial, dentre outras (Weller, 2014, p. 149).

¹⁴³ *We can hardly imagine such a thing, because all the arts we know, like all the human activities we know, involve the cooperation of others.*

Reconhecer esse conhecimento tácito que o estudante traz consigo é papel da escola, que pode se tornar um espaço significativo de mudança real e transformadora na vida de seus estudantes. Para além de ser o responsável da sua formação educacional, o educando é também integrante de uma comunidade que está sujeita às suas ações, pois é nela que ele se comunica e interage com seus pares.

Desse modo, tanto as teorias de Freire (2013) como de Dewey (1979; 2012) orientam também o desenvolvimento desse projeto que promove não apenas um pensamento reflexivo nos estudantes, como também estimula o trabalho coletivo desenvolvido por eles. Portanto, o espaço da experiência e de experimentação, defendido por esses autores da educação, coloca a escola como o lugar da participação crítica, que experimenta o mundo por meio de suas vivências e demandas sociais. Valorizando a cultura escolar como espaço de transformação social enquanto cidadãos, o projeto Infozine ajudava na compreensão do aspecto colaborativo e de compartilhamento de experiências por meio de suas publicações e edições, uma vez que se tratava de um exemplo da percepção dos jovens estudantes, que revelavam aspectos relacionados ao seu espaço social e à sua geração.

O contato direto entre estudantes e professores, nesse projeto, despertava caminhos de aproximação entre o ensino da sala de aula e a vida em sociedade, com seus problemas reais de um mundo cada vez mais paradoxal. O desafio consistia em desenvolver uma maneira de abordar o espaço social violento e desigual vivido pelos estudantes dentro da sala de aula, de modo que a criação de um zine fosse um reflexo essencial para o desenvolvimento da prática de aprendizagem desses alunos, “[...] pois as questões [iam] sendo geradas e resolvidas no fazer, na prática da confecção do artefato, e levadas adiante para discussões futuras” (Mendes, 2022, p. 8)

O objetivo era que, a partir dessa experiência, as publicações do projeto pudessem oferecer uma contribuição social e cidadã, promovendo a formação educacional e pública dos estudantes que vivenciavam e se engajavam com essa iniciativa. Portanto, trata-se de um modelo de atividade em conexão com a teoria de Dewey (1979; 2012), que considera os diferentes espaços de aprendizagem da vida do ser humano. O ato de apreender não é exclusividade da escola, ele existe sempre, antes, depois e durante o período escolar. Assim, Dewey (1979) coloca seu foco de ação na vida e não na preparação para a vida, visto que, “falha o processo exatamente no que procura, intencionalmente, conseguir: a preparação de alguém para o futuro” (p. 59). O ato de educar sempre esteve presente na história humana, bem antes de existir escolas, a educação já existia.

A educação, em seu sentido mais lato, é o instrumento dessa continuidade social da vida. Todos os elementos constitutivos de um grupo social, tanto em uma cidade moderna como em uma tribo selvagem, nascem imaturos, inexperientes, sem saber falar, sem crenças, ideias ou ideais sociais. Passam com o tempo os indivíduos, passam, com eles, os depositários da experiência da vida de seu grupo, mas a vida do grupo continua (Dewey, 1979, p. 02).

A teoria de Dewey tem seu campo de atuação na educação progressista, com a atenção para uma educação que se envolva com tudo que permeia o espaço do ser humano, ou seja, um ato de educar que passa pelo corpo, pelos sentimentos e, também, pela razão. John Dewey é um representante da filosofia pragmática, entretanto, ele se reconhecia como instrumentalista, visto que, para essa corrente filosófica, isso significava que as ideias são relevantes, mas precisam solucionar problemas reais: “John Dewey também via a filosofia como algo que deveria servir para aprimorar a qualidade das experiências e vidas das pessoas” (Shusterman; Estevez; Velardi, 2018, p. 120).

Assim, como coloca Shusterman (2013), a teoria de Dewey dissolve a dicotomia entre teoria e prática, pois ela entende o ser humano como parte de um ambiente. Assim como Dewey, Shusterman (2013) desenvolve um conceito de valorização do ser humano como um todo que precisa ser cultivado, afinal “[p]recisamos nos cultivar, porque a verdadeira humanidade não é um mero dado biológico, mas uma conquista educacional na qual o corpo, a mente e a cultura devem estar profundamente envolvidos”¹⁴⁴ (Shusterman, 2013, p. 07, tradução nossa).

A principal característica da pedagogia de Dewey consiste em realizar tarefas para aprender. Experimentação e atividades manuais ganham maior espaço dentro da sala de aula, como foi o projeto Infozine no que se refere à sua prática de aprender fazendo. Isso se deu tanto ao trazer o contexto social dos estudantes para dentro da escola, como na proposta de produzir um material a partir dessa reflexão sobre a relação do dia a dia dos estudantes e o conteúdo escolar.

Aprender da experiência é fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e aquilo que em consequência essas coisas nos fazem gozar ou sofrer. Em tais condições a ação torna-se uma tentativa; experimenta-se o mundo para se saber como ele é; o que se sofrer em consequência torna-se instrução – isto é, a descoberta das relações entre as coisas (Dewey, 1979, p. 153).

¹⁴⁴ *We need to cultivate ourselves, because true humanity is not a mere biological given but an educational achievement in which the body, mind, and culture must be thoroughly involved.*

Essa experimentação do mundo e das coisas perpassa boa parte das discussões das obras deweynianas sobre educação e democracia, outro tópico relevante na obra do filósofo americano. Nesse sentido, Dewey (1979) afirma “que a educação variará de acordo com a qualidade da vida que predominar no grupo” (p. 87), sendo assim a educação desperta no estudante o interesse por questões sociais. A escola se apresenta, então, como o espaço do despertar democrático.

Shusterman (2013) valoriza, por sua vez, não só a democracia como o campo interdisciplinar dedicado ao estudo das possibilidades e capacidades de percepção e apreciação estética. Ele investiga a relação entre a história e o ambiente, considerando tanto o corpo quanto a razão humana, o que fundamenta o conceito de Somaestética. Essa abordagem destaca, em especial, a forma como as artes contribuem para essa reflexão: “meu projeto de Somaestética – destinado a melhorar a compreensão e o cultivo do corpo como um local central de percepção, desempenho e autoexpressão criativa – está baseado nessa premissa”¹⁴⁵ (Shusterman, 2013, p. 07, tradução nossa). Assim, os zines, enquanto produções artísticas, são mais que meros meios investigativos, são partes essenciais da apresentação do corpo nessas publicações.

A experiência estética, tanto para Shusterman (2013), como para Dewey (2012), não é impositiva, trata-se mais de uma ação a ser vivenciada com prazer e liberdade. Logo, a principal perspectiva dos autores não engessa ou padroniza as experiências através de uma categorização da arte, mas se empenham em “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais de viver” (Dewey, 2012, p. 70).

Dewey (2012) se empenha em reestabelecer a conexão entre arte e vida comum, uma ligação separada no decorrer da história moderna:

[s]eguindo essa pista, podemos descobrir como a obra de arte se desenvolve e acentua o que é caracteristicamente valioso nas coisas do prazer do dia a dia. Nesse caso, percebe-se que o produto artístico brota destas últimas, quando o pleno sentido da experiência corriqueira se expressa, do mesmo modo que surgem corantes do alcatrão de hulha, quando ele recebe um tratamento especial (p. 71).

A escola, para John Dewey, é mais do que um espaço de conteúdo, ela é também o lugar de promoção de atividades que favorecem a ciência, o pensamento reflexivo, “que é o esforço intencional para descobrir as relações específicas entre uma coisa que fazemos e a consequência que resulta, de modo a haver continuidade entre ambas” (Dewey, 1979, p. 159). Logo, como

¹⁴⁵ *My project of somaesthetics – aimed at improving the understanding and cultivation of the body as a central site of perception, performance, and creative self-expression – is based on that premise.*

explica o educador estadunidense, “pensar equivale a patentear, a tornar explícito o elemento inteligível de nossa experiência” (Dewey, 1979, p. 159) e a guiar as ações dos seres humanos.

Enquanto professor, a pergunta que me colocava era: como ensinar Filosofia diante de tudo isso? Qual seria o sentido de falar do mito da caverna ou dos pensadores do início da modernidade para esses estudantes? A resposta talvez estaria no livro didático dos estudantes, que colocava a reflexão filosófica presente nos vários fenômenos humanos sociais, pois “dos primórdios do *Homo Sapiens* até as primeiras organizações humanas, cada ação individual ou coletiva, cada fenômeno físico ou avanço técnico, cada nova percepção dos meandros da alma humana foi entremeada por ações passíveis de análise filosófica” (Chauí, 2010, p. 03).

Assim, enquanto professor de filosofia e idealizador do projeto Infozine, pensei em uma espécie de folhetim de baixo custo, que pudesse registrar os diversos modos de comunicação e interação desses jovens estudantes do Ensino Médio. Um material em que se registrasse o saber comunicativo desses estudantes em diálogo com o seu ambiente social, que fosse um material empírico que eles pudessem ver, em suas mãos, o resultado da reflexão que eles poderiam desenvolver de forma coletiva. Dessa premissa, nasceu o projeto Infozine, o qual foi uma atividade, “uma intervenção literária, social e uma possibilidade de fala do estudante dentro do ambiente escolar, pois possibilitava pensar criticamente acerca de temas que transpassavam seu cotidiano” (Souza, 2018, p. 122).

A produção de zines durante o processo formativo escolar contribuiu para os estudantes se sentirem motivados a comunicar e apresentar suas ideias, seus conhecimentos e suas demandas por transformações do espaço social. O projeto funcionava como uma espécie de incentivo de permanência e participação coletiva dos estudantes na produção dessa publicação artística, pois “todo trabalho artístico, assim como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número, muitas vezes grande, de pessoas. Por meio da cooperação dessas pessoas, a obra de arte que eventualmente vemos ou ouvimos surge e continua a existir”¹⁴⁶ (Becker, 1982, p. 1, tradução nossa). Isso colocou a atividade dos zines como um recurso artístico coletivo, dando espaço real e poder de fala aos jovens discentes que estavam mais acostumados a ouvir, isolados em suas carteiras, sobre o ensino e a aprendizagem. Portanto não se tratava de uma atividade para pensar sobre a Filosofia, mas de, por meio dessa arte, se colocar enquanto jovem estudante do Ensino Médio do DF e sua coletividade.

Para as primeiras edições, convidei informalmente um pequeno grupo de estudantes para que, no contraturno da escola, pensássemos juntos como realizar essa. O projeto InfoZine

¹⁴⁶ All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be.

nasceu da proposta de uma mistura entre um informativo e um zine, com uma proposta de uma publicação livre e com linguagem artística sobre o mundo. Assim, esses estudantes foram os primeiros participantes do projeto e estavam dispostos a desenvolver inicialmente essa proposta espontânea e artística, tanto na sua essência como no seu conteúdo. O primeiro desafio foi coletar material para essas primeiras edições, nós não sabíamos como iríamos realizá-las, pois “essa produção independente estava aberta para abordar qualquer assunto, seja relacionado a história em quadrinho, poesia, música, feminismo, cinema ou política” (Souza, 2018, p. 122).

Não havia recursos, materiais e muito menos recursos financeiros para as primeiras edições. Tudo era muito informal e acontecia pela insistência de implementar essa atividade alternativa para os estudantes. Outros professores forneceram pequenos anúncios e dicas para os estudantes e esse foi o tom das primeiras publicações. Um aglomerado de informações docentes com algumas colagens desenvolvidas pelo pequeno grupo de estudantes editores,¹⁴⁷ que, no contraturno, estavam comigo na biblioteca da escola para a elaboração da edição do projeto. Essas primeiras edições foram rudimentares, não sabíamos ao certo como fazer aquele trabalho artístico que estávamos começando. Havia apenas vontade e disposição em fazer algo diferente, criativo e coletivo dentro da escola.

A ausência de proposta inicial acabou permitindo uma diversidade de temática espontânea, sem que o conteúdo ou as imagens dessas primeiras publicações conversassem entre si. Ainda não existia uma real percepção dos estudantes (ou mesmo minha) do quão autônomo nós poderíamos ser e até onde o projeto poderia ir. Tudo era ainda muito rudimentar e irregular na publicação desses zines, a aprendizagem de como fazer essa atividade acabou vindo pela experiência de fazer essas edições. Contudo, mesmo que de forma rudimentar, a experiência foi muito válida: “[a]té uma experiência tosca, se for genuína, está mais apta a dar uma pista da natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já separado de qualquer outra modalidade da experiência” (Dewey, 2012, p. 71). Ainda estávamos descobrindo o que era um zine, portanto tratava-se muito mais de um conhecer-fazendo, de uma prática de aprender a fazer, do que um conhecimento já desvendado, como de um mestre que ensina sua arte para seu aprendiz.

Docente e discentes estavam ali, juntos, conhecendo e insistindo em desenvolver essas publicações. A maioria dos Infozines foi elaborada fora da sala de aula, mas há também alguns exemplares que foram realizadas dentro de sala. Os estudantes eram solicitados a expressarem sua opinião sobre um tópico, sugerido ou não por eles, e a falarem de seu espaço social, seus

¹⁴⁷ Para maiores informações sobre o gênero dos editores do projeto Infozine, consultar o Gráfico 3 disponível no Apêndice A.

problemas cotidianos, como família, amizade, ou sobre algo que estavam vivenciando. A escolha de como contribuir com as publicações dos zines ficava a cargo de cada estudante, que entregava um recorte de papel com um desenho, uma frase ou apenas o título do projeto escrito de uma maneira diferente. Tudo era possível ser entregue para as futuras edições do projeto Infozine.

Durante as aulas de Filosofia, os estudantes eram orientados quanto à produção dos zines – a entrega do material, o tamanho das publicações ou a temática que iria ser trabalhada na próxima edição do projeto. Também era reforçada a importância do cuidado com as palavras e com as imagens que eram entregues. O lema das publicações era o respeito máximo aos direitos humanos, caso alguma imagem ou mensagem não respeitasse essa diretriz, a contribuição não era aceita. Além disso, eles eram orientados a revisar assuntos já trabalhados nas aulas de Filosofia e de outras disciplinas.

No início do projeto, a participação dos estudantes¹⁴⁸ era tímida e alguns professores de outras disciplina escolares também contribuíam com textos e imagens para a publicação dos zines. Isso favorecia o compartilhamento e a comunicação entre os estudantes e a comunidade escolar de modo geral, pois eles consultavam não só outros professores, mas pesquisavam em seus aparelhos celulares, perguntavam sobre os temas para outros colegas e familiares. Dessa maneira, o projeto aceitava as mais diversas contribuições¹⁴⁹ de seus participantes, desde mensagens críticas e contestadoras, até letras de música e charges autorais. Tratava-se de um instrumento pedagógico com um formato livre de censura e disposto a escutar e interagir com seus participantes.

No decorrer dos semestres, o projeto foi se tornando frequente. Para a manutenção dessa produção de material, e para a manutenção do interesse dos estudantes, havia a atribuição de meio ponto extra na disciplina de Filosofia pela participação no projeto. Uma pontuação apenas por bimestre que se reduzia a uma contribuição, mesmo assim, alguns estudantes entregavam mais de um exemplar. Isso ajudou a aumentar e diversificar o material entregue pelos estudantes e com isso a equipe de editores tinham mais possibilidades de confeccionar diferentes edições. Isso ficava a cargo dos integrantes do grêmio estudantil, responsáveis pela seleção do material recebido e pela edição dessas publicações de zines. Essa equipe de editores não recebia nenhuma nota por sua participação e havia uma rotatividade desses integrantes, tendo em vista

¹⁴⁸ Para maiores informações sobre o gênero dos produtores do projeto Infozine, consultar o Gráfico 2 disponível no Apêndice A.

¹⁴⁹ Há exemplos de diversas contribuições não utilizadas pelos editores do projeto Infozine disponíveis para consulta no Anexo A.

que a escola adotava um currículo pautado pela semestralidade. Isso significa que, a cada semestre, as turmas nas quais eu lecionava eram substituídas, o que resultava na mudança dos estudantes envolvidos no desenvolvimento do projeto.

Quando a atividade não acontecia durante as aulas, o material produzido pelos estudantes era recolhido. Essas contribuições tinham os formatos mais diversos possíveis. Aceitava-se frases, parágrafos de conteúdo da Internet, relatos de experiência, depoimentos, imagens, charges, desenhos autorais, poesia, letras de música, ou seja, qualquer contribuição dos estudantes era recebida. Os editores selecionavam o material elaborado pelos estudantes e desenvolviam a matriz, a boneca do projeto zine em uma folha A4, com ambos os lados preenchidos com imagens e textos. A prerrogativa principal para a escolha do material era ser o mais plural possível e permitir o maior número de participações de estudantes de diferentes turmas. Dessa maneira, a intenção era comunicar, por meio do zine, o trabalho colaborativo e comunicativo que se concretizava nas mãos daqueles estudantes.

A matriz, ou a boneca do projeto zine, contendo o formato editado pelos estudantes era entregue à equipe de supervisão, que, depois de uma avaliação, poderia aprovar ou não a edição. Caso fosse aprovada, a matriz era duplicada na máquina fotocopadora da escola em tamanho de folha de papel A4 em diferentes cores. Depois da duplicação, as folhas voltavam para a sala de aula para serem dobradas em quatro partes. Esse processo de dobra do material duplicado acontecia com a ajuda dos próprios estudantes durante os minutos finais da aula. Em seguida, essas publicações eram distribuídas pelos estudantes nos intervalos ou ficavam à disposição deles, penduradas em um mural no pátio do colégio.

Essa diversidade coletiva na construção dessas publicações contribuiu para que a atividade do zine incidisse na construção de um protagonismo dos estudantes dentro do ambiente escolar, porque eles eram os responsáveis pela escolha dos assuntos que iriam compor as edições. A partir disso, temas como racismo, gravidez na adolescência, redes sociais, *bullying*, bem como outras temáticas contemporâneas não eram tabus, mas demandas de diálogo e conversa colocadas pelos estudantes, produtores e autores dos zines. Por exemplo, para a elaboração do tema do racismo, os estudantes entrevistaram os colegas no pátio durante os intervalos com seus celulares, depois eles transcreveram os relatos recolhidos, adicionaram imagens, com colagens de recortes de revistas. A Figura 8 apresenta uma colagem feita com contribuições dos alunos sobre o tema do racismo.

Figura 8 – Infozine: questões raciais

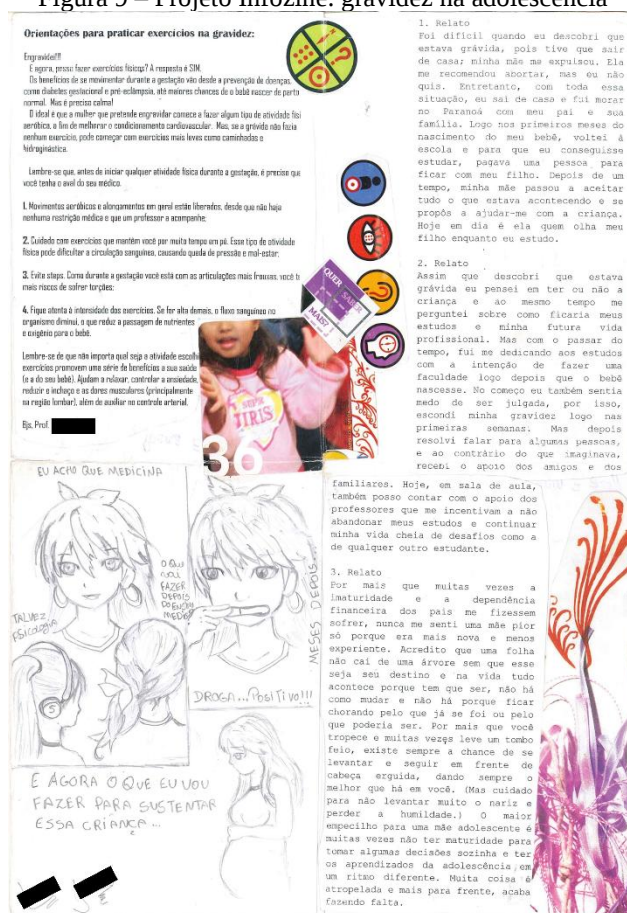


Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Essa temática, por exemplo, foi tratada em mais de uma edição, assim como os direitos humanos e temas relacionados à LGBTQIA+. Sempre de forma criativa, coletiva e com uma linguagem única, os estudantes colocavam esses assuntos em diálogo com a aprendizagem da sala de aula. Um outro exemplo desse trabalho coletivo envolvendo entrevistas entre os próprios estudantes da escola foi a produção de um zine sobre gravidez na adolescência. No ano em que essa edição foi produzida, muitas estudantes estavam grávidas no colégio e, por iniciativa dos próprios estudantes, esse tema foi levantado como uma proposta para uma edição do projeto.

Nessa edição, conforme a Figura 9 ilustra, eles trouxeram não só colagens de revistas, como também desenhos autorais, além de ter havido a participação extra de uma professora sobre a prática de exercício na gravidez, e três relatos de estudantes gestantes. Tudo isso feito e organizado por esses estudantes durante todo o processo de elaboração e produção da edição.

Figura 9 – Projeto Infozine: gravidez na adolescência



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

É importante ressaltar que esse trabalho coletivo envolvia outros atores da escola. Os estudantes não conversavam somente entre si, eles dialogavam com outros membros da comunidade escolar, que ajudavam na publicação e divulgação das edições do projeto Infozine. A grande inovação era desenvolver o senso de coletividade para esse protagonismo estudantil da aprendizagem, não deixando apenas a carga do corpo docente a responsabilidade do ensino, mas compartilhando com ele a autoria desse processo, envolvendo toda a comunidade escolar, que participava ativamente dessa produção de zines. Isso proporcionava um trabalho colaborativo sobre assuntos de interesse comum, e, com isso, os estudantes se sentiam incentivados a apresentar e discutir suas ideias de forma dialógica, o que incidiu na formação desses estudantes enquanto seres humanos plurais e cidadãos no mundo.

Assim, esse espaço comunicativo de experiência e experimentação da criação de um zine era fundamental para o desenvolvimento da prática de aprendizagem, pois desenvolvia a consciência coletiva na formação desses jovens futuros cidadãos do mundo. Desenvolveu-se um senso de educação por meio de uma aprendizagem plural, que abria um espaço de fala dentro da escola, mostrando aos estudantes que eles não eram passivos na construção do seu

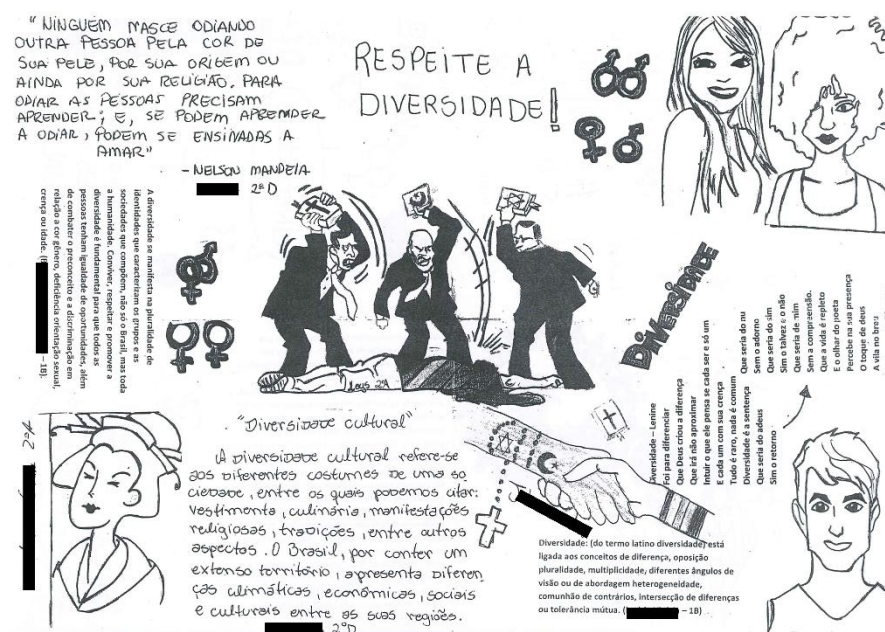
conhecimento, pelo contrário, o estudante é o grande protagonista da formação do seu saber, do seu “ser cidadão no mundo”. Assim, seja em casa, na escola ou na rua, o estudante se sentia integrado e participativo de uma formação plural que ele mesmo realizava junto a seus pares por meio da participação nesse projeto coletivo de ensino e aprendizagem.

No entanto, a implementação do projeto enfrentou momentos de dificuldade e alguns obstáculos, tanto dentro quanto fora da sala de aula. Todo o protagonismo e autonomia na criação dos zines geraram diversas opiniões na comunidade escolar sobre o projeto. Embora ainda estivesse no início e com poucas edições publicadas, uma delas gerou um registro em ata escolar devido ao tema abordado: a diversidade. A Figura 10 mostra uma página do zine em que havia ilustrações e textos sobre diversidade religiosa e sexual. Uma das imagens, que mostrava homens com um livro em mãos agredindo um jovem envolto em uma bandeira LGBTQIA+, levou a uma solicitação de alteração em sua composição.

Após esse registro em ata foi realizada uma reunião com a equipe editorial do projeto e a estudante responsável pela contribuição. Durante a discussão, os participantes decidiram que a imagem não seria retirada da edição, mas sim alterada. Foi acordado que seriam adicionados na capa dos livros três símbolos religiosos, representando as três religiões monoteístas — cristianismo, islamismo e judaísmo.

A Figura 10, a seguir, é a imagem que gerou esses registros.

Figura 10 - Infozine: Diversidade



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Outra dificuldade de realização do projeto era incentivar os estudantes a trazerem seus contextos para a sala de aula, eles não viam a escola como o lugar para isso, principalmente no início do projeto, quando ainda estávamos aprendendo sobre o que fazíamos. Uma dedicação extra foi exigida para pensar esse diálogo, pois eles não se viam no papel de protagonistas da sua formação, era cômodo que eu chegasse, passasse o conteúdo no quadro, eles copiavam, depois eu explicava e pronto. A aula estava dada. Quebrar essa lógica não foi fácil, tanto para mim como para esses estudantes. Muito tempo extra, de ambos os lados, foi necessário para que o projeto chegasse aos seus quatro anos de implementação.

Como todo trabalho tem defeitos e erros, havia dias em que os estudantes estavam agitados ou desatentos, havia momentos em que não tínhamos a energia necessária para fazer o projeto acontecer. Nesses momentos, as discussões se perdiam e o projeto não se realizava. Houve momentos em que os estudantes apenas participavam pela nota, para ter só algum tipo de pontuação extra, ou que a equipe de editores se resumia a uma dupla de estudantes, que estava presente para selecionar todo o material entregue. Em outros momentos, os estudantes não queriam realizar a atividade em grupo, apenas com seus colegas de turma e a proposta de trabalhar com quem pensa diferente não acontecia. Esse foi um dos maiores desafios, que, em muitos momentos, foi superado na equipe de editores, fora do horário de aula. Todavia, em boa parte dos momentos de confecção dos zines, não conseguimos superar esse desafio de estar aberto ao diferente. Com o passar dos semestres, meu papel passou a ser apenas de coletar o

material para a posterior edição dos estudantes. Assim, eu apenas aparecia em alguns momentos na biblioteca para ver se tudo estava correndo bem entre os editores.

A autonomia de escolha das contribuições ficava a cargo dos estudantes editores. Logo, apesar de não estar presente na elaboração da colagem ou da seleção do material, eu insistia com a equipe editora para não selecionar sempre o mesmo conteúdo de um mesmo estudante ou turma, pois deveria haver uma diversidade nas publicações, uma inclusão de todos os estudantes, com diferentes contribuições na colagem do material. Desde o título, até o desenho da capa ou da parte interior da publicação, os alunos deveriam prezar pela diversidade e pelas múltiplas experiências do conhecimento. Era preciso entender que o projeto era da escola e que precisávamos ser diversos na escolha e na colagem do conteúdo.

Os estagiários, bolsistas dos Programas Pibid e Residência Pedagógica do curso de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB) que acompanhavam minhas aulas, também participavam do projeto, ajudando e incentivando os estudantes a participarem e contribuírem com algum material. Eles também me ajudavam em recolher as publicações e, no contraturno, também participavam dos encontros dos estudantes editores responsáveis pela confecção dos zines. A ideia geral do trabalho era colocar em prática o conteúdo das aulas na realidade social dos estudantes que se apresentavam nessas publicações. Era necessário deixar que o conhecimento, adquirido pelos estudantes, ultrapassasse as barreiras dos muros e adentrassem no cotidiano escolar desses jovens e adolescentes, desde suas relações sociais à sua vida familiar.

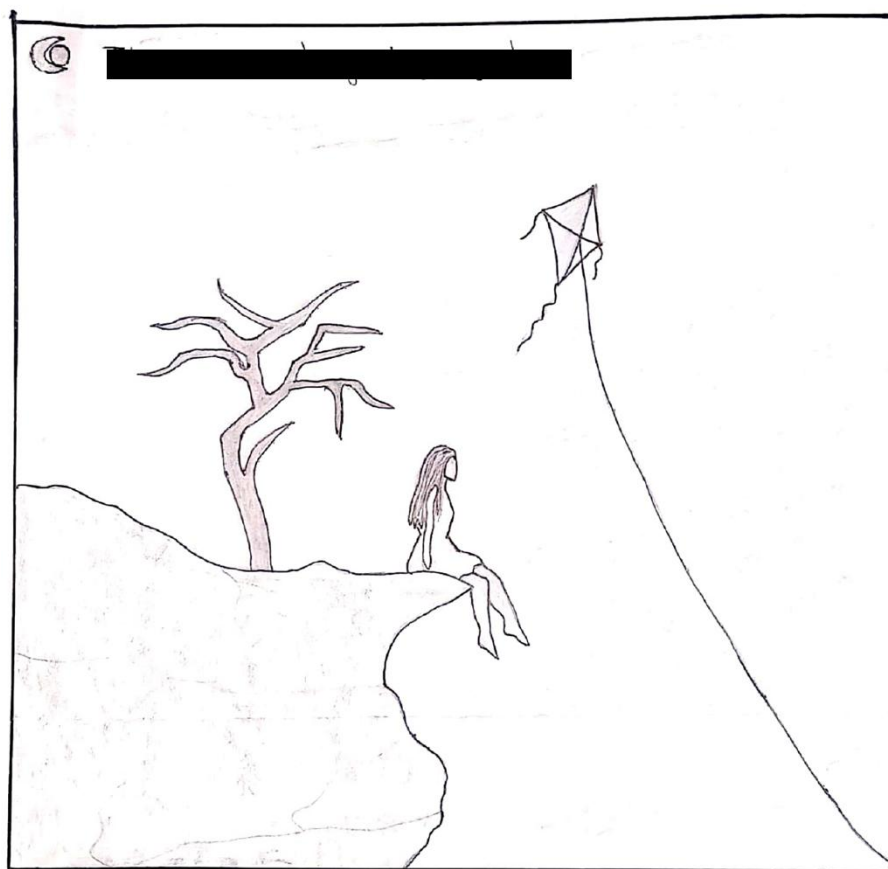
O impacto desse simples processo de escuta e de produção de material também chamou a atenção de outros professores, que também participavam da edição do material, principalmente das professoras de língua portuguesa, que eram grandes revisoras de algumas edições. As professoras que estavam na biblioteca também ajudavam nesse trabalho e se envolviam no projeto, incentivando a participação dos estudantes. A proposta, portanto, era buscar uma intervenção na educação básica de modo a criar um espaço de fala dos estudantes, em uma participação mais efetiva na construção da sua formação escolar, não apenas na realização das atividades, mas no efetivo processo do conhecimento. Assim, todo o corpo docente se sentia envolvido e motivado a interagir sobre a discussão posta pelos estudantes.

Como os estudantes eram autônomos na escolha do assunto que seria desenvolvido nas publicações, alguns temas acabaram levando a produção de um material muito sensível, que poderia ultrapassar a barreira do pedagógico.

Por exemplo, certa vez, os estudantes decidiram que gostariam de tratar sobre o tema do suicídio, pois, entre os anos de 2017 e 2018, estava em alta um jogo na Internet conhecido como

“baleia azul”, que criava um desafio mortal entre os jovens. Apesar da complexidade do assunto, resolvemos desenvolver uma edição sobre essa temática. Recebemos uma contribuição, para essa edição, que nos chamou a atenção, pois se tratava de um desenho de uma menina solitária sentada na borda de um penhasco junto a uma árvore sem folhas e uma pipa sobrevoando ao fundo. Essa imagem acabou chamando a atenção pela dramaturgia cênica apresentada, pois a personagem principal estava sozinha e não existia muita vida em torno da cena representada. Após a entrega dessa contribuição, encaminhamos a imagem para a equipe de apoio pedagógico e psicológico da escola, que assumiu a responsabilidade pelo acompanhamento da estudante que produziu o desenho. Portanto, a construção do projeto Infozine não era responsabilidade exclusiva do professor encarregado das edições, mas de toda a equipe da comunidade escolar, que também participava ativamente da construção e produção desse projeto.

Figura 11 - Projeto Infozine: Garota Solitária e a pipa.



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Após esse primeiro passo de compreensão do material como objeto de pesquisa no doutorado, a questão seguinte foi observar o projeto sob a perspectiva do pesquisador, e não mais como professor idealizador. O desafio era criar o distanciamento necessário em relação ao material, a fim de estabelecer um processo de interpretação do conteúdo e dos sentidos atribuídos pelos produtores.

Inicialmente, começamos nossas tentativas de análise desse material com a parte interior dos zines, pois a proposta era entender a construção simbólica do conteúdo em si da edição, desenvolvendo uma análise entre as ilustrações e textos que estavam na composição interna do zine. Durante minhas participações em diferentes grupos de pesquisa na Alemanha, comecei a entender que estava difícil para outros pesquisadores compreenderem a dinâmica da construção e da proposta da publicação. Os zines não são publicações compreensíveis a todos os públicos, alguns obstáculos apareceram. Além de explicar sobre como se chegar a esse conteúdo interno da publicação, também era preciso explicar o que era a edição ou mesmo um exemplar de um zine. Por isso, optei por tratar das capas do material, porque elas apresentam um resumo entre desenhos, palavras ou frases o tema da publicação, sobre o que será tratado na publicação.

Assim, comecei o trabalho primeiramente de agrupamento das publicações segundo as imagens que compunham as capas. Em um segundo momento, o foco foi investigar como o corpo, ou partes dele, se apresentava nessas capas, pensando também sobre o papel dos outros elementos que faziam parte da composição geral da imagem. A partir dessa primeira investigação visual, foi possível analisar os aspectos corporais ilustrados nas capas das publicações, assim como sua interrelação com as palavras e frases que acompanhavam essas figuras. Dessa forma, as publicações foram agrupadas conforme o desenho presente na capa, ou seja, por semelhança entre as ilustrações, resultando na formação de cinco agrupamentos baseados na identificação das imagens.

O maior grupo foi o que possuía ilustrações de personagens femininos em sua capa, depois as capas que possuíam personagens masculinos e de desenhos que ilustravam mãos; ou abertas, em referência a alguma ação de impedimento, ou fechadas, como um punho erguido. E por fim, houve também outros dois pequenos grupos; um deles com partes do corpo humano, como desenho de olhos, boca e coração, e outro apenas com desenhos de objetos sem a presença de qualquer referência corporal humana. Depois desse momento de classificação e visualizações das ilustrações em grupos de semelhança se investigou o papel dos aspectos textuais apresentados junto a essas ilustrações, pensando sobre como foram mostradas as palavras e frases que compoñham as capas desses zines.

Assim, através dessa análise investigativa desse material, foi possível identificar os pontos comuns e contratantes entre essas capas. Isso possibilitou a escolha do material para a análise interpretativa segundo o Método Documentário, prezando tanto por edições de diferentes anos, como pela diversidade temática das publicações.

Outro aspecto dessas publicações são as palavras e frases relacionadas com as ilustrações apresentadas nas capas. Reconstruir as capas desse material eclético e coletivo solicitou uma percepção quanto às orientações coletivas (Bohnsack; Nohl, 1998) dos produtores de zines sob a ótica dos desenhos, palavras e frases entregues e apresentados por eles nessas capas do projeto. Um zine é um exemplo de uma pequena revista com ilustrações e palavras que promovem a participação coletiva dos seus produtores, portanto, suas publicações são feitas por eles mesmos, *do-it-yourself* (Duncombe, 2008).

Na análise interpretativa dessas imagens, a conexão entre desenhos e palavras apresenta-se como um desafio metodológico. Os capítulos seguintes da tese são dedicados à reconstrução das orientações coletivas dos jovens produtores, isto é, da forma como estão documentadas nos zines, tanto como representações de si mesmos quanto como publicações formativas. Esses zines expressam identidades individuais e sociais, ao mesmo tempo em que refletem o ambiente

social em que estão inseridos. Assim, através do desenho e das palavras, os jovens participantes desta pesquisa, produtores de imagens, comunicam suas vivências cotidianas e sua vontade de agir e participar de seu espaço social.

4 ZINES COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

O Método Documentário tem a função de obter a interpretação da imagem por meio de sua compreensão; isso significa que a própria imagem forma a base para a interpretação. Desse modo, desenvolve-se uma análise interpretativa que, através da iconicidade, permite chegar ao contexto social e geracional no qual seus produtores estão inseridos. “O acesso aos princípios estético-formais da composição é um pré-requisito tão importante quanto a suspensão ou ‘supressão metódica’ (Imdahl, 1996, p. 435) do conhecimento linguístico-textual (narrativo) anterior para que se possa fazer justiça à obstinação da imagem, à sua iconicidade”¹⁵⁰ (Bohnsack; Michel; Przyborski, 2015, p.25, tradução nossa). Isso significa, que devido à “decisão”, entendida como a intenção implícita dos produtores da imagem, a relação entre as representações estéticas dos elementos que compõem a imagem ocorre de forma simultânea, e não de outra maneira.

Em vez disso, trata-se também do fato de que (devido à ‘decisão’ no sentido da intenção sem intenção de quem retrata, mas certamente também dos produtores da imagem retratada) precisamente essa situação foi fotografada, na qual os objetos pictóricos estavam em uma relação de simultaneidade entre si dessa e de nenhuma outra maneira¹⁵¹ (Bohnsack, 2011, p. 49, tradução nossa).

Além disso, imagens são arranjos que podem ser considerados como objetos com suas próprias leis, trata-se de um sistema elaborado em acordo a estruturas imanentes e evidentes para si enquanto imagem (Imdahl, 1996). “Sendo assim, é preciso levar em conta as características especiais do código icônico, o visual, de forma interpretativa.”¹⁵² (Bohnsack, 2007, p.955, tradução nossa). Não se deve entender, nesse sentido, a composição como um todo como uma soma de várias imagens individuais, mas como um objeto abrangente de análise criado pelo próprio arranjo, pois os produtores de imagens que se retratam e são retratados não devem ser vistos como sujeitos autônomos, mas sim, como atores sociais e historicamente

¹⁵⁰ *Der Zugang zu den formal-ästhetischen Kompositionsprinzipien ist ebenso wie die Suspendierung oder auch „methodische Verdrängung“ (Imdahl 1996:435) des sprachlich-textlich (narrativen) Vor-Wissens Voraussetzung, um der Eigensinnigkeit des Bildes, der Ikonizität, gerecht werden zu können.*

¹⁵¹ *Vielmehr geht es auch darum, dass (aufgrund der 'Entscheidung' im Sinne der intentionslosen Intention der abbildenden, aber durchaus auch der abgebildeten Bildproduzent(inn)en) gerade diese Situation abgelichtet wurde, in der die Bildgegenständlichkeiten sich in einem so und nicht anders gearteten Verhältnis der Simultät zueinander befanden.*

¹⁵² *Es geht darum, das Bild als „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidenten System (Imdahl 1979, 190) erschließen und den Besonderheiten des ikonischen Codes, des Visuellen, interpretativ Rechnung zu können.*

situados, que estão integrados a diferentes convenções e tradições de sua coletividade. Segundo Bohnsack (2003), “[o]s problemas metodológicos decorrentes da complexa relação entre esses dois tipos diferentes de produtores de imagens são fáceis de superar se ambos pertencerem ao mesmo “espaço experiencial [...]”¹⁵³ (p. 248, tradução nossa). Isso significa que não se deve perder de vista a singularidade da imagem ao realizar uma análise interpretativa usando o Método Documentário (Bohnsack, 2011), pois ele se empenha em entender a imagem, seus produtores e seu meio social, porque não se trata de uma análise sobre “aquilo que se vê do objeto, mas aquilo que se sabe, ou aquilo que se aprendeu a ver” (Eco, 2014, p. 182).

A reconstrução simultânea da imagem via análise formulada e refletida, em acordo ao Método Documentário (Bohnsack, 2011), revela a composição e a interligação entre os elementos da imagem. Com isso, por meio da análise dos elementos selecionados para comporem a imagem, é possível acessar a estética coletiva dos investigados. Isso porque eles apresentam, em seus espaços conjuntivos, por meio da composição pictórica, suas ações, suas orientações entre pares, o que revela o conhecimento tácito e a-teórico implícito na iconicidade. Logo, “essa seletividade, que leva os objetos pictóricos a uma relação específica de simultaneidade entre si, é uma expressão da estética cotidiana e de suas preferências estilísticas”¹⁵⁴ (Bohnsack, 2011, p. 49, tradução nossa).

Assim, para uma análise reconstrutiva de imagem que leve em consideração todos esses elementos de composição, tanto da imagem, quanto de seus produtores, foram selecionados capas de zines produzidos pelos participantes desta pesquisa, pois há um destinatário humano nessa correlação que faz com que a imagem não seja apenas um estímulo que “solicite uma resposta interpretativa por parte do destinatário” (Eco, 2014, p. 6). As capas que serão apresentadas mais adiante apresentam construções pictóricas de corpos em desenhos e frases na composição geral da imagem dos zines analisados. Nesse sentido, “[o] foco da interpretação dos zines, portanto, muda para as interdependências no arranjo (contextualização) das formas de expressão baseadas em imagens e textos e sua constituição multimodal”¹⁵⁵ (Böder; Pfaff, 2019, p. 142, tradução nossa). Com isso, não basta identificar apenas os elementos figurativos no material, pois palavras e frases também estão envolvidas na representação das imagens,

¹⁵³ *Die sich aus der komplexen Relation dieser beiden unterschiedlichen Arten von Bildproduzenten ergebenden methodischen Probleme sind dann leicht zu bewältigen, wenn beide zu demselben ‚Erfahrungsraum‘ gehören:*

¹⁵⁴ *Diese Selektivität, welche die Bildgegenständlichkeiten in ein je spezifisches Verhältnis der Simultaneität zueinander bringt, ist Ausdruck der Alltagsästhetik und deren stilistischer Präferenzen.*

¹⁵⁵ *In den Fokus der Interpretation von Zines rücken somit die Interdependenzen im Arrangement (der Kontextualisierung) von bild- und textbasierten Ausdrucksformen und deren multimodale Verfasstheit.*

representando uma interpretação coletiva desses produtores sobre si mesmos e seu espaço social.

As palavras e frases nos zines não são títulos para os desenhos, mas representações que mostram uma ação, uma cultura, uma imagem. Nesse sentido, “[a] forma é um signo, assim como as letras ou os números são signos”¹⁵⁶ (Imdahl, 1996, p.90, tradução nossa). As imagens e os textos fazem parte do mundo e servem como meio de interação e comunicação coletiva entre os participantes desta pesquisa. Nas palavras de Kramer (2019), “a escrita em sua visualidade e espacialidade é sempre parte do pictórico e, portanto, do que os mundos acústicos da fala e da música não são”¹⁵⁷ (p. 70, tradução nossa).

A relação entre texto e imagem, conforme discutido por Böder e Pfaff (2018; 2019) é posta pelo conceito de *Schriftbildlichkeit*¹⁵⁸ (Krämer, 2006), ou seja, o conceito de letras e desenhos que se apresentam enquanto imagens simbólicas entre o dizer e o aparecer, entre o discurso e a icônico. Logo, “essas representações defendem [...] uma diferenciação menos rígida e, conseqüentemente, uma mediação mais forte da imagem e da linguagem”¹⁵⁹ (Böder; Pfaff, 2019, p. 140, tradução nossa), pois a percepção da escrita dentro da composição da imagem muda depois que ela passa a compor o todo da imagem, a qual é vista como um meio para a mediação da experiência simultânea entre letra e desenho. Sobre a questão visual da imagem, Shusterman (1982) pondera que “a visualidade textual pode ser considerada esteticamente importante quando e na medida em que é visível nesse sentido de ser conspícua ou notável ou chamar a atenção para si mesma” (p. 93, tradução nossa). Isso atribui à imagem a função de ser um caminho em que há combinação entre os elementos gráficos ou textuais se apresentam simultaneamente, e não apenas formalmente.

Aqui, como em outras correntes de pesquisa social qualitativa, há uma falta de diferenciação entre dois tipos muito diferentes de compreensão pictórica: Deve-se fazer uma distinção entre a comunicação por meio da imagem e a comunicação através da imagem. Um entendimento intersubjetivo por meio da imagem, ou seja, no meio da imagem (além do meio da linguagem e do texto), permanece tacitamente excluído aqui, ou melhor, sem uma justificativa mais abrangente. Somente a comunicação sobre a imagem (que ocorre no

¹⁵⁶ *Nach der Auffassung Panofskys ist Form ein Zeichen, wie ebenso Buchstaben oder Zahlen Zeichen sind.*

¹⁵⁷ *Schriften in ihrer Visualität und Räumlichkeit haben immer auch Teil am Bildlichen und damit an dem, was die akustischen Welten des Sprechens und Musizierens gerade nicht sind.*

¹⁵⁸ Esse conceito foi desenvolvido por Krämer (2006) que coloca como hipótese que a “discursividade”, entendida como linguagem em uso, sempre exige a inclusão da “iconicidade”. Logo, a linguística não pode prescindir a figura imagética, o dizer não pode prescindir do mostrar, do aparecimento da imagem (Krämer, 2006).

¹⁵⁹ *Die genannten Darstellungen plädieren damit für eine weniger starre Differenzierung und folglich für eine stärkere Vermittlung von Bild und Sprache.*

meio da linguagem e do texto) é vista¹⁶⁰ (Bohnsack, 2003, p. 242, tradução nossa)

Assim, ao ser vista como um caminho de apresentação dessa complexa relação entre elementos textuais e desenhos, a imagem sinaliza como esses elementos se aproximam de sua apresentação e, portanto, da simultaneidade cênica da imagem. A conexão entre tais elementos se coloca através de uma visão simultânea de um todo apresentado em que as posições das figuras e das letras marcam sua espacialidade dentro da composição da capa. Nesse sentido, “[n]o horizonte da bifurcação da palavra e da imagem, devemos dizer que a escrita já é sempre um fenômeno intermediário, no sentido de que ela forma um sistema ‘misto’, híbrido, que em sua discursividade gráfica”¹⁶¹ (Krämer, 2019, p. 19, tradução nossa).

O título, por exemplo, nas capas do projeto Infozine, é um dos elementos textuais híbridos que carrega essa composição textual da imagem. Por meio de suas cores, contornos, espessuras das linhas, carrega uma visibilidade gráfica que permite que ele participe da interface icônica e pictórica apresentada na imagem. “[h]á muitos dispositivos de desvio para manter essa visibilidade ou primeiro plano do visual: peculiaridades de comprimento e espaçamento de linha, cor incomum ou irregular da tinta, desvios no caso, tamanho e forma dos caracteres, uso não convencional de sinais de pontuação etc.”,¹⁶² afirma Shusterman (1982, p. 94, tradução nossa).

Na composição das imagens das capas, há letras, no título das edições e em frases imperativas curtas que têm a função de estimular esteticamente esses materiais. Logo, “se a expressão como estímulo consegue dirigir a atenção para certos elementos do conteúdo a sugerir, a correlação é colocada (e, *après-coup*, poderá até ser reconhecida como nova convenção)” (Eco, 2014, p. 167). Isso se deve ao fato de que as letras eram frequentemente vistas como o epítome dos caracteres a serem lidos um após o outro. Contudo, “a escrita não é apenas lida, mas também vista. Portanto, a leitura como técnica cultural não é apenas a

¹⁶⁰ *Es fehlt hier, wie auch in anderen Strömungen der qualitativen Sozialforschung, an einer Differenzierung zwischen zwei sehr unterschiedlichen Arten bildhafter Verständigung: Zu unterscheiden ist eine Verständigung über das Bild von einer Verständigung durch das Bild. Eine intersubjektive Verständigung durch das Bild, also im Medium des Bildes (jenseits des Mediums von Sprache und Text), bleibt hier stillschweigend bzw. ohne eine weiter greifende Begründung ausgeschlossen. In den Blick gerät lediglich die (im Medium von Sprache und Text sich vollziehende) Verständigung über das Bild.*

¹⁶¹ *Im Horizont der Bifurkation von Wort und Bild müssen wir sagen: Die Schrift ist immer schon ein intermediales Phänomen in dem Sinne, dass sie ein ‚vermishtes‘, ein hybrides System bildet, welches in seiner graphischen Diskursivität.*

¹⁶² *There are many deviatory devices for at taining this visibility or foregrounding of the visual: peculiarities of line length and spacing, unusual, or irregular color of ink, deviations in case, size, and shape of characters, unconventional use of punctuation marks, etc.*

compreensão da linguagem, mas também a recombinação visual dos elementos textuais.”¹⁶³ (Ernst, 2012, p. 224, tradução nossa).

Tanto o título quanto as frases dessas capas têm uma visibilidade, em sua apresentação dentro da dramaturgia cênica da imagem, que usa dos títulos e das frases que funcionam como uma imagem no sentido de um meio para a mediação da experiência simultânea. “No contexto de, por exemplo, variações de fontes tipográficas, emblemáticas de texto-imagem ou representações de quadrinhos em zines, uma distinção clara entre representações de texto e imagem torna-se ainda mais difícil”,¹⁶⁴ ponderam Böder e Pfaff (2019, p. 141, tradução nossa).

Assim, há não só uma interligação entre desenho e palavra, mas uma relação que permite uma análise desses arranjos estéticos de letras e desenhos que se colocam na composição da imagem: “[s]ugiro que o significado estético seja obtido quando o visual é visível ou, para que isso soe ainda mais tautológico, quando o visível é visível”¹⁶⁵ (Shusterman, 1982, p. 94, tradução nossa). Isso permite uma comunicação por meio de imagens, possibilitando que a análise comparativa com outras construções desses mesmos arranjos entre desenhos e letras se coloque como um arranjo coletivo entre pares, assim como os elementos gestuais operam entre integrantes de um mesmo grupo de convivência.

Dizemos, pois, que se emite uma imagem, um gesto, um objeto que, para além das suas funções físicas, objetive comunicar alguma coisa. Em todos estes casos, a emissão pressupõe um trabalho. Primeiro o trabalho de produção do sinal, depois o trabalho requerido pela escolha – entre sinais de que disponho – daqueles a serem combinados entre si para compor uma expressa, e por fim o trabalho exigido pela identificação de unidades expressivas a combinar em sequências expressivas, mensagens, textos (Eco, 2014, p. 131).

O foco deste estudo está nas imagens das capas dos zines do projeto Infozine, que apresentam *layouts* caóticos em suas composições e misturam letras e desenhos que simultaneamente aparecem compõem as imagens. Sendo assim, “para analisar os fanzines em um sentido mais amplo, o aspecto da combinação de mídias por meio da apresentação simultânea de elementos de imagem e texto em composições específicas é fundamental”¹⁶⁶

¹⁶³ *Schrift wird nicht nur gelesen, sondern auch gesehen. Das Lesen ist als Kulturtechnik also nicht nur das Verstehen von Sprache, sondern auch das anschauliche Rekombinieren textueller Elemente.*

¹⁶⁴ *Vor dem Hintergrund von z.B. typographischen Schriftbildvariationen, Text-Bild-Emblematiken oder Comickdarstellungen in Zines wird eine trennscharfe Unterscheidung von Text- und Bilddarstellungen zusätzlich erschwert.*

¹⁶⁵ *I suggest that aesthetic significance obtains when the visual is visible, or to make this sound even more tautological, when the visible is visible.*

¹⁶⁶ *Für die Analyse von Fanzines ist im weiteren Sinne zunächst der Aspekt der Medienkombination über die gleichzeitige Präsentation von Bild- und Textelementen in je spezifischen Kompositionen zentral.*

(Böder; Pfaff, 2019, p. 142, tradução nossa). Essa composição de imagens feita por jovens coloca suas orientações interativos em evidência, apresentando a forma complexa de interação entre esses sujeitos que, por meio do desenho do corpo, ou de partes dele, mostram suas demandas por transformação social de seus meios de convivência.

Portanto, esses produtores de imagens colocam seu espaço social, sua vida cotidiana e suas ações nessas imagens, mostrando suas orientações coletivas (Bohnsack; Nohl, 1998). Eles não são indivíduos isolados na elaboração eclética desse material, são atores coletivos e cooperativos, tanto na produção como na colagem dessas imagens. No que se refere às relações entre as pessoas e sua coletividade, “[...] os zines, como mídia específica da cena, desempenham um papel importante na facilitação desse estabelecimento de relações por meio da (re)produção de narrativas de criação”¹⁶⁷ (Böder; Pfaff, 2018, p. 126, tradução nossa).

Portanto, por pertencerem ao mesmo “espaço experiencial”, ao mesmo ambiente de convivência geracional, não surgem problemas metodológicos em relação à complexa interação entre esses produtores de imagens. Isso porque a dramaturgia cênica apresentada por eles reflete suas vivências, seu modo de se relacionar com o mundo e com sua coletividade, assim como quando, por exemplo, “[...] um membro da família produz uma foto de família ou quando – como no caso de pinturas históricas que podem me fornecer informações sobre uma época histórica – o pintor, os modelos e as cenas retratadas pertencem à mesma época”¹⁶⁸ (Bohnsack, 2003, p.248, tradução nossa). Logo, por meio do estudo das imagens das capas dos zines produzidos no âmbito do projeto Infozine, esta pesquisa se dedica a entender e acessar o conhecimento implícito desses estudantes através das representações de seus corpos por meio das capas das edições desse projeto. A pergunta que se coloca frente ao material gráfico dos zines é: como acontece a coletividade dos produtores de imagens dos zines do projeto Infozine por meio da apresentação de seu corpo, ou de partes dele, na capa dessas publicações? Para responder a essa questão, foram selecionadas para este capítulo sob o tema da transformação social via zines seis capas que mostram partes do corpo, ou o corpo em sua totalidade, como uma apresentação de ações e de um modo de vida.

O corpo é um elemento de destaque na composição das imagens das capas que serão investigadas por meio do Método Documentário (Bohnsack, 2011), com algumas adaptações

¹⁶⁷ *Zines als szenespezifischen Medien kommt in diesem Zusammenhang die Bedeutung zu, diese Verhältnissetzung durch die (Re)Produktion von Entstehungsnarrativen zu ermöglichen.*

¹⁶⁸ *Beide Arten von Bildproduzenten sind zumeist nicht individuelle, sondern kollektive oder kooperative Akteure. Z.B., wenn ein Angehöriger der Familie ein Familienfoto produziert oder wenn – wie im Falle historischer Gemälde, die mir Aufschluss über eine historische Epoche zu geben vermögen – der Maler ebenso wie die Modelle oder die abgebildeten Szenerien zur selben Epoche gehören.*

frente ao desafio de usar esse método para pesquisar desenhos e palavras elaborados de forma distinta e, posteriormente, dispostos por colagem na composição geral de imagens. Dessa forma, esse tipo de imagem representa um desafio para a compreensão de sua estrutura compositiva, e algumas adaptações ao Método Documentário serão realizadas para uma análise interpretativa do material. A projeção perspectivista será excluída desse processo, pois as imagens desses zines são reproduzidas pela técnica da colagem, em que apenas a bidimensionalidade é observada. Assim, não há a presença do ponto de fuga nas imagens analisadas.

Portanto, o desafio proposto para esta análise de imagem é adaptar as etapas do Método Documentário a esse tipo de material gráfico. Os zines constituem produções ecléticas na sua construção, cuja essência é coletiva e não reside apenas na técnica da colagem do material produzido nas capas, mas, acima de tudo, na diversidade de autores que trabalham na criação, proposição, fabricação e distribuição desses exemplares. Assim, encontrar um ponto harmônico e de equilíbrio na composição dessas imagens ajuda na construção tanto da análise planimétrica como da coreografia cênica, que estão juntas nessa adaptação da análise de imagens do Método Documentário.

A saída interpretativa escolhida para a análise foi manter a interpretação formulada como está no método e adaptar a interpretação refletida através da análise estrutural da imagem. Logo, *a priori*, a planimetria, por meio da análise da proporção áurea ou da regra dos terços, permite a identificação formal da imagem e possibilita a reconstrução tanto da composição planimétrica quanto da coreografia cênica juntas. Isso ocorre porque o equilíbrio harmônico e estrutural da capa é alcançado por meio dessas técnicas de composição da imagem. Na interpretação formal da imagem, a projeção perspectivística acaba por ficar de fora dessa adaptação, pois os elementos visuais, como desenhos e palavras, estão dispostos sobre a superfície plana de uma folha de papel A4, sem ponto de fuga. A técnica utilizada para a apresentação visual das capas analisadas é a colagem, ou seja, não há perspectiva, ponto de fuga ou profundidade, configurando uma espacialidade gráfica plana na composição dessas capas.

Apenas para efeito de recordação do que foi dito anteriormente, as páginas a seguir apresentam o *layout* das capas dos zines dobradas – uma folha de papel A4 dobrada em quatro partes iguais. Apenas a capa será objeto de análise nesta pesquisa, pois ela reproduz de forma resumida toda a apresentação da publicação. A técnica utilizada na elaboração das edições é a colagem de desenhos, palavras e frases criadas por estudantes, que contribuíam com esse material gráfico e textual durante as aulas para a produção dos zines.

Como dito anteriormente, o grupo responsável pela edição do material participava do grêmio da escola. Eles eram os responsáveis pela montagem da capa dos zines e pela escolha do material que iria compor não só a capa, mas todas as páginas da edição. É diante desse material, feito “a muitas mãos”, em coletividade, tanto na sua elaboração quanto na sua produção, que seis capas foram selecionadas para análise conforme apresentado a seguir.

4.1 Análise dos zines

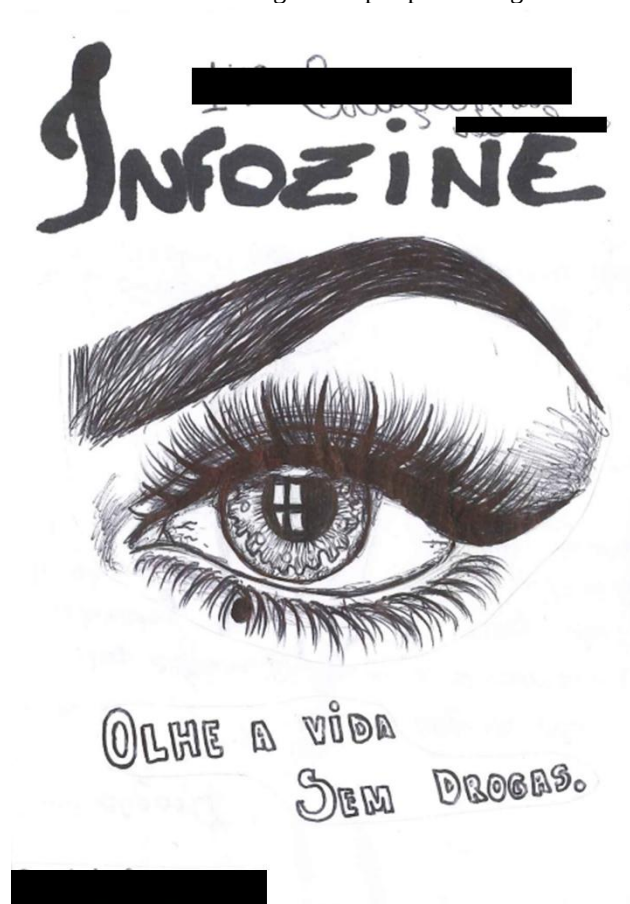
As capas selecionadas focalizam o discurso de luta por mudança social, que denuncia a negação de direitos, as drogas e a violência. Trata-se de um discurso apresentado, nos zines, por meio de elementos e partes do corpo, acompanhados de palavras e frases imperativas, que representam a estrutura de orientação subjacente à luta por transformação social demandada por esses estudantes. Há, desse modo, uma orientação coletiva desses produtores de imagens traduzido em palavras e ilustrações que apresentam uma estética realista e coletiva.

4.1.1 Olhe a vida sem drogas

A primeira capa selecionada é uma publicação de setembro de 2017. Ela é a décima quarta edição do projeto Infozine e foram publicados três volumes diferentes sobre o tema das drogas, lícitas e ilícitas. Nessa edição, há diferentes ilustrações, que se misturam com palavras e frases sobre o que os estudantes entendem sobre o papel das drogas em suas vidas. Nesse volume, desenhos e palavras falam desse tema sob diferentes perspectivas, mas principalmente sobre saúde e uso dessas substâncias. Doenças, problemas sociais e proibições decorrentes do consumo e do uso das drogas também ilustram essas imagens. Cigarros, comprimidos, seringas, garrafas, folhas de maconha, desenhos de humanos fumando e um pulmão marcado pelo consumo de drogas são algumas das ilustrações que estão nessa edição.

Esses desenhos são acompanhados de algumas palavras, como câncer, problemas do coração, doenças contagiosas, assim como por frases do tipo: “drogas são substâncias capazes de alterar o funcionamento do organismo humano”, ou, “o prazer da vida dura muito! O prazer da droga dura segundos”. Logo, a capa se coloca sob uma perspectiva de um olhar sobre esse universo das drogas pela forma como estudantes conhecem sobre o tema. Desse modo, essa edição expõe como essas substâncias lícitas ou não afetam principalmente o corpo e seu funcionamento.

Figura 12 - Olhe a vida sem drogas / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia desse zine apresenta, na parte superior da imagem, a palavra “Infozine”, escrita em letra de forma com a primeira letra maiúscula. A palavra está toda preenchida na cor preta. Logo abaixo dessa palavra, há um traço, no mesmo tamanho da palavra, espesso, na cor preta, assemelhando-se a uma sobrancelha humana. Abaixo dele, está o desenho de um olho humano aberto com traços finos, são os cílios. Esses fios estão por toda a extensão do globo ocular, contudo, na parte superior desse círculo ocular há um excesso deles. Um traço de cor preta perpassa toda extensão dos cílios superiores, como uma pintura que acentua a atenção para essa parte do globo ocular. A íris do olho está em um tom mais claro, com alguns traços e círculos e, dentro da pupila, se vê o desenho de um reflexo que mostra uma janela com quatro vidros transparentes. Uma pequena pinta circular preta aparece no canto esquerdo da ilustração. Logo abaixo dessa ilustração, está a seguinte frase: “olhe a vida sem drogas”, escrita sem preenchimento e em letra de forma blocada.

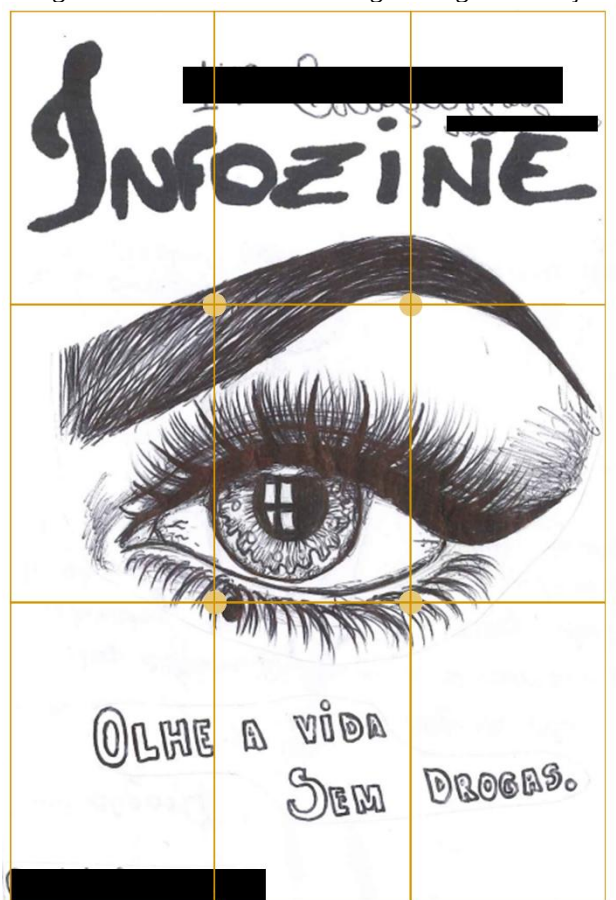
Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem apresenta, por meio do desenho do olho humano, as características associadas, pelo senso comum, ao universo dos usuários de drogas. A maquiagem carregada, noturna, e a metáfora do olhar e a janela dentro da pupila são elementos que compõem o imaginário popular sobre o universo de usuários de drogas – o consumo de drogas no ambiente noturno, em festas, a associação do vidro da janela e o olhar “vidrado” de um usuário de drogas. Dessa maneira, há um olho real e orgânico que expressa, através do olhar, uma ação, uma expressão melancólica e jovial. Esse olho traz uma maquiagem carregada, supostamente com cílios postiços e um traço forte de rímel. Esse tipo de maquiagem carregada se coloca como uma forte interpretação do aspecto noturno, “de estar pronto para sair”, para se divertir e possivelmente consumir drogas.

A maquiagem também pode ser vista como um disfarce que esconde os possíveis efeitos colaterais do uso de drogas, como o tamanho da pupila dilatada. É possível identificar o consumo de drogas pelo tamanho da pupila, uma reação química corporal, que incha os vasos sanguíneos, como desenhado na lateral da ilustração do globo ocular, e aumenta o tamanho da pupila. Contudo, mesmo maquiado, é perceptível o aspecto vidrado do olho, que mostra que se trata de um possível olhar de um usuário de drogas. Um olhar real e orgânico, representando um tema, uma ação que se passa dentro da pupila, com a imagem do reflexo da janela que se coloca como uma alternativa, uma saída do universo das drogas. A visibilidade proporcionada pelas letras bloqueadas e a posição abaixo dos olhos, como uma tatuagem, completa essa composição da ilustração, que convida, a quem vê a capa, a enxergar a vida sem drogas.

Composição planimétrica

Figura 13 - Olhe a vida sem drogas / Regra dos terços



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Como mostra a Figura 13, a regra dos terços mostra o destaque harmônico que o olho, em posição central, tem. Com essa regra, a espacialidade do globo ocular é perceptível na capa, pois as duas linhas, na vertical e na horizontal, e os quatro pontos de encontro mostram o destaque harmônico da imagem. Fica visível que dois pontos estão na extensão e no contorno da sobrancelha da parte superior e dois pontos estão sobre os cílios inferiores. Um deles marca o ponto preto circular próximo ao globo ocular, na direção da pupila, com o reflexo da janela. Isso proporciona um direcionamento do olhar para esse detalhe da imagem que direciona o olhar para a janela.

A estrutura formal da imagem dá destaque a esses elementos que compõem e margeiam aspectos reais desse olho centralizado. As palavras dispostas na capa estão acima e abaixo desses pontos e não participam desse primeiro impacto visual proporcionado pela regra dos terços.

Figura 14 - Olhe a vida sem drogas / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria dessa imagem que consta na Figura 14, mostra a disposição dos elementos gráficos que compõem a estrutura formal dessa capa. A regra dos terços mostrou o destaque central que o olho tem na composição da imagem. Desse modo, o título, o desenho e a frase estão harmonicamente distribuídos pela capa desse zine, seguindo uma composição de três elementos que aparecem simultaneamente na estrutura dessa imagem. Há uma linha pontilhada circular, que começa à direita da sobrancelha do olho humano e vai até o canto esquerdo da capa. Na sequência, ela desce retilínea até a altura das duas últimas palavras da frase, vira à direita e continua na diagonal até o ponto final da frase.

Esse contorno planimétrico passa a impressão de ser como uma máscara, que se coloca nessa capa, escondendo parte de um rosto humano, em que apenas um perfil do lado direito desse rosto humano pode ser visualizado através da capa desse zine. Uma face que está encoberta pela capa dessa publicação e que se protege por meio do reflexo ocular da janela.

Coreografia cênica

A coreografia cênica mostra a interação entre os elementos que compõe a imagem dentro da espacialidade da capa. Por isso, devido a estrutura planimétrica da capa, é visível que a interação cênica dessa imagem se concentre no centro e nos elementos que orbitam ao redor desse globo ocular. No centro da janela encontra-se a pupila, que revela o globo ocular, os cílios, o traço da maquiagem e a sobrancelha cuidadosamente delineada. Isso amplia o campo visual da imagem e permite a interação com a grafia, as letras que compõem a capa.

O título do projeto, na parte superior, e a frase na parte inferior da ilustração entram na totalidade da composição gráfica da imagem. Outro fator que também permite toda essa interação entre os elementos dessa imagem são as diferentes tonalidades da cor preta que interligam a ilustração e a composição gráfica da imagem. A cor preta intensa entre o título, os cílios e o contorno em preto das letras bloqueadas na parte inferior da imagem dão um aspecto degradê e interliga entre esses elementos. Logo, tanto essas tonalidades de cor como a disposição dos desenhos e palavras ajudam a compreender a interrelação entre eles.

Interpretação iconológica-icônica

A capa desse zine expõe a compreensão dos estudantes sobre essa temática por meio da representação do olho, que se coloca como uma vitrine, uma janela do corpo, que, ao mesmo tempo, pode ser tratado como o olho de um usuário de drogas, ou interpretado como a possibilidade de enxergar a vida sem o uso de drogas. Portanto, a imagem, com sua duplicidade de mensagem, mostra uma janela, que, apesar de estar fechada, oferece uma outra possibilidade de vida, diferente daquela que se coloca pelo olho real, maquiado.

Para esse grupo de produtores do zine, há uma perspectiva temporal posta pela ação do olhar, que reflete o que o olho vê diante dele. Assim, a metáfora da janela desvenda a representação dessa comunicação por meio de um olho que se apresenta como futuro, como possibilidade de mudar de vida e deixar o mudo das drogas. A capa apresenta-se como um convite e um resumo da edição, convidando os leitores a explorar o que mais esse zine tem a comunicar aos seus pares. O destaque dado ao olho, com traços de realidade, reflete tanto a observação quanto a compreensão do mundo ao seu redor, buscando decifrar o que é real em seu espaço social. Além disso, a composição visual convida o espectador a refletir sobre uma vida sem o uso de drogas, mensagem reforçada pelo elemento textual situado abaixo da imagem, que remete à aparência de uma tatuagem.

Isso tudo mostra o elemento estético dos autores do zine, que apresentam uma parte de um corpo, de um rosto humano, com traços reais, seguido de uma frase. Essa localização espacial da frase traz uma estética de jovens que tatuam seu rosto abaixo dos olhos. Isso contribui para entender essa capa como uma apresentação gestual de uma orientação coletiva ou de elementos do cotidiano dos jovens, como o corpo, sua ação e sua linguagem, tanto gráfica quanto textual, na composição da imagem que traduz um modo estético de vida por meio de desenho e palavras.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Na parte textual, há a seguinte frase: “olhe a vida sem drogas”. Essa mensagem aparece abaixo do globo ocular, essa localização e a estética blocada da frase ajudam a visualizar essa frase como uma tatuagem abaixo do olho. Logo, a frase se coloca como um elemento que pertence à estrutura corporal na composição da capa. A capa também reflete um modo de comunicação comum entre jovens, marcado pelo uso frequente do modo imperativo, seja em suas interações cotidianas ou nas orientações recebidas de adultos e familiares para realizarem determinadas tarefas. Nesse contexto, a frase estabelece uma conexão direta com o globo ocular, que simboliza o ato de olhar através da janela para vislumbrar uma possibilidade de vida livre do uso de drogas.

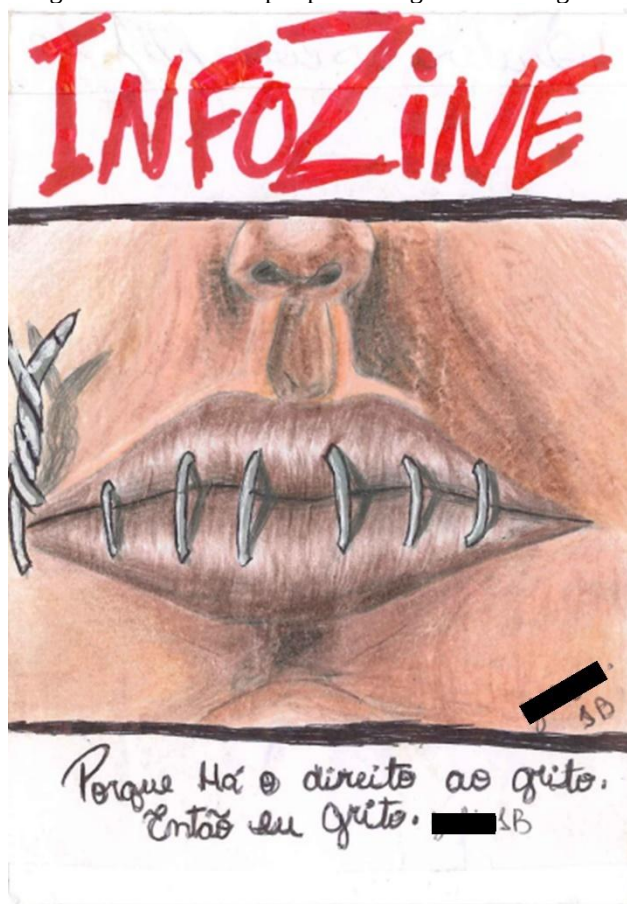
4.1.2 Grito

A segunda capa selecionada é uma publicação de maio de 2018. Ela é a décima sétima edição do projeto Infozine, em que foram publicados quatro volumes diferentes sobre o tema dos direitos humanos. Nessa edição, assim como nas demais, há diferentes ilustrações que se misturam com palavras e frases sobre o que esses estudantes entendem sobre o papel dos direitos humanos em suas vidas. O contexto dessa edição, especificamente, expõe diferentes modos de violência via não só desenhos e palavras soltas, mas também por charges em que a pobreza é apresenta em conflito a luta por direitos humanos – dois personagens se apresentam em situação de rua se perguntam o que são os direitos humanos.

Outra charge mostra um homem rico e um padre conversando sobre desigualdade social. Em outras páginas dessa edição há desenhos de corpos humanos, mãos e frases como: “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”; “ser mulher e negra é a minha essência e não a minha sentença”. Logo, as publicações desse zine põe não só a percepção da

política, da pobreza ou da violência institucionalizada, como também, da questão de gênero, de direito enquanto um contraponto à brutalidade do cotidiano vivenciado socialmente por esses produtores de imagens.

Figura 15 - Grito / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia desse zine, aqui denominado como “grito”, apresenta na parte superior da imagem a palavra “Infozine” escrita na cor vermelha, em letra de forma, com a letra “i” e a letra “z” maior que as demais. Logo abaixo dessa palavra, está um traço na cor preta que separa o título do projeto do desenho da parte inferior da capa. O desenho se assemelha a partes de um rosto humano, que começa na parte superior do nariz, passa pela boca e vai até a metade do queixo. Essa ilustração tem cores de tom amarronzado, em degradê das extremidades para o centro.

A boca tem uma coloração mais acentuada e também está transpassada por traços em semicírculos de um fio de metal na cor cinza. As duas pontas do fio de metal, como um arame,

se entrelaçam no canto esquerdo da imagem com as pontas para cima. Todo o entrelace do arame tem um efeito sombreado que passa pelos lábios, superior e inferior, e vai até o canto esquerdo da ilustração. Na parte inferior da imagem, há um traço preto, como o da parte superior. Ele também serve para separar o rosto e outra parte escrita da imagem. Na sequência, está a seguinte frase, escrita na cor preta, em letra cursiva: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”.

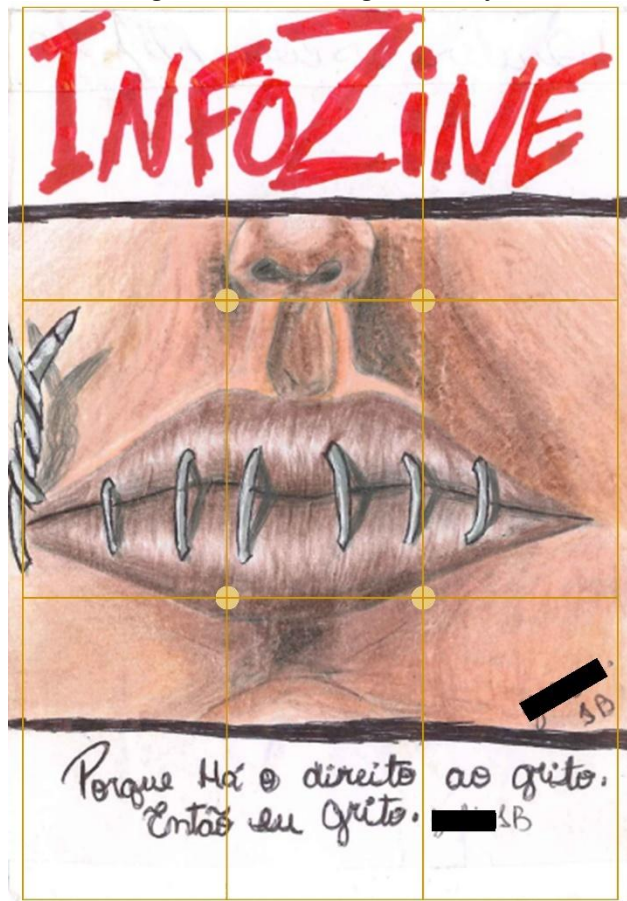
Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem usa de uma parte do corpo humano, a boca – para trazer o tema do silenciamento forçado, da censura, na capa do zine. Desse modo, o corpo, para os autores, exerce uma função de veículo de uma orientação, de um meio de compartilhar seu conhecimento conjuntivo. Nessa imagem, por exemplo, essa temática do silenciamento forçado, da censura imposta, por meio da representação de uma boca costurada, expõe a compreensão dos estudantes sobre o ato de ser calado, impossibilitado de dizer algo.

A ilustração expõe uma boca não só fechada, mas costurada por um fio de arame que está transpassando toda essa parte responsável por dar voz ao corpo, mas que, na imagem, está impedida, silenciada. Trata-se de um desenho que se assemelha a uma boca real, pelas cores e os contornos desse rosto, mas que apresenta uma ideia violenta em transpassar um fio de metal por ela. Isso mostra uma violência, um silenciamento imposto. Essa imagem, que é central na capa, chama a atenção para seus extremos: a opressão, a censura, assim como, na parte inferior, há a frase em formato de legenda, que expõe a retirada desse direito de fala frente a um silenciamento imposto.

Composição planimétrica

Figura 16 - Grito / Regra dos Terços

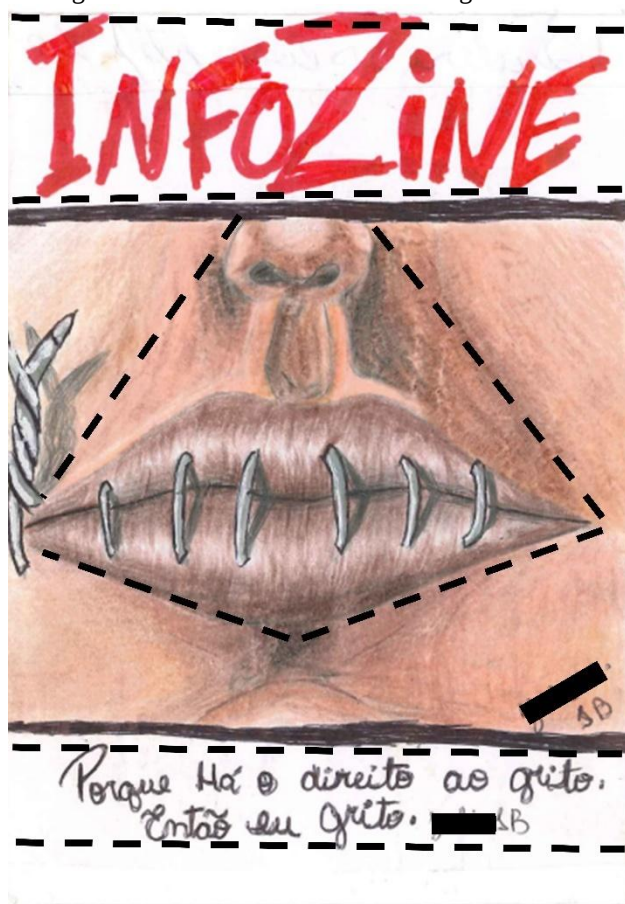


Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A regra dos terços mostra, novamente, quais os pontos de harmonia da imagem. Além da centralidade do desenho da boca costurada, entre os nove retângulos da imagem, nos pontos de encontro das linhas douradas superiores, estão os pontos mais escuros de cor próximos do nariz. Isso dá uma dimensionalidade 3D para o desenho e ressalta a estética realista da estrutura da imagem. Os pontos dourados, da parte inferior da imagem, além de mostrarem essa mesma tonalidade escura da ilustração, ainda dão destaque ao lábio inferior, costurados pelos seis semicírculos que fecham violentamente a boca.

Dentro dos quatro pontos de ouro da imagem, a boca “costurada” pelo arame ganha seu devido destaque e reforça essa mensagem de silenciamento forçado, imposto, que transmite uma realidade na composição de cores e de estrutura da imagem. Portanto, parte de um rosto humano é revelado, contudo o restante desse rosto está encoberto pela capa e não se mostra na apresentação dessa imagem.

Figura 17 - Grito / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria da imagem marca os espaços que os elementos de sua composição ocupam na dimensão plana da capa. Portanto, as linhas pontilhadas triangulares, que estão em volta da boca, a colocam para a frente e dão uma dimensionalidade à imagem. Isso permite identificar a forma, a profundidade e as diferentes tonalidades das cores que dão ao desenho essa estética realista. As duas linhas diagonais superiores formam um contorno triangular entre o espaço do nariz, busto e boca. As cores e contorno que preenchem esse espaço são realistas no seu traço e no seu contorno sombreado no desenho do fio de metal que contorna os lábios.

As duas linhas inferiores pontilhadas representam a base triangular desse recorte tridimensional, que é preenchido com um tom escuro, havendo um ponto de encontro desses pontos abaixo do lábio inferior. Os espaços dedicados à grafia da capa estão cortados por duas linhas que separam o título da publicação, o desenho e a frase. Essas linhas pontilhadas atravessam a imagem horizontalmente, delimitando os espaços temáticos da escrita: o título do projeto na parte superior, o tema da publicação no centro e, paralelo à ilustração, a frase complementar que acrescenta um significado à mensagem visual. Há uma interação entre a

frase e a mensagem que o desenho representa, enquanto o título tem um contraste forte frente aos outros elementos que compõem a capa.

Coreografia cênica

A coreografia cênica mostra a articulação entre esses elementos, o título, o desenho e a frase na composição geral da capa. Primeiramente, o elemento unificador são as cores em vermelho, preto e em tons terrosos. Elas unificam o significado ao desenho e usam dessa junção para trazer a visibilidade simultânea da imagem. Assim, essa estética real e imaginária que essa ilustração apresenta entre realidade e imaginação, ao colocar uma boca transpassada por um fio de metal, mostra a simbologia desses elementos em associação ao corpo humano.

Essa cena retrata uma agressão violenta, e a "reação" está na ironia de como a boca permanece fechada, em um silenciamento que oprime o corpo, simbolizado pelo fio de arame real. Embora a boca não exiba uma expressão de dor, a ilustração pode ser interpretada também como um imaginário, explorando uma dramaturgia cênica criada pela fusão entre a estética realista da ilustração e a expressão corporal da boca silenciada.

A frase abaixo desse desenho participa dessa cena como uma legenda, não descritiva da imagem, mas de composição da simbologia interpretativa que o desenho solicita em tom de enfrentamento.

Interpretação iconológica-icônica

A análise iconológica-icônica da imagem reforça a mensagem do uso do corpo, ou de partes dele, para apresentar o tema da publicação. A dramaturgia cênica da capa, com a boca fechada, mas não silenciada, é marcada pela ironia realista posta na expressão da boca e na cena, que as transpassa por meio de um formato tridimensional. Isso é reforçado pela frase escrita, visível junto ao desenho, que reivindica o direito de gritar, mesmo em silêncio. Um grito que pode até ser silenciado e transpassado violentamente por um fio de metal, mas que contrasta com a estética corporal e irônica na dualidade interpretativa possível pela imagem. A visibilidade do texto também expressa, por meio de sua grafia, o direito ao grito, em contraste à imagem, que representa uma boca hermeticamente fechada.

Contudo, não se trata de uma estética de contradição ou de concorrência entre o que está escrito e o que está desenhado, mas de uma complementação imagética de um modo juvenil de se impor pela ironia do corpo: mesmo com a boca fechada, há uma mensagem sendo passada.

Portanto é essa aparência harmoniosa da boca silenciada que entra em diálogo com o aspecto imaginário e realista da imagem.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Na parte textual da imagem, “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”, a palavra “grito” é repetida duas vezes, como um reforço à ausência desse direito, representado na ilustração. Há, nesse sentido, um momento dialógico entre a estrutura gráfica da imagem e a semântica, pois a frase aparece como um reforço à mensagem do dado visual transpassado pela ilustração. Desse modo, esse reforço semântico contribui para o significado do dado visual que consegue se expressar sem as palavras. A letra cursiva passa a ideia harmônica em contraste com o título em cor vermelha e em letra de forma. Sendo assim, a grafia orbita o espaço do dado visual, que é o destaque dentro do espaço comunicativo da composição da imagem.

4.1.3 Basta de violência

A terceira capa selecionada é uma publicação de setembro de 2018. Ela é a décima oitava edição do projeto Infozine e foram publicados dois volumes diferentes sobre o tema da violência. Nessa edição, há diferentes ilustrações que misturam palavras e frases sobre o que esses estudantes entendem sobre o papel da violência em suas vidas. O contexto de tal capa serve como apresentação do tema da violência enquanto agressão, como violência física representada principalmente no punho fechado. Logo, nessa publicação há diversos desenhos de corpos agredidos ou machucados, principalmente de jovens mulheres.

O tema da agressão física dentro do universo infantil também é exposto por meio de uma das ilustrações em que há a representação de um pequeno urso de pelúcia ferido, com os olhos abaixados e como contraponto um jovem segurando uma metralhadora junto à palavra impunidade. Uma jovem agredida com os olhos roxos está acompanhada da palavra “*help*”, assim também como um outro corpo jovem isolado em um canto da parede com símbolos infantis, como outro urso e desenhos de coração, nuvem e estrela nas paredes que margeiam esse corpo. Frases como: “a única arma para combater a violência é a inteligência” ou “violência gera mais violência, então tenha consciência” e expressões como: “*stop the violence*” e “ao invés da violência, floresça” se misturam a imagem de um punho fechado centralizado e em destaque no interior da edição. Essa mão fechada está frente a um rabisco de um corpo que tenta

se proteger contra a agressão. Armas de fogo, uma delas, com flores na sua ponta e outros pedidos pelo fim da violência também participam dessa publicação.

Figura 18 - Basta de violência / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia mostra a palavra “Infozine” dividida em duas partes e preenchida com pequenos traços em curva. A primeira parte da palavra tem com uma inclinação para cima até a vogal “o” e a segunda parte da palavra com uma inclinação para baixo a partir da letra “z”.

Abaixo da palavra está o desenho de uma mão humana fechada, se assemelhando ao gesto de um punho cerrado. Esse punho está margeado de pequenos pedaços de papeis levantados e pontiagudos. Essa mão humana tem o tamanho de um terço da página e parece estar saindo de uma cavidade circular de cor preta. O punho está preenchido por traços em degradê na cor preta, os quatros dedos estão dobrados com o polegar à direita para a frente. Abaixo dessa ilustração está escrito a frase “Basta de violência”, em letras maiúsculas e na cor preta.

Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem mostra um punho fechado, mas não para cima, como se costuma visualizar nas imagens de poder. Essa mão fechada está representada como um punho que dá um soco, um ato de violência que rasga a capa. O punho posto nessa capa não está estático, ele mostra uma ação que violentamente faz um buraco na página e quebra em duas partes o nome do projeto. Isso significa que esse punho, esse soco, é agressivo, violento e representa o tema da violência por meio de suas ações.

Apesar de essa ação violenta na capa, a primeira palavra que participa do conjunto dessa imagem pede, logo abaixo do punho, um “basta”, por meio de uma frase no imperativo que exige o fim da violência. Portanto, o desenho do punho serrado e sua estética realista traz não só o tema da violência, como também a mensagem do seu fim por meio da visibilidade da grafia da palavra “basta” que promove uma mediação entre o desenho e a palavra. O punho que sai da capa serve para ilustrar a violência, a agressividade, exigindo o seu fim, um “basta” imperativo contra a violência. A palavra violência também participa dessa composição não só por sua visibilidade gráfica, e chama a atenção por algo que lhe falta, o acento circunflexo sobre a letra “e”.

Composição planimétrica

Figura 19 - Basta de violência / Regra dos terços



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A regra dos terços da imagem mostra a harmonia e a centralidade do punho serrado e da palavra “basta” dentro da composição da capa. O início desse punho fechado, como um soco, está sobre a linha do ponto dourado esquerdo na parte superior, logo abaixo, essa mesma linha corta a letra “s” da palavra “basta”. O ponto dourado abaixo dessa mesma linha dá o destaque para essa palavra, que se associa a esse basta, a esse fim da violência solicitado pela composição total da imagem.

O ponto dourado da linha direita está sobre a dimensão de cor mais escura dessa mão cerrada e, com isso, evidencia a estética tridimensional e realista da imagem. O ponto abaixo, nessa mesma linha, também está próximo à grafia da mesma palavra anterior, portanto, mesmo na estrutura formal da imagem há uma forte associação entre a palavra e a ilustração da imagem. O título e o restante das palavras ocupam os espaços extremos da capa e se colocam como coadjuvantes frente ao protagonismo do punho e da palavra “basta”.

Figura 20 - Basta de violência / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria da imagem mostra uma linha diagonal no canto esquerdo da imagem sobre a palavra “info” e uma segunda linha diagonal sobre a palavra “zine”. Elas marcam essa localização do título da edição na parte superior da imagem e dividido em duas partes. Abaixo dessas duas linhas diagonais, está um quadrado na diagonal que centraliza o soco, o punho fechado no meio da imagem. Os dois traços desse quadrado contornam o punho serrado, e apresentam não só uma ação realista da ilustração na sua construção espacial da capa, como também uma tridimensionalidade da capa, apesar da técnica da colagem. O punho passa uma estética realista exposta nessa composição.

As pontas superiores e inferiores desse quadrado em diagonal ligam as duas partes da grafia da capa – o título “quebrado” e a expressão “basta”. Assim, essa expressão denota uma ação que se concretiza pela visibilidade não só do desenho, mas também das palavras, pois em ambas as partes textuais há a presença de traços duplos paralelos retilíneos, apesar dos superiores terem sua direção alterada pela ação violenta do soco exposto na capa.

Coreografia cênica

A coreografia cênica dessa imagem apresenta uma ação de interação entre a ilustração e as palavras. Assim, tanto o título como a frase na parte inferior da imagem se conectam com o elemento gráfico da capa.

Outro recurso de interação nessa composição são as cores da imagem, em diferentes tons de preto e branco, que mostram sua estética realista. Assim, os autores expõem uma ação que é real em sua composição, mas que brinca com a metáfora do seu espaço de aparecimento, um soco na capa de um zine. Essa ação violenta “rasga” a capa dessa edição para sair dela. Portanto, trata-se de uma dramaturgia cênica temporal: a capa está “rasgada” e tem um punho saindo de dentro dela. Além desse elemento temporal da ação, há também a mensagem da cena, que exige o fim da violência, traduzida pela frase que aparece abaixo do desenho.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica dessa imagem mostra o corpo manifestando uma expressão de raiva, que explode por meio de uma ação violenta. Isso mostra uma compreensão da violência presente dentro da coletividade destes produtores do zine e o desejo de seu fim, porque ela afeta o dia a dia desses jovens estudantes. Portanto, a violência acontece por meio da agressão física, do corpo, que é desenhado de forma realista nos traços do punho serrado, do soco que rasga e quebra as palavras. Trata-se de um ato de agressão que solicita o fim da violência tanto pela ilustração como pelas palavras; um tipo de violência exposto e direcionado, pois o soco tende a ir a direção de algo: no caso dessa capa, em direção à “basta”, ao fim.

Tal imagem se coloca como um pequeno resumo dessa publicação, que quer passar uma mensagem sobre a violência que agredir corpos, que, por sua vez, não aguentam mais essa violência e pedem o fim dela por meio da palavra “basta”. Isso significa que a visibilidade das palavras é imperativa em exigir o fim da violência, da agressão física, a qual quebra o título do zine e agride corpos. Desse modo, a capa traz a violência real e solicita uma mediação entre a ilustração e as palavras pelo desejo do seu fim.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

O título e a frase da capa compõem a imagem, eles são mais do que lidos, anteriormente a isso, eles são vistos dentro da composição total da capa. Começando pelo título, que interage com a ilustração, sua quebra ao meio e os traços que preenchem as letras bloqueadas chamam a atenção. O título, portanto, é “quebrado” com a força do soco que atravessa a capa.

A frase na parte inferior participa desse campo visual produzido pela imagem e seu formato gráfico em letras de forma, a tonalidade preta escurecida da escrita chama a atenção junto ao modo imperativo de pedir o fim da violência. Esse imperativo verbal, “basta”, mostra a forma direta de um tipo de comunicação, uma ordem posta por esses jovens na apresentação de seus desejos. Assim, as duas partes textuais são visíveis na apresentação dessa capa, pois elas interagem entre si com a composição gráfica da imagem – o título sofre a agressão, a outra, a frase, pede o fim da agressão.

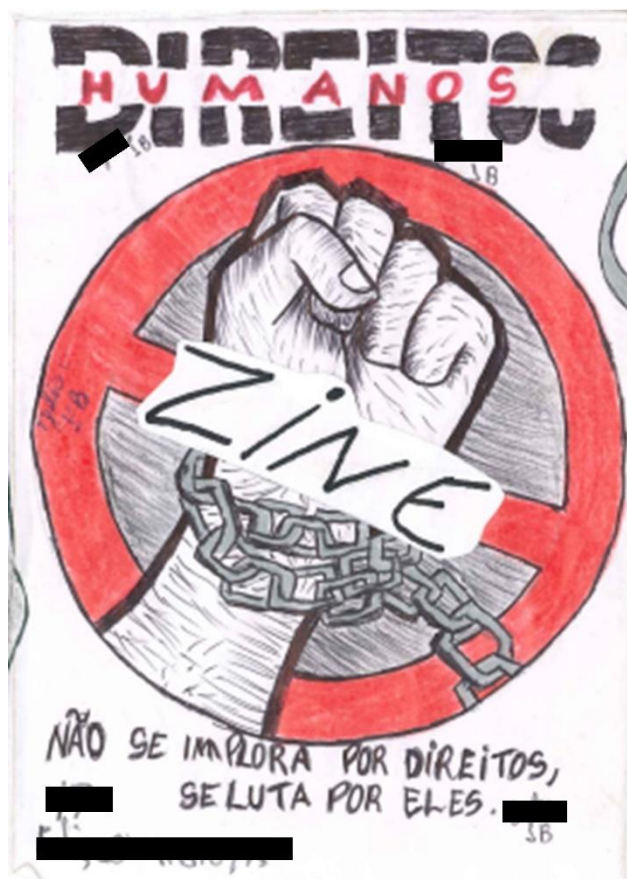
4.1.4 Direitos humanos

A quarta capa selecionada também é uma publicação de maio de 2018, como a segunda capa analisada, Grito. Trata-se do segundo volume dos quatro publicados sobre o tema dos direitos humanos. Nessa edição, assim como, as anteriores há ilustrações que se misturam entre palavras e frases sobre o que esses estudantes entendem sobre o papel dos direitos humanos em suas vidas. Contudo, essa capa se diferencia da sua anterior sobre o mesmo tema na apresentação de desenhos e palavras que busquem por uma união, por uma luta de direitos. Logo o tema da retirada de direitos e violência não está tão em destaque como na anterior. Essa edição expõe ilustrações que valorizam a diversidade, e ela também possui mais frases e textos solicitando por liberdade enquanto um direito de fala.

Esse mesmo tema, sob forma de desenho, é explorado via pluralidade humana, como o exemplo do desenho de três personagens femininas de diferentes etnias estão de mãos dadas acompanhadas da frase: “direito a igualdade sem distinção de raça, religião ou nacionalidade”. Isso também acontece no interior da publicação com uma presença maior de cores nessa edição em que quatro mãos abertas estão nas cores: marrom, verde, amarela e laranja. Elas estão em destaque no centro da publicação, bem como, no verso da edição, onde estão duas mãos e entre elas um coração com as cores do arco-íris. Palavras como igualdade e liberdade são recorrentes no texto dessa publicação. Logo, a capa dessa edição coloca a temática por luta por direitos em uma edição que se apresenta com uma estética de resistência entre seus pares, em que direito e

liberdade são demandas postas por esses estudantes em suas expressões como “todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinar e se expressar”, “a educação é o caminho para a democracia. Não há paz sem evolução dos direitos humanos”.

Figura 21 - Direitos humanos / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia apresenta, na parte superior da capa do zine, a palavra “direitos” escrita de forma blocada, toda em maiúscula e preenchida na cor preta. Ela está sobreposta pela palavra “humanos”, que também está escrita blocada, em maiúscula, mas na cor vermelha e na metade do tamanho da palavra anterior. Logo abaixo desse título está o desenho de uma mão humana fechada com correntes ao redor e fora do seu punho, também há o desenho de um círculo vermelho que tem um traço que o corta de ponta a ponta na diagonal. Esse símbolo está sobre e ao redor do desenho do punho humano fechado.

O fundo do desenho está em uma tonalidade cinza, com traços que preenchem toda a sua superfície. O tom da corrente é o mesmo, cinza, mas sem os traços, apenas a cor. Sobreposta

a essa ilustração, está a palavra “zine”, escrita em letra maiúscula, na cor preta e com um traço fino. Na parte inferior da imagem, está a frase “Não se implora por direitos, se luta por eles”. Essa frase está escrita em preto e com letras maiúsculas, mas com um traço fino e em menor tamanho do título da edição.

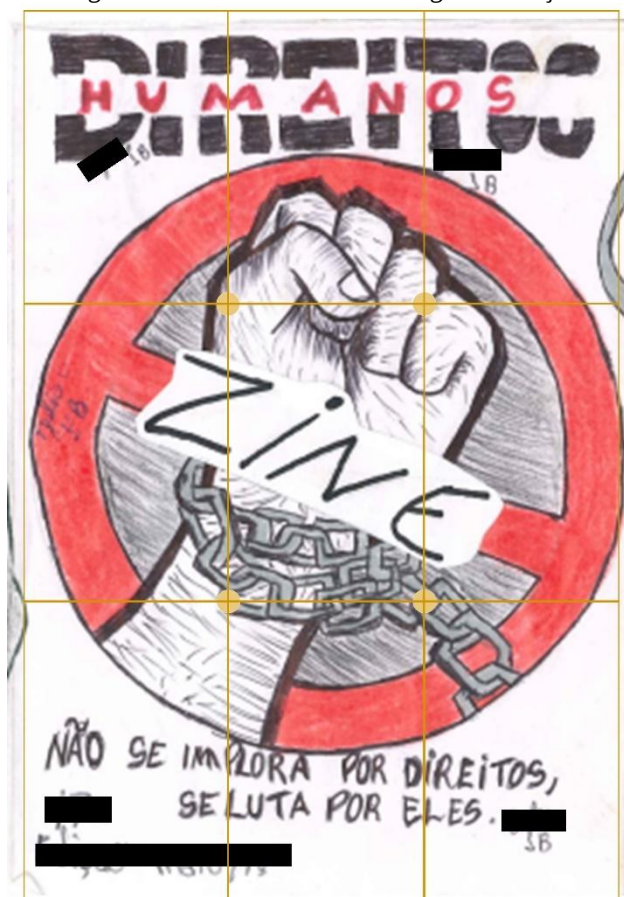
Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem trata da temática dos direitos humanos pela apresentação de palavras e desenhos visualizados. Antes de ser lida, o termo “direitos humanos” é visto na composição tanto da grafia utilizada, como no conjunto da imagem. Não só o título, a forma como ele está escrito chama a atenção nessa capa, os elementos gráficos e sua estética realista do desenho da mão fechada em forma de punho erguido também têm destaque na tematização dessa edição. A dimensionalidade realista do tema na apresentação desse punho erguido se dá através da parte de um corpo, do punho que está acorrentado, portanto sofrendo uma violência, uma agressão. Isso expõe uma violência física em que o punho fechado sofre uma agressão.

Nessa imagem, como na tradição da construção dos zines, dois símbolos são ressignificados no seu uso e apresentam o simbolismo que o senso comum apresenta a eles: a corrente, enquanto um símbolo que aprisiona, que prende, e a placa de trânsito, que avisa sobre uma possível infração no trânsito. Aqui, esses elementos são colocados juntos ao punho, ao corpo humano, para falar sobre a proibição, a exploração, o aprisionamento humano em suas diversas formas de existir. Assim, nessa capa existe uma dinâmica entre a composição realista gráfica do punho erguido em sinal de força, de resistência e do espaço da imaginação na apresentação de símbolos ressignificados pela composição da capa apresentada por eles. As cores também ajudam nessas representações realísticas dos elementos apresentado. A frase “não se implora por direitos, se luta por eles” aparece como um elemento da composição da imagem, ilustrando o modo do punho erguido em luta, em ação imperativa na luta por direitos, direitos humanos.

Composição planimétrica

Figura 22 - Direitos humanos / Regra dos terços



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A regra dos terços da imagem mostra que os quatros pontos de destaque estão sobre a ilustração e a sua ressignificação simbólica dos principais elementos que fazem parte dessa composição – o punho e a corrente. Assim, os dois pontos de destaque superiores estão sobre o punho erguido e sua estética realista. Já os dois pontos abaixo estão sobre as correntes, que também carrega esse mesmo simbolismo realista, como a mão fechada. Isso apresenta um ponto de contraste à palavra zine que mesmo sobreposta no centro da publicação, acaba por não participar do mesmo destaque gráfico que o conjunto da ilustração.

Os pontos de atenção fogem da centralidade e deixam explícito que os elementos do desenho realista não só tematizam, mas também são um destaque harmônico e equilibrado da imagem. Os elementos textuais estão presentes no conjunto da imagem em três partes, nas duas extremidades e no centro, contudo é a ilustração e sua disposição que “saltam aos olhos” nesse conjunto harmônico de símbolos, ilustração e palavras.

Figura 23 - Direitos humanos / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria mostra que a disposição das palavras, na vertical, e do desenho, na horizontal, dá um contraste de visibilidade ao desenho e sua estética realista na composição da capa. Através de figuras geométricas se percebe a ocupação desses espaços da imagem em sobreposição, começando pelo título, com duas linhas retas pontilhadas de tamanhos opostos que se sobrepõem na superfície da capa. Abaixo desse elemento textual, está um círculo pontilhado sobre o desenho do círculo vermelho, que se sobrepõe a outro desenho, o punho acorrentado erguido por baixo da palavra zine.

Essa sobreposição gráfica dá uma nova dinâmica à estrutura planimétrica da capa, pois essa mão fechada envolta por correntes é identificada por duas linhas paralelas pontilhadas na vertical. Com isso, o desenho produz uma contraposição entre imagens e elementos textuais que estão dispostos em sobreposições na composição da capa. Abaixo dela, encontra-se o espaço da frase, situado entre dois traços paralelos que formam um bloco de palavras que entra em contato simultâneo com as outras estruturas geométricas presentes na imagem, compondo

sua espacialidade. Esse bloco de linhas paralelas conecta os dois pontos de grafia nas extremidades da capa.

Coreografia cênica

A coreografia cênica dessa capa tem o desafio de identificar como o título, o desenho, a palavra e a frase estão interligados. Uma das saídas para entender essa composição se dá pelas diferentes tonalidades de preto e vermelho da capa. Essas cores estão presentes no título, no desenho e na frase, assim como na sobreposição da palavra zine. Portanto, o conjunto da publicação interage entre si e participa dos diferentes elementos da composição da imagem.

Outra percepção estética da ação entre esses elementos é a interação entre o punho erguido e as correntes, ambos passam uma ideia de movimento, pois a mão fechada está desenhada com um aspecto de força. Esse mesmo tipo ação está na corrente, que parece estar flutuando e puxando o braço para baixo, enquanto o punho se empenha em permanecer erguido. Mesmo sendo uma imagem estática, há a impressão do punho erguido está praticando uma ação, uma luta. Os elementos textuais que participam da cena se colocam como texto, como reforço interpretativo da dramaturgia cênica encenada pelo punho erguido em relação com a corrente.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica destaca o papel do punho erguido como força e resistência a uma agressão física, mostrada pelas correntes em volta do punho. Isso significa que o punho exerce uma ação, uma luta, conforme a frase presente na capa. Logo, a composição geral dessa imagem apresenta uma publicação que incentiva a luta por direitos. A interpretação dessa imagem por parte dos jovens revela uma estética de luta e resistência diante de uma agressão.

Também apresenta-se uma ação de resignificação de objetos: é o caso da placa de trânsito, exposta nessa imagem como um elemento também de proibição, de infração grave, mas não de trânsito, pois se trata do humano, do seu corpo apresentado por meio da representação do punho, que simboliza a resistência. A placa de trânsito é um símbolo que permite uma convivência pacífica entre pedestres e motoristas. Ela é um elemento do direito voltado para a coletividade e, na capa dessa publicação, ela se coloca nessa perspectiva de luta pela coletividade, pela boa convivência entre todos, sem exploração do ser humano.

As correntes envolta ao braço de um ser humano são símbolo de opressão, de abuso e de agressão contra outro ser humano. Essa simbologia dentro da história brasileira remete ao trabalho escravo, à ausência de direitos. Portanto, esses produtores de imagens se colocam a favor de leis, de garantias de direitos, que precisam existir para uma boa convivência em sociedade. Uma estética realista é usada nos traços, tanto da placa, como do punho serrado.

Assim, não há dúvidas de que essa edição se dedica a abordar a garantia dos direitos humanos por meio da resistência e da força do ser humano em combater a exploração e a agressão. Isso é simbolizado pelas correntes ilustradas, pelo punho e pela placa de trânsito, que se interligam nessa nova ressignificação desses elementos na composição da capa.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

A parte escrita da capa, com o título, a palavra “zine” e a frase, dão a dinâmica textual da composição total da imagem. Assim, a frase “não se implora por direitos, se luta por eles” tem esse aspecto imperativo e de ordem. Isso mostra a comunicação oral entre esses estudantes, pois essa frase se coloca como um conselho, ou uma ordem, que, ao se apresentar no imperativo, traduz um desejo desses produtores em apresentar um conselho ou mesmo exemplificar o papel dos direitos humanos em suas vidas. A oralidade dessas expressões, o título, a palavra “zine” e a frase, mostra não só um modo de comunicação entre os autores do zine, mas também a forma como essas frases estão em conexão com as estruturas gráficas que participam desse universo desses estudantes.

A parte textual dessa frase apresenta o direito como conquista, ou seja, é preciso muito trabalho e força para se lutar por direitos, e não implorar por eles. Enquanto a palavra “direitos” está na cor preta e em interação com o punho erguido, a palavra “humanos” está em conexão com o símbolo em vermelho de proibição, na mesma cor dessa palavra. Portanto, a responsabilidade de proibir a exploração do ser humano e garantir seus direitos recebe destaque com as cores. Há uma preocupação coletiva, de responsabilidade coletiva uns pelos outros.

4.1.5 Luta

A quinta capa selecionada pertence à uma publicação de abril de 2017. Ela é a décima primeira edição do projeto Infozine, na qual foram publicados dois volumes diferentes sobre o tema do feminino enquanto luta e resistência. Nessa edição, assim como nas demais, há diferentes ilustrações que se misturam com palavras e frases sobre o que os estudantes

apresentam sob a temática do feminino e suas lutas. A cena da manifestação da capa os desenhos e frases que marcam toda essa publicação, que é mais textual na sua estrutura. Há apenas uma charge sob etarismo envolvendo dois personagens masculinos e um texto sobre preconceito com pessoas com deficiência. O interior, o verso e a capa da edição são marcados por ilustrações de mulheres em luta, contudo, em um desses desenhos, uma mulher está sendo agredida por um personagem masculino, mas junto da imagem está as seguintes frases: “agressão pode ser física ou psicológica, mas sua ação pode mudar essa história”. Há também a frase: “não se cale, denuncie”. Assim como a capa, no interior da publicação há um grupo de mulheres diversas em seu corpo e visual, assim como etnia se manifestando acompanhadas de frases como: “mulheres são pessoas. Portanto, merecem direitos iguais” ou “mulheres não devem ser discriminadas no mercado de trabalho”.

Figura 24 - Luta / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia desse zine consiste em desenhos, palavras e frases. Na parte superior da capa, podem ser vistas formas humanas. Quatro dos desenhos mostram duas mulheres em primeiro plano e dois homens em segundo plano. Também é possível ver que esses personagens estão usando camisetas com a letra “J”. No centro desses caracteres há três palavras: “respeito”, “educação” e “saúde”. A palavra “respeito” está inscrita em um balão de fala com contornos irregulares, enquanto as palavras “educação” e “saúde” estão cercadas por formas retangulares que parecem faixas.

Na parte inferior central, há uma frase em azul: *“keep calm & lute por seus direitos”*. Ao lado, há uma representação esquemática de uma mão humana com linhas cinzas finas dentro de um círculo da mesma cor, que se funde com a letra “T” da palavra portuguesa “Luta”. Ao lado, há o desenho de uma mão humana com linhas cinzas finas dentro de um círculo da mesma cor, que se junta com a letra “T” da palavra “Luta” que está abaixo dessa ilustração.

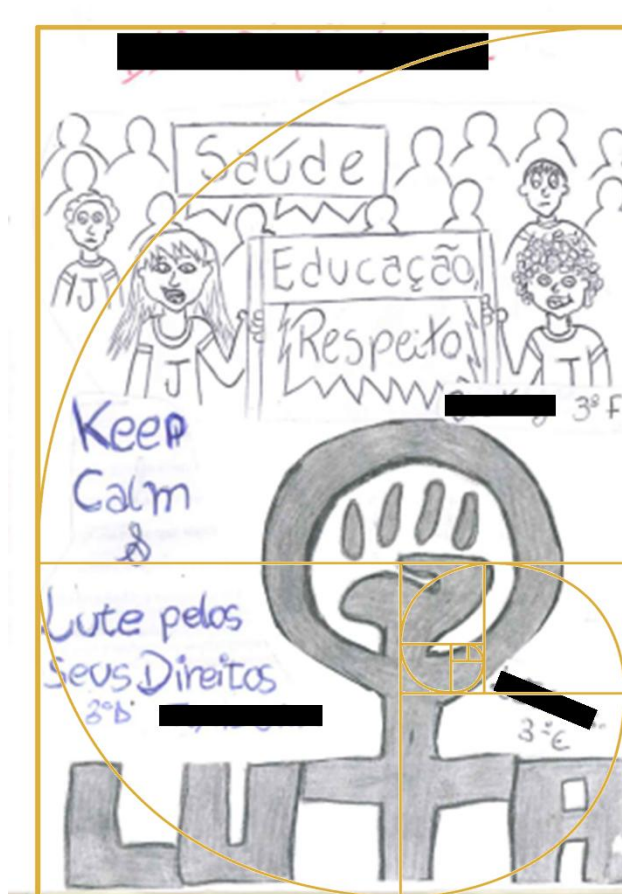
Elementos iconográficos

A iconografia da imagem apresenta uma manifestação a favor dos temas “saúde”, “educação” e “respeito”. Os desenhos dos manifestantes mostram uma padronização dos estereótipos de jovens estudantes por meio de suas roupas e da disposição dos manifestantes na imagem da capa. A semelhança das roupas dos manifestantes é uma característica da vida escolar cotidiana, pois o uso de uniforme é obrigatório em todas as escolas brasileiras, sejam elas públicas ou privadas.

Os desenhos das duas figuras femininas na primeira fila da manifestação e a ênfase no símbolo feminino como uma combinação do punho e da letra T, que consta na palavra “luta” sugerem que essa edição do zine traz demandas sociais femininas, especialmente nas áreas de saúde e educação. A ênfase na palavra “luta” e o símbolo feminino tematizam essa publicação. Ao fundo, duas figuras masculinas também podem ser vistas participando da manifestação, reforçando o aspecto da unidade coletiva de todos os gêneros em favor das demandas sociais.

Composição planimétrica

Figura 25 - Luta / Proporção áurea



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

O punho da ilustração é o centro, ou melhor, o ponto de destaque da proporção áurea. Isso ajuda a entender o papel desse símbolo do feminino na estrutura harmônica dessa capa. Ele está ligado à palavra “luta” e enfatiza a demanda social desse grupo de estudantes de apresentarem na capa do zine como um ponto unificador e também de harmonia áurea na estrutura do conjunto da imagem. Nesse sentido, a proporção áurea revela o ponto central da cena retratada mostrando o papel que o símbolo do feminino exerce na construção estrutural dessa capa. O punho levantado dentro do símbolo feminino está integrado à palavra “luta”, que expõe uma das demandas sociais dos construtores desses zines.

É possível identificar, então, uma união para a luta que reúne os manifestantes, os estudantes e todas as outras pessoas que defendem as reivindicações do feminino. Com os punhos erguidos, as duas figuras acima desse ícone reproduzem a ação de levantar os braços e apresentar suas demandas. As figuras femininas também representam a orientação e a maneira

de ser como qual os estudantes se identificam uns com os outros. Isso fica claro quando se observa as roupas das estudantes. Embora todas usem as mesmas roupas, ou seja, uniformes escolares, elas têm cabelos e aparência diferentes. Isso também pode ser visto na aparência das duas figuras masculinas ao fundo. Isso mostra a diversidade desses corpos sociais coletivos que se unem por uma causa.

Figura 26 - Luta / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria revela que a capa é composta por três elementos: a demonstração da manifestação, uma frase e um símbolo desenhado ao lado da palavra “luta”. A disposição desses desenhos e palavras na capa do zine compõe a percepção visual de toda a capa. O símbolo feminino com o punho dentro ocupa o centro da imagem na proporção áurea da figura e, em outras palavras, ilumina os outros elementos. Os desenhos representam visualmente o tema da edição, de modo que as palavras não são legendas para os desenhos, mas formam o campo visual da imagem, pois são vistas simultaneamente na imagem como um todo.

O *design* planimétrico da capa revela uma construção circular, uma composição semelhante a um sol que une e ilumina todos os elementos da capa. As linhas planimétricas

simbolizam o sol e a emissão de raios de luz. Como metáfora, o símbolo do feminino (círculo ao redor do punho em conexão com a letra “t” na palavra luta) está no centro desse sistema de manifestação pacífica por educação, saúde e respeito. Isso é conectado conceitualmente, na manifestação, pelo ícone feminino com o punho serrado. A manifestação, no sentido de uma expressão de opinião política e socialmente legítima, é marcada aqui como parte da luta e, a partir daí, um fogo de luta se espalha. O punho representado na capa funciona quase como uma fonte de luz, semelhante a uma tocha, que lança uma luz sobre o que é apresentado nessa edição. Uma luz que ilumina a compreensão do mundo por meio da perspectiva feminina.

Os desenhos da manifestação e o símbolo feminino com o punho dentro ocupam o centro da imagem e apresentam as palavras e o tema dessa publicação. Em outras palavras, os desenhos representam visualmente o tema da edição, de modo que as palavras não são lidas, mas vistas. Assim, a semântica da capa é percebida simultaneamente com os desenhos, que são apresentados como parte integrante da imagem. O *layout* planimétrico da capa apresenta a composição de um desenho que une os personagens. O contorno da linha planimétrica se manifesta em uma forma invertida, ou seja, é preenchido por tudo o que é enfatizado na capa do zine. Isso ilustra a maneira unificada pela qual os demonstradores e o ícone feminino são incluídos na composição planimétrica por meio do contorno dessa manifestação invertido unificado.

Coreografia cênica

A coreografia cênica da capa reflete a interação dos elementos e a interação do punho feminino com as outras figuras na cena. Na parte superior da imagem, as duas figuras femininas também levantam os braços e seguram o pôster com suas reivindicações. Ao mesmo tempo, elas ocupam uma posição especial na multidão de manifestantes, enquanto suas roupas uniformes deixam claro que os participantes da manifestação têm uma estrutura institucional comum, o uniforme escolar, isto é, uma orientação comum. Por exemplo, as pessoas ao fundo também estão usando camisetas com a letra “J”. As demandas vêm de todo o grupo dentro dessa estrutura institucional. O fato de que, apesar dessa semelhança, elas são caracterizadas por cabelos e aparência diferentes ilustra a diversidade desses corpos sociais coletivos que se unem por uma causa.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica dessa imagem documenta o envolvimento coletivo e participativo dos jovens no tema das protagonistas femininas que lutam por demandas sociais. A representação e o arranjo interligados das figuras e dos símbolos indicam um senso de camaradagem – um modo de camaradagem relacionadas a demandas femininas principalmente por saúde, educação e respeito. O símbolo do feminino não é apresentado apenas como um símbolo isolado, ele contém um punho, apresentado como uma ideia do sujeito, mas como uma ideia que deve ser colocada em ação. Essa interpretação é ainda mais enfatizada pelo uso da metáfora da mão levantada. Isso é diferente das outras capas que colocam o corpo com um aspecto realista na sua estrutura, essa capa, contudo, apresenta corpos imaginários, uma representação caricata da realidade, sem o aspecto realístico anterior. Há uma cena de ação acontecendo, em que a comunicação se dá diretamente com quem vê a capa.

Não há espaço para o título do projeto. O tema está explícito e o zine funciona como uma espécie de imagem formativa para seus leitores. Há um convite para a participação de todos nessa manifestação que defende a pauta feminina, por isso mesmo que as figuras masculinas estão posicionadas no plano de fundo da cena da demonstração, o uso comum de um tipo de uniforme escolar ilustra a estrutura institucional comum, como uma atividade necessária e solidária de apoio e coesão na aplicação das demandas levantadas.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Na etapa final da análise da capa do zine, as palavras escritas podem ser lidas como texto. Aqui, é possível ver que a ordem das palavras está invertida e a manifestação pode ser interpretada como uma luta que exige saúde, educação e respeito. A frase escrita em azul à esquerda completa o significado comunicativo da imagem em uma espécie de jogo de palavras que, em uma combinação de inglês e português, remete a um estilo de linguagem jovem muito difundido nas redes sociais. Esse tipo de linguagem representa uma forma atual de comunicação entre os jovens e, nesse sentido, também se dirige a seus pares: “*keep calm & lute por seus direitos*”, do inglês “*keep calm & fight for your rights*”.

4.1.6 Política

A sexta capa selecionada é uma publicação de junho de 2018. Trata-se de uma edição especial, onde foram publicados nove volumes sob temas diversos, redes sociais, sexo, profissões, ecologia, esporte e política. Nessas edições, como nas anteriores, desenhos e palavras se misturavam nas imagens que eram produzidas. Nessa publicação investigada, o tema da publicação é política e a forma como os estudantes entendem sobre esse tema. A maioria dos desenhos são de figuras masculinas e são apresentados como charges que tratam tanto das eleições, como da corrupção envolvendo os políticos brasileiros desenhados junto a urna e notas de dinheiro. O Estado, o mapa e a bandeira nacional são humanizados e acompanhados de frases como: “o Brasil vai mudar”; “a política está presente em nosso cotidiano”. A justiça brasileira também é representada pela estátua que está na frente do STF, assim como, um aparelho de TV com o nome do canal Globo que aparece lavando cérebros humanos.

Figura 27 - Política / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia desse zine apresenta, na parte superior da imagem, a palavra “política” escrita em letra de forma e blocada. Todas as letras dessa palavra estão em caixa alta e com um leve sombreado no canto esquerdo, em clareamento degradê para a direita. No canto superior direito, está escrito, com uma espessura larga e também blocada, a palavra “Infozine”, sem preenchimento como a anterior. No centro da imagem, está a figura de uma pessoa que veste uma camiseta, uma calça e tem um livro na sua mão direita, seu braço esquerdo está levantado, voltado para um grupo a sua frente. O livro que a pessoa tem em mãos tem a letra “A” em volta de um círculo na capa. Na sua frente, há um grupo de quatro pessoas uniformizadas e com escudos transparentes em que se lê a palavra “polícia”.

Ainda sobre esse grupo, os quatro personagens vêm acompanhados de um balão pontiagudo, localizado sobre suas cabeças, com a seguinte frase escrita em letras maiúscula com dois diferentes tamanhos: “tem um livro! TEM UM LIVRO!”. Em volta desse grupo com escudos, há desenhos de pequenos partículas disformes em diferentes tamanhos que se assemelham a uma nuvem de papel picado.

Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem apresenta o tema da política não só enquanto palavra, mas também como ação ilustrativa traduzida por uma manifestação onde uma cena de conflito entre policiais e um manifestante está acontecendo. Portanto, há uma interação direta dessa palavra com o desenho. Há, portanto, uma simetria entre a visibilidade semântica e o desenho da imagem, pois a palavra “política” aparece junto ao corpo da personagem central da capa, que tem o livro em suas mãos. Esse personagem traduz o significado de política para esses produtores dessa imagem. Assim, o corpo firme do personagem principal mostra confiança ao lançar o livro em direção ao grupo de quatro policiais que protegem seus corpos.

Os policiais, por sua vez, mostram insegurança, isso pode ser visto pelo posicionamento de proteção com o escudo protegendo seus corpos. Eles estão inclinados para trás, enquanto a figura principal lança seu corpo para frente, como um enfrentamento ao grupo de policiais. Há uma cena de conflito que ilustra o tema da política como ação, exemplificada pelo embate entre o manifestante e os policiais. Portanto, os autores do zine entendem a cena conflituosa como um possível exemplo do ato de se fazer política, pois, em essência, o conflito de ideias faz parte

da política. Contudo, a cena representa um enfrentamento físico, um embate com policiais, não no campo das ideias como se espera da cena política.

Essa compreensão da política como conflito coloca o tema do movimento anárquico juvenil, pois o livro está com a letra “A” envolta por um círculo, como a letra “O”. Isso é a representação das ideias do movimento anarquista, em que a letra “A” representa a palavra “anarquia” e o círculo, que na verdade é a letra “O”, que representa a palavra “ordem”. Com isso, nesse conflito, apesar de mostrar uma cena de agressão em que livros são arremessados, a metáfora da imagem é apresentar, colocar essa temática no campo das ideias.

Composição planimétrica

Figura 28 - Política / Proporção áurea



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A proporção áurea da imagem realça o destaque harmônico da composição, evidenciando a figura da personagem à frente da manifestação. Trata-se de uma figura humana vista de costas, com um perfil dúbio, pois não é possível identificar claramente seu sexo ou gênero. A imagem mostra esse corpo na diagonal, de costas para o observador, de modo que

apenas o contorno do perfil humano se torna visível. Assim, essa multiplicidade de possibilidades de atribuições e associações à personagem representa um desafio interpretativo para quem observa a ilustração.

Desse modo, sua posição de destaque na imagem faz com que esse personagem esteja em posição de ataque, ativo, avançando na dramaturgia cênica que ele produz por meio da disposição do seu corpo na composição da capa. Um corpo metafórico e que não está preocupado com a estética realista como nas capas anteriores, mas que se coloca como uma orientação de destaque. Junto a essa posição de destaque está a grafia da palavra “política”, que participa da cena e complementa a ação representada pelo corpo. Outros elementos, como o livro e o braço esquerdo da personagem, também participam dessa composição em que o ponto de equilíbrio da imagem acontece.

Figura 29 - Política / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria da imagem mostra a disposição de um semicírculo e um círculo que está em menor tamanho, mas que exerce uma função de lente de aumento da cena que acontece dentro dele (o grupo de policiais). O semicírculo maior interage com o traço de localização do

título. Portanto, esse semicírculo marca o movimento do personagem central, vai lançar o livro entre a letra “t” e a letra “i” da palavra “política”. O personagem principal afasta o bloco de palavra do título e encontra um espaço entre as letras citadas para lançar o livro. Isso permite que o livro seja lançado em direção ao grupo de policiais. Dentro do círculo menor, é possível perceber um caos entre os personagens, uma vez que a aproximação promovida pelo círculo pontilhado intensifica a aflição vivenciada pelos policiais, que se tornam alvo de uma situação que remete ao lançamento de um próximo livro. Essa composição sugere uma ampliação da tensão e do conflito, colocando os policiais no centro de uma narrativa de conflito iminente.

Contudo, a dimensionalidade da distância permanece, pois as duas linhas pontilhadas de noventa graus marcam esse espaço físico da localização do chão da imagem. Com isso, é possível identificar o espaço territorial da cena que ultrapassa os limites espaciais da capa. A localização do título do projeto Infozine também ajuda a aproximar esse círculo de polícias da figura principal.

Coreografia cênica

A coreografia cênica apresenta a dinâmica da cena e a interação entre os elementos de composição da imagem. O primeiro deles, assim como nas capas anteriores, é a cor da imagem. Ela dá dimensionalidade à cena pela tonalidade dos traços dos personagens, assim como dinâmica à ação que acontece entre os personagens. As duas palavras que estão margeando a cena são o complemento textual da composição gráfica da ilustração. Elas participam da cena e dão voz e significado aos personagens e aos objetos que compõem a capa. As palavras que estão escritas nos escudos, por exemplo, ajudam a identificar quem são as figuras por de trás desse objeto, assim como a frase acima, que está sobre suas cabeças, mostram o pânico do que acontece entre eles.

O livro com a letra “A” dentro de um círculo também é uma grafia que dá significado a ele, associando o desenho desse objeto às ideias do anarquismo. Isso tudo apresenta uma imagem que representa uma ação através da cena de uma manifestação que não é pacífica como no caso anterior, mas de ataque, de conflito entre os diferentes personagens que compõem a cena. Deste modo, a figura humana está em posição de enfrentamento ao grupo a sua frente que, mesmo em maior tamanho, recua enquanto o personagem a frente lança um livro na direção deles. A nuvem de papel picada, que envolve os personagens, pode ser interpretada como a possibilidade de outros livros terem sido jogados na direção deles, que não reagem, somente recuam.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica apresenta a perspicácia e a coragem do corpo, possivelmente jovem, que, em frente a um grupo de policiais, se lança sozinho no enfrentamento deles com apenas um livro em suas mãos. Assim, mesmo que o número do grupo de policiais seja maior, o medo deles é real frente ao desprotegido personagem sozinho. Esse último está sozinho, mas não desacompanhado, pois ele tem um livro e uma disposição corporal que convida outras pessoas a se juntarem a ele. A figura humana, ao se colocar na diagonal, convida os pares, que estão fora da capa, a participarem do protesto. Desse modo, essa edição traz os jovens para dentro dessa capa, para participarem do protesto frente ao medo dos policiais em relação aos livros. Ao convidar o leitor a não deixar o jovem sozinho com o livro na mão, há uma mudança da perspectiva estética, pois aqui a perspectiva é a de quem vê e pode participar dessa manifestação.

Trata-se, portanto, de uma manifestação que mostra um convite para se juntar ao jovem solitário representado na capa. A cena também indica que outros livros foram lançados ao grupo de policiais, que rasgam suas páginas. Há uma nuvem de papel picado envolta do grupo de policiais que se concentram sob a proteção de seus escudos. A posição corporal do personagem principal é de ataque, enquanto dos corpos do grupo de policiais é de defesa. O corpo desse personagem principal também interage com o título da edição, pois a mão direita se prepara para lançar o livro e a mão esquerda está em contato com a letra “t”, da palavra “política”, para encontrar um espaço entre as letras para lançar o livro sobre o grupo de policiais.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

A análise textual da imagem começa com a simbologia da capa livro, que tem a letra “A” dentro de um círculo. Essa letra e esse círculo remetem ao símbolo do anarquismo – a letra “A” significa anarquismo e a letra “O” significa ordem. Essa percepção dos produtores apresenta o anarquismo contra um sistema de governo representado pela organização policial. A interpretação individual revela que o medo dos policiais está relacionado ao simples fato de se ter um livro em mãos. O livro surge como um símbolo de conhecimento, e a frase “tem um livro”, dita pelos policiais, expressa o desespero com o qual a cena é apresentada. O tema do livro que o jovem segura não parece ser o problema, mas sim o ato de o personagem estar com um livro. Esse é o significado do conhecimento que o livro representa. O grupo de policiais

representam a brutalidade, a força, a violência de uma sociedade construída sem livros, ou que os rasga.

4.2 Análise comparativa – uma interpretação do zine enquanto transformação social

Nesse primeiro conjunto de capas, através dos zines, o corpo é gestual, ele demonstra uma orientação junto a frases imperativas que se comunicam por meio da linguagem, da composição mostrada na capa dessas produções pelos produtores das imagens, porque o gesto e as frases apresentadas junto às partes corporais mostram um modo de ser, um *habitus* interno desses produtores por meio dos zines. O primeiro conjunto de capas apresenta imagens que revelam orientações de caráter social e contextual, pois os diferentes temas apresentados solicitam um olhar para dentro do espaço coletivo dos produtores, para o seu dia a dia, em que vivenciam negações de direitos e injustiça social, denunciados por eles através das ilustrações e das frases imperativas presentes nessas capas. Há um gesto, uma internalização de ações apresentadas por esses produtores para sua coletividade. A partir dessa primeira análise, é possível identificar o engajamento social formativo desses estudantes exposto na orientação que eles registram em desenhos das partes dos corpos, principalmente do punho. Portanto, na ação representativa desses jovens, é possível identificar seu modo de ser no cotidiano junto a seus pares nesses zines sobre diversos temas que orbitam o dia a dia dos estudantes.

A reconstrução das capas de zines, selecionadas para esta pesquisa, expõe como os autores desses materiais usam do corpo para tratar de assuntos da sua coletividade, portanto, ele é exposto sob diferentes ângulos e partes na apresentação dessas imagens. Eles se colocam e mostram seu modo de ser em coletividade, além de suas orientações, nessas capas. Isso fica evidenciado nas imagens que revelam uma estética corporal comunicativa dos estudantes que usam da performance corporal como modo de expressão sobre suas demandas sociais e por transformação social. Deste modo, o corpo se apresenta como um veículo formativo que se expressa por meio de suas diversas partes – olhos, boca, mãos e outras partes. Ele surge nas capas dos zines com uma estética realista que evoca tanto a busca por uma transformação social quanto por uma construção simbólica coletividade de reivindicação de direitos através dos zines.

Logo, nessa categoria de capas há uma estética corporal voltada para transformar, mudar determinadas questões da sociedade. Para tanto, ilustrações e frases se combinam, frases no imperativo e desenhos que buscam o engajamento de seus leitores. O punho, por exemplo, é um elemento recorrente nessas imagens, ou seja, é implícita a orientação desses estudantes em

apresentarem o desenho do punho erguido como sinônimo de ação, de desejo por uma transformação social do seu cotidiano. Desse modo, a representação do punho erguido personifica uma demanda de formação para o engajamento político e social de seu meio, sob a ótica da coletividade representada nessas imagens.

Nesse sentido, “a imagem é motivada pela representação abstrata da mão, mas é ao mesmo tempo efeito de uma decisão cultural e como tal requer uma percepção adestrada para ser percebida como imagem daquele objeto” (Eco, 2014, p. 176). A imagem tem uma “função sígnica”, ou seja, ela “[...] adquire diversos [significados] segundo os contextos, as circunstâncias exteriores e as pressuposições subentendidas” (Eco, 2014, p. 40), como a expressão da mão levantada e as frases no imperativo, que colocam expressão e conteúdo em mediação, em correlação mútua.

A apresentação gestual é um recurso recorrente usado pelos estudantes: das seis capas reconstruídas, em quatro delas as imagens que representam gestos participam da dramaturgia cênica da capa. Em três delas, o punho é o destaque, conforme observado nas reconstruções das capas. A simbologia da mão, do punho, remete a um desejo de ação, de transformação social. Portanto, o punho erguido nas capas dos zines revela uma demanda por transformar, por mudança de um espaço social. Essa demanda por transformação também se apresenta por meio da representação imagética de outras partes do corpo, como o olho, que trata do tema das drogas, e a boca censurada da capa *Grito* (seção 4.2.2), quando o assunto é a violência.

Desse modo, o projeto Infozine se tornou um ambiente de exposição da ação desses jovens estudantes, por meio de imagens, de interação com a temática proposta, das ilustrações elaboradas por eles e de seus contextos sociais. O elemento corporal dessas ilustrações se conecta à grafia textual, que, para ser vista, é registrada com tamanhos, formas e cores diversas, sempre em associação às imagens. Assim, apresenta-se uma imagem ilustrativa que abrange, na totalidade da imagem, incorporando todos os elementos que a compõem, como ilustração, grafia ou mesmo colagem.

As imagens formadas por elementos variados oferecem uma forma de comunicação diversificada, não apenas pela sua composição, mas também pela técnica de colagem utilizada. No caso do projeto Infozine, essa técnica possibilitou a criação de uma publicação coletiva, construída a partir das contribuições de todos os envolvidos na produção do zine. Essas contribuições refletem o modo de viver e se relacionar desses estudantes, manifestando suas perspectivas e orientações por meio das publicações. Essa dinâmica colaborativa permitiu que os participantes se expressassem de maneira livre, tanto na construção da edição quanto na abordagem do tema escolhido.

A composição textual das capas apresenta um aspecto homogêneo: o uso predominante do modo verbal imperativo, que imprime oralidade à ação ilustrada, funcionando como uma voz que orienta, exige posicionamento e promove o engajamento em prol da transformação do espaço social. Assim, os desenhos de corpos, acompanhados ou não por palavras e frases, constituem a imagem de forma integrada, permitindo uma compreensão simultânea tanto dos elementos textuais quanto dos visuais. Essa combinação revela a oralidade cotidiana desses estudantes, que, por meio das imagens, expressam seu modo de ser e de conviver, carregando uma tonalidade imperativa.

Na composição geral da imagem, esse elemento participa ativamente da construção visual, funcionando como uma demanda e expressando o desejo por transformação social. Trata-se de uma exposição emocional, perceptível na imagem, que solicita atenção e ação através da visibilidade de figuras entrelaçadas com palavras e desenhos. Diferentemente de uma leitura sequencial e hermética, essa mensagem se torna visível por meio de uma construção simbólica em que os recursos visuais facilitam a compreensão do conteúdo. Essa liberdade estrutural, característica do zine, potencializa o compartilhamento dos anseios e desejos desses estudantes, transformando-o em um veículo de expressão e mudança.

A violência é outro tema presente nas capas reconstruídas, abordando principalmente a violência física, como agressões que imobilizam os jovens. Por meio dessas publicações, eles expressam a dor vivenciada em seus corpos. O exemplo da capa do grito ilustra essa interpretação, a boca não pode falar, gritar, pois há um objeto que a impede violentamente de ter o seu direito de fala, contudo o formato dos lábios parece não se incomodar com a agressão sofrida, pois ela está levemente fechada e o incomodo está nos olhos de quem visualiza essa imagem. A violência se coloca como um tema social, ela é vivenciada por aqueles que produziram esse zine. Essa censura do cotidiano imposta a eles é representada pela ilustração de uma boca impossibilitada de falar, mas que mostra sua ironia diante dessa imposição do silenciamento.

A capa *Basta de Violência* (seção 4.2.3) transmite uma mensagem clara de resistência contra a violência, utilizando a imagem de um soco que rasga a capa, simbolizando uma ação agressiva com o objetivo de pôr fim a um modo de ser violento. A violência se torna explícita tanto na ilustração quanto na palavra final, posicionada na parte inferior da capa. O punho cerrado, geralmente associado à luta contra algo ou alguém, nesta capa, se configura como um imperativo que exige o fim da violência. A violência não é retratada como algo direcionado a uma pessoa específica, mas como uma exemplificação imaginária do punho cerrado atravessando a capa do zine, pedindo o fim de sua própria existência. Assim, ao contrário das

capas anteriores, que mostravam partes do corpo de forma estática, como olhos ou bocas, nesta publicação o corpo se apresenta de maneira dinâmica, como se estivesse tentando sair de dentro da capa, manifestando-se em movimento.

Por meio dessas publicações que esses jovens apresentam seu contexto, seu dia a dia violento e pedem por transformação por meio de manifestações, orientações que mostram imagens que expõem uma orientação de rebeldia, de manifestação ou enfrentamento da realidade via coletividade. Isso significa que essas capas trazem temáticas em que a participação coletiva dos diferentes atores é necessária, seja pela luta feminina, como posto em uma dessas capas, seja pela rebeldia de um perfil jovial frente ao grupo de policiais.

5 ZINES COMO ELEMENTO DE AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES

Neste segundo conjunto de capas investigadas, a afirmação da identidade desses estudantes sobre o corpo é apresentada em capas que expõem imagens que representam uma estética afirmativa da representação diverso do feminino. Isso, revela a construção do indivíduo por meio da sua coletividade representativa e identitária, pois no processo de transição da infância para a juventude, “especialmente no período da pré-adolescência, meninas e meninos estão envolvidos em um processo constante de busca e sentimento, de experimentar possibilidades comportamentais e escopo em seu confronto com as construções sociais da infância, juventude e gênero”¹⁶⁹ (Wopfner, 2012, p. 7, tradução nossa). Portanto, como aponta Wopfner (2012, 2015) que, no caso de desenhos, por exemplo, pode ser difícil reconhecer um objeto, gesto ou pessoa, devido a variedade de interpretações possíveis frente à essas ilustrações. Contudo, nesse segundo conjunto de capas há uma construção afirmativa que explora o espectro da aparência, incluindo o rosto e o cabelo das personagens posando nas capas, para retratar um estilo de vida que reflete o arquétipo da figura feminina.

Trata-se de corpos que se apresentam primeiramente pela face, mas que, na sequência se corporificam e se colocam por inteiro nessas capas, que servem como porta-retratos de uma dramaturgia cênica que coloca em evidência a afirmação de uma identidade construída coletivamente por e através de seus pares. De acordo com o Método Documentário, o estilo de vida e a identidade social¹⁷⁰ pertencem ao domínio do conhecimento comunicativo e generalizante. Como parte dos esquemas de orientação, a identidade social é intencional e reflexivamente acessível aos sujeitos, enquanto a estrutura de orientação associada ao *habitus* permanece pré-consciente e atórica. Portanto, somente o nível da identidade social está aberto à apresentação, como é o caso das imagens selecionadas para composição das capas dos zines por meio de colagem.

No caso desta pesquisa, por exemplo, essas imagens podem apresentar um modelo de identidade social afirmativa do feminino e reproduzindo um *habitus* intrínseco a orientações de seus produtores. Essa representação, no entanto, busca funcionar como uma expressão coletiva,

¹⁶⁹ *Gerade in der Zeit der Präadoleszenz sind die Mädchen und Jungen in der Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Konstruktionen von Kindheit, Jugend und Geschlecht eingebunden in einen ständigen Prozess des Suchens und Tastens, des Ausprobierens von Verhaltensmöglichkeiten und Spielräumen.*

¹⁷⁰ A concepção de identidade social se relaciona ao *habitus*, e o espaço experiencial dos produtores de imagens dos zines medeia essa vivência, destacando a discrepância em relação à identidade real, que é formada pelos atributos que a pessoa realmente tem. Goffman (1986) afirma, ainda, que a ideia de identidade social se concretiza na diferença entre aquilo que ele denomina de identidade social virtual – o que se espera que uma pessoa deva ser –, e a identidade social real –aquela baseada nos atributos que a pessoa realmente tem.

destacando uma orientação compartilhada que valoriza tanto os aspectos corporais quanto identitários. Nas palavras de Goffman (1986, “[a] categoria e os atributos que ele poderia de fato provar possuir serão chamados de sua identidade social real”¹⁷¹ (p. 2, tradução nossa). Portanto, a relação com o conflito de identidade social (Goffman, 1986) revela que o *habitus* representa uma forma de habitualização, ou seja, um enfrentamento prático das exigências normativas contraditórias presentes nas estruturas de expectativa associadas às identidades sociais virtuais, especialmente no processo de identificação social.

A identidade social é parte das atribuições construídas coletivamente sobre a identidade do indivíduo. Alguns atributos ganham o *status* de informação social mais relevante, e podem confirmar ou não a noção acerca da identidade do indivíduo. Segundo Bohnsack (2014b), “[...] a tensão entre os esquemas de orientação, entre a identidade social virtual, por um lado, e a prática de ação pessoal, por outro, torna-se visível”¹⁷² (p.41, tradução nossa). A ideia goffmaniana sobre identidade está ligada à atribuição coletiva de atributos, associada à ação, ao corpo e aos estigmas. Nas palavras de Goffman (1986): “[a] situação especial do estigmatizado é que a sociedade lhe diz que ele é um membro do grupo mais amplo, o que significa que ele é um ser humano normal, mas que também é ‘diferente’ em algum grau e que seria tolice negar essa diferença”¹⁷³ (p. 123, tradução nossa). Essa diferença, assim como a identidade, é coletiva e posta socialmente, estando vinculada às atribuições tanto do corpo, quanto da ação dos indivíduos.

Nesse sentido, os corpos apresentados nas capas de zines analisadas neste trabalho são como uma expressão da identidade, são sistemas de autorreferências, bem como, práticas coletivas dos produtores de imagens. Segundo Bohnsack (2017), existe “[...] uma diferenciação empiricamente fundamentada entre as categorias teóricas de *habitus*, por um lado, e as de identidade ou norma, [de] outro, bem como as abordagens metodológicas com base na foto, podem se tornar visíveis”¹⁷⁴ (p. 432, tradução nossa). Portanto, o *habitus*, bem como a prática de produzir imagens se dá, segundo a de Goffman (1986), sobre a identidade social (virtual) dos produtores de imagens do projeto Infozine.

¹⁷¹ *The category and attributes he could in fact be proved to possess will be called his actual social identity.*

¹⁷² *Somit wird also zunächst das Spannungsverhältnis von Orientierungsschemata, von virtueller sozialer Identität einerseits und eigener Handlungspraxis andererseits sichtbar.*

¹⁷³ *The special situation of the stigmatized is that society tells him he is a member of the wider group, which means he is a normal human being, but that he is also "different" in some degree, and that it would be foolish to deny this difference.*

¹⁷⁴ *Schließlich können eine empirisch fundierte Differenzierung zwischen den theoretischen Kategorien des Habitus einerseits und denen der Identität bzw. Norm andererseits wie auch die methodischen Zugänge auf der Grundlage des Fotos sichtbar werden.*

Uma das linhas de investigação desta pesquisa examina a pose das personagens femininas apresentadas nas capas dos zines. O corpo dessas figuras frequentemente apresenta uma orientação fora do seu contexto de experiência cotidiano, em que um modo de ser no mundo é exposto como em uma vitrine, em um retrato. Assim, o conceito de “descontextualização”, que Bohnsack e Przyborski (2015) desenvolvem sobre a visibilidade da pose na imagem está presente nessas capas, pois ela não está integrada à uma sequência de movimentos, à narração ou ao contexto, mas se mantém por si só, na imagem retratada dessas figuras femininas. Isso documenta uma união ligeiramente distanciada, mas útil, pois fortalece a perspectiva de autonomia individual apresentada nessas publicações. Logo, a pose dessas imagens é interpretada por meio da descontextualização, ou seja, através de desenhos que representam um estilo de vida (Bohnsack; Przyborski, 2015), mas não o *habitus* desses produtores como na primeira categoria de investigação dessas capas.

Individualidade significa que o gesto individual se encaixa no contexto da expressão física geral da pessoa ou de um grupo, um coletivo como um contexto homólogo abrangente de uma maneira específica. Se o gesto – como no caso da pose – permanecer heterólogo a esse contexto, ou seja, o contexto geral da prática corporativa, o acesso à expressão geral de uma pessoa ou de um coletivo, que constitui sua individualidade, dificilmente será possível.¹⁷⁵ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p. 350, tradução nossa).

Existe um conflito entre a identidade social e a identidade real, pois essa percepção é construída coletivamente, em um processo de identificação no qual as identificações externas se tornam implícitas à existência dos estudantes. A identidade social, para Goffman (1986), se dá por meio do espaço social, do meio social de vivência e convivência dos produtores de imagens. Os atributos identitários de um indivíduo são postos socialmente por meio da articulação junto a seus pares. É por meio desse cotidiano de vivência social que os tipos de identidades se manifestam. Segundo Goffman (1986), “[a] sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o complemento de atributos considerados comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias. Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que provavelmente serão encontradas neles”¹⁷⁶ (p. 2, tradução nossa). Com isso, a

¹⁷⁵ *Individualität bedeutet, dass sich die einzelne Geste in den Kontext des körperlichen Gesamtausdrucks der Person oder einer Gruppe, eines Kollektivs als einem übergreifenden homologen Zusammenhang in einer je spezifischen Art und Weise einfügt. Sofern die Geste – wie im Falle der Pose – diesem Kontext, d.h. dem Gesamtzusammenhang der korporierten Praxis, heterolog bleibt, erscheint ein Zugang zum Gesamtausdruck einer Person oder auch eines Kollektivs, welche deren Individualität ausmacht, kaum mehr möglich.*

¹⁷⁶ *Society establishes the means of categorizing persons and the complement of attributes felt to be ordinary and natural for members of each of these categories. Social settings establish the categories of persons likely to be encountered there.*

concepção de identidade social (Goffman, 1986) se coloca em relação ao *habitus* e ao espaço experiencial dos produtores de imagens dos zines.

Falamos aqui de identidade e não de *habitus* porque estamos lidando com projetos de identidade social virtual no sentido de Erving Goffman, ou seja, com um tornar-se identificado socialmente, isto é, com identificações externas nas quais estão implícitas ‘normas de identidade’, como Goffman (1963: 130) também as chama¹⁷⁷ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p.355, tradução nossa).

Nas imagens das capas analisadas, a identidade social é apresentada via corpos que se expõem com atributos estigmatizados e estereotipados através da mistura de desenhos e palavras que afirmam a identidade desse corpo. Logo, o estigma desses corpos, que no passado eram marcados, cortados ou tatuados para dizer que lugar a pessoa ocupava socialmente ainda se faz presente nessas ilustrações, pois “[o]s gregos, que aparentemente eram fortes em recursos visuais, criaram o termo estigma para se referir a sinais corporais destinados a expor algo incomum e ruim sobre o status moral do signatário.”¹⁷⁸. (Goffman, 1986, p. 1, tradução nossa). Portanto, um estigma é, na verdade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo, manifestado coletivamente e fruto do seu meio, do seu ambiente social. Trata-se de características que desviam da normalidade, portanto, os estigmas são definidos culturalmente e nascem das interações sociais entre os indivíduos. De acordo com Goffman (1986), “[o]bserve, também, que nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas apenas aqueles que são incongruentes com nosso estereótipo do que um determinado tipo de indivíduo deveria ser”¹⁷⁹ (p. 3, tradução nossa).

O que está presente nas imagens são corpos estigmatizados que desviam da normalidade posta socialmente. Eles apresentam claramente, nos desenhos sobre identidade, os estereótipos e preconceitos existentes em torno do corpo feminino, por se afastarem de modos aceitos e legitimados socialmente, por exemplo. Portanto, é o senso comum que estabelece esses mecanismos de criar certo padrão de sinais exteriores, estereotipados de acordo com a cor da pele, o corte de cabelo, o estilo do vestuário, dentre outras características. Essas condutas são relacionadas aos atributos, a uma interiorização do rótulo e estigma. Como destaca Becker

¹⁷⁷ Wir sprechen hier von Identität und nicht von Habitus, weil wir es mit Entwürfen virtualer sozialer Identität im Sinne von Erving Goffman zu tun haben, d.h. mit einem gesellschaftlichen Identifiziert-Werden, also mit Fremdentifizierungen, in denen „Identitätsnormen“ („identity norms“) impliziert sind, wie es bei Goffman (1963: 130) auch genannt wird.

¹⁷⁸ The Greeks, who were apparently strong on visual aids, originated the term stigma to refer to bodily signs designed to expose something unusual and bad about the moral status of the signifier.

¹⁷⁹ Note, too, that not all undesirable attributes are at issue, but only those which are incongruous with our stereotype of what a given type of individual should be.

(1977), “o desviante é alguém a quem aquele rótulo foi aplicado com sucesso; comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal” (p. 60). Esse processo de rotulação, conforme enfatiza Junqueira (2008), pode gerar consequências profundas na identidade do indivíduo. Frente a uma rotulação, o sujeito pode acabar confirmando a tipificação a ele atribuída, e os efeitos da estigmatização podem levá-lo a adotar o estereótipo que inicialmente lhe foi imposto.

Elas representam constitutivamente a ‘normalidade fantasma’ (Goffman 1963: 122), ou seja, têm um caráter imaginativo ou fantasmagórico, pois ninguém é capaz de fazer justiça a elas na prática de ação habitualizada. Assim, eles diferem categoricamente do *habitus*, pois sua realização prática, sua habitualização, permanece notoriamente precária. Em contraste com o caráter incorporado do *habitus*, eles permanecem exteriores ao indivíduo, indivíduo exterior. Pode acontecer que a representação desse rompimento com a habitualização, ou seja, do caráter imaginativo ou contrafactual-normativo dessas identificações estrangeiras ou – no sentido da análise do discurso – dessas ‘invocações’ em sua representação pictórica seja, em princípio, dependente da pose¹⁸⁰ (Bohnsack; Przyborski, 2015, p.355, tradução nossa).

Em outras palavras, trata-se de uma ação que pode tender a incorporar uma orientação desviante ou estigmatizado. A identidade, nesse sentido, “[...] coloca em movimento vários mecanismos que conspiram para moldar o indivíduo segundo a imagem que as pessoas têm dele” (Becker, 1977, p. 80). Essas atribuições de desvio de orientação por meio da imagem rotulam os indivíduos estigmatizados, que adotam orientações que não evidenciam o peso de seu fardo nem o desconforto de carregá-lo. Ao mesmo tempo, essas imagens se mantêm distantes, como uma “normalidade fantasma” (Bohnsack; Przyborski, 2015). As expectativas sociais são postas para o indivíduo como normas de identidade (Goffman, 1986) e, assim, uma “normalidade fantasma” – uma normalidade meramente fingida e não plenamente incorporada, com a qual o sujeito busca atender às expectativas.

¹⁸⁰ Sie konstituieren das „Phantom Normalität („phantom normalcy“, Goffman 1963: 122), haben also einen imaginativen oder Phantom-Charakter, da ihnen in der habitualisierten Handlungspraxis letztlich niemand gerecht zu werden vermag. Sie unterscheiden sich somit kategorial vom Habitus, da ihre handlungspraktische Realisierung, ihre Habitualisierung, notorisch prekär bleibt. Im Unterschied zum inkorporierten Charakter des Habitus bleiben sie dem einzelnen exterior. Es könnte sich herausstellen, dass die Darstellung dieses Bruches mit der Habitualisierung, d.h. des imaginativen oder kontrafaktischnormativen Charakters dieser Fremdidentifizierungen oder – im Sinne der Diskursanalyse – dieser „Anrufungen“ in ihrer bildlichen Repräsentation prinzipiell auf die Pose angewiesen ist.

5.1 Análise dos zines

A reconstrução das capas dos zines selecionados para esta pesquisa evidencia como os produtores dessas imagens utilizam o corpo para abordar temas relacionados à afirmação de suas identidades, especialmente sob a perspectiva do feminino, que é representado tanto pelos estigmas quanto pelos estereótipos presentes nas capas. Nesses trabalhos, os estudantes se posicionam e expressam seu modo de ser em coletividade, revelando suas orientações e valores.

Isso se manifesta de forma clara nas imagens, que destacam uma estética corporal comunicativa. Essa estética reflete a performance corporal como um meio de expressão, enfatizando a afirmação de suas identidades por meio de uma construção coletiva. As capas, portanto, não apenas apresentam as individualidades dos participantes, mas também consolidam a força do coletivo na representação visual.

5.1.1 Violência

A primeira capa selecionada pertence a uma publicação de setembro de 2018, que corresponde à décima oitava edição do projeto Infozine. Nessa edição, foram publicados dois volumes distintos sobre o tema da violência. Assim como nas demais publicações, observa-se a mistura característica entre palavras e desenhos em todo o *layout* dessa edição. Nas páginas externas do zine, encontram-se ilustrações de outros rostos femininos sendo agredidos, acompanhadas do número de denúncia para casos desse tipo de violência, reforçando o compromisso do zine com a conscientização e o engajamento social.

Os desenhos são acompanhados de palavras como “não à violência contra as mulheres!”, “não se cale!”. Em toda a edição é diferentes menções à lei Maria da Penha de proteção à mulheres contra seus agressores. Na parte interna da folha, essa citação, por exemplo, é personificada e apresentada junto a seguinte frase: “A mulher que disse não a violência”. A figura dessa ilustração mostra uma mulher cadeirante que representa de forma caricata a personalidade da mulher que dá nome à lei, que infelizmente ficou paraplégica por conta da violência do ex-marido. Além de Maria da Penha, outra personagem fruto da violência política contra mulheres e brutalmente assassinada, também é personificada nesse zine, com o contorno do rosto de Marielle Franco é apresentado com a seguinte frase: “Quantos mais vão precisar morrer para essa guerra acabar?”. Assim, diante desse contexto de exposição de mulheres fortes da sociedade brasileira duas outras figuras ilustrativas de mulheres são apresentadas seja como heroína ou embelezadas com suas roupas e adereços de valorização da cultura negra brasileira.

Frases do tipo: “no Brasil quinze mulheres morrem por dia vítimas de feminicídio”; “maldita toda a violência que devora a vida” também margeia todas as ilustrações femininas presentes na edição.

Figura 30 - Violência / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia da capa desse zine mostra, na parte superior, dois blocos de letras, a primeira com a palavra “info” e, abaixo dela, o segundo conjunto de letras com a palavra “zine”. Ambas as palavras estão escritas em letra de forma e sem preenchimento de cor. Linhas na diagonal cortam a extensão do fundo desse bloco de palavras na extensão da metade da capa. Um rosto de aparência feminina e de igual tamanho está desenhado logo abaixo do elemento textual da capa. Ele tem uma estrutura oval, marcada por um cabelo circular e um queixo acentuado.

A aparência é de uma mulher adulta com cabelos encaracolados à altura das orelhas. Todos os cachos estão preenchidos sobre o couro cabeludo e eles estão na cor preta. As orelhas

têm dois brincos em formato de duas grandes argolas que vão até o queixo dessa face. Os dois olhos e a sobrancelha estão maquiados. Um dos globos oculares está com um círculo mais escuro em sua volta. Junto a esse olho escurecido está o contorno esquerdo do nariz dessa personagem. Logo abaixo está a boca da personagem, sem coloração, apenas com o contorno dos lábios e em seguida o queixo. A personagem não tem pescoço.

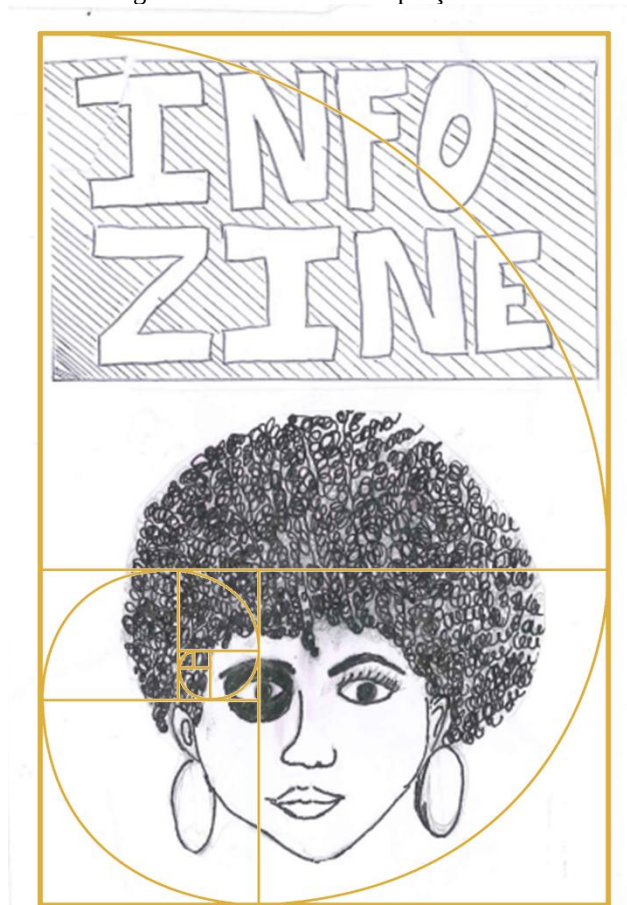
Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem apresenta um rosto agredido de um corpo humano feminino. O tema da violência contra mulher é posto já no primeiro olhar sobre a capa, que trata do tema da agressão contra o corpo da mulher. Essa ilustração foca na face da personagem, pois esse rosto não tem pescoço, o que deixa mais evidente o olho esquerdo escurecido. A personagem não demonstra nenhum tipo de reação pelo semblante ferido, pois sua boca está levemente fechada e seu olhar está para baixo. Portanto, é sua presença, mesmo que sem uma aparente falta de indignação, que marca sua existência. Sua resistência está na afirmação de sua presença na capa, pois, mesmo com o aspecto da violência, ela está produzida para ser vista, para existir enquanto ser humano. Ela está maquiada, com brincos largos e com os cabelos em estilo afro bem delineados. Isso mostra que houve um preparo para a composição dessa personagem, porque é através dessa aparência que a identidade negra dessa mulher é posta, uma afirmação identitária que se dá por meio de uma pose enquanto mulher negra, mas que tem um corpo agredido.

Mesmo com esse aspecto de violência e tristeza no olhar, voltado para baixo, ela está bonita, ela afirma seus traços identitários nessa ilustração e, através de uma pequena parte do seu corpo, seu rosto, ela mostra uma orientação, um modo de existir identitário e afirmativo. Um rosto estático que reproduz um estereótipo de resistência ao sofrimento, à violência vivenciada por ela, representada por seu olho ferido.

Composição planimétrica

Figura 31 - Violência / Proporção áurea



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A proporção áurea dá destaque ao olho escurecido, que representa uma agressão nessa imagem. Essa violência é o tema da publicação e a ausência de outros elementos em volta da capa ajuda a dar esse protagonismo ao olho ferido. Esse rosto feminino é o único elemento de composição gráfica dessa imagem, assim, os detalhes de sua aparência e a forma como eles estão dispostos na capa ajudam a entender o tema da publicação. Outro elemento que também participa da composição harmônica da imagem é o cabelo da personagem, que ajuda na identificação e associação da personagem e na afirmação de sua identidade. Ele também mostra uma possível tridimensionalidade da figura. Assim, o cabelo da mulher representada na capa do zine participa tanto da construção temática como da estrutura dimensional da imagem.

Figura 32 - Violência / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A composição planimétrica mostra dois elementos distintos e isolados que ocupam a mesma espacialidade bidimensional da capa dessa publicação. O título está dentro de uma estrutura retangular, marcada por duas retas menores na vertical e duas retas maiores na horizontal. Essa composição plana do título o projeta junto à ilustração dentro do campo visual da imagem, pois o fundo traçado e as letras blocadas dentro desse espaço retangular dão a visibilidade necessária para essa estética textual seja contemplada junto à figura feminina, localizada abaixo, mesmo que ambos estejam sem qualquer conexão entre eles.

Contudo, a face humana, abaixo, se destaca nessa composição gráfica por sua dimensionalidade oval, em que o cabelo da personagem ocupa um espaço central na imagem. Ele dá uma tridimensionalidade à cena pelo conjunto da sua estrutura circular, pela distribuição dos cachos encaracolados e os brincos na parte inferior. A linha pontilhada circular, que vai até a altura das orelhas e depois continua retilínea até o queixo, dá profundidade ao queixo e projeta o rosto para frente, mesmo sem o elemento do pescoço. Desse modo, a planimetria da ilustração

mostra como o cabelo exerce uma função de estruturação dimensional não só da face como também do título, ao ressignificar a bidimensionalidade da estrutura da imagem.

Coreografia cênica

O desafio dessa estrutura de colagem sem conexão entre si está em encontrar elementos que interliguem a composição cênica. A resposta para esse problema está na cor preta, que estrutura o traço riscado dessa capa. Ela é o elemento que unifica a grafia do título com o traço dos cabelos e do rosto face. Assim, através da cor e das diferentes tonalidades, a conexão, a interação acontecem, pois o título se coloca como um letreiro bloqueado que nomeia o projeto que irá denunciar a violência sofrida pelo rosto agredido abaixo.

O semblante da personagem, nesse sentido, se coloca em uma pose de denúncia contra a agressão sofrida. Sua afirmação enquanto mulher não se reduz ao ferimento que está em seu olho esquerdo, pois sua aparência está produzida para o enfrentamento, ela se coloca pronta na capa, enquanto identidade de uma mulher negra, com seu cabelo afro, seus brincos e sua maquiagem. Tudo isso a completa enquanto mulher e não a reduz à posição de vítima de uma agressão, apesar do olhar incerto para baixo.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica da imagem apresenta o rosto da identidade de uma mulher agredida, mas que não se reduz à violência física. Sua aparência, enquanto afirmação de sua identidade de mulher negra, fica evidente nos traços de valorização de beleza, de reprodução da pose de um estereótipo social na apresentação desse rosto, mesmo que marcado pela violência de gênero. Apesar do olho agredido ser o elemento do ponto de ouro da imagem, não há outros elementos em volta da ilustração. Com isso, todas as outras características da estrutura física dessa face chamam a atenção. Elas mostram uma identidade que é reafirmada apesar da agressão, da violência que esse rosto sofre.

Assim, diante desse contexto de representação de rostos agredidos, essa capa se coloca como um resumo do que se apresenta nessa edição. Denúncia de violência de gênero, afirmação de uma identidade feminina apesar da violência retratada por sua aparência, que, em muitos espaços, é marginalizada. Na capa desse zine, o cabelo *black power* é um símbolo de empoderamento feminino resistente em sua própria existência.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

A parte escrita do zine se reduz ao título, que é como um coadjuvante, apesar da forma e da composição da grafia do total da imagem. Ele tem quase o mesmo tamanho do desenho e é visível na capa. Isso o coloca na função de letreiro para a figura que está abaixo dele, como acontece com títulos de revistas que chamam a atenção para o seu conteúdo na apresentação da sua grafia. Para que isso aconteça, a estrutura das letras e suas cores precisam participar da ilustração como o desenho que segue abaixo dele. A divisão em dois blocos de palavras ajuda na interpretação desse título de ser visto e ao mesmo tempo lido.

5.1.2 Povos indígenas

A segunda capa selecionada pertence a uma publicação de abril de 2016, que corresponde à quinta edição do projeto Infozine. Essa edição, dedicada ao tema dos povos indígenas, foi uma das primeiras do projeto e contou com a participação ativa de professores, cujas contribuições enriqueceram o conteúdo publicado. Como resultado, há um número maior de elementos textuais em comparação a desenhos ou frases curtas integradas às ilustrações.

Grande parte dos textos informativos é de autoria dos professores envolvidos, abordando temas como informações históricas, esportivas e até exercícios matemáticos relacionados às comunidades indígenas. Além disso, essa edição inclui charges críticas ao papel colonizador da cultura indígena brasileira, ressaltando a falta de compreensão sobre as vivências indígenas e o papel das mídias digitais para esses povos.

As ilustrações e desenhos que compõem essa edição retratam personagens masculinos e femininos em cenários naturais, com cocares, trajes típicos e pinturas características dessas culturas. As imagens exploram uma dimensão temporal que alterna entre passado e presente, mostrando os indígenas tanto despidos quanto adornados com seus acessórios tradicionais. Essa representação, no entanto, reforça uma visão colonizadora e atemporal, restringindo a identidade indígena a estereótipos que fixam essa coletividade em um contexto congelado no tempo, desconsiderando sua dinâmica e complexidade enquanto grupo social.

Figura 33 - Indígena / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia dessa capa apresenta, na lateral esquerda e na vertical, a palavra “Infozine” escrita com um traço fino e sem preenchimento; na lateral direita, na diagonal, está o nome da escola com uma tarja preta, ele também escrita de maneira fina e sem preenchimento, ambos em letra de forma. No centro da capa, está o desenho de um perfil humano que se assemelha ao semblante de uma jovem mulher. O desenho da figura vai da cabeça da jovem até a altura do colo e ela ocupa todo o espaço da capa. O cabelo é longo e ele está adornado com uma flor e uma faixa com formas geométricas sobre a testa. A orelha direita é visível, enquanto a orelha esquerda está coberta pelos cabelos até na altura dos ombros.

A figura tem dois grandes brincos em forma circular com figuras geométricas, como a faixa. Uma parte do cabelo está próximo do olho direito, enquanto o olho esquerdo está totalmente visível com uma fina sobrancelha sobre ele. Na altura do nariz, que está centralizado, nos cantos da bochecha, há duas listras de média espessura em ambos os lados. A boca está

fechada e os dois lábios, superior e inferior, estão com o mesmo tamanho. O queixo é fino e, abaixo dele, o pescoço é longo e sombreado pelo queixo. A extensão do brinco direito traz uma pena e um pequeno colar com bolinhas na altura do lado direito do pescoço da personagem.

Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem aborda o tema da cultura dos povos indígenas por meio do corpo de uma jovem mulher. A ilustração destaca uma representação cultural visível no perfil facial, que retrata o tema dos povos indígenas através de um rosto feminino. Os elementos físicos desenhados junto à face da jovem ajudam nessa identificação, além das características físicas, como tamanho dos olhos, nariz e boca. O cabelo liso, volumoso e longo, também é um atributo associado ao perfil das jovens mulheres indígenas. Com isso, através do corpo, do rosto da jovem, a temática dessa publicação e os elementos que estão junto dessa imagem ajudam na construção dessa identificação cultural.

A flor no cabelo, a faixa e os brincos são exemplos desses objetos associados a essa cultura. Por meio dessa associação entre os elementos da natureza e os biotipos mostrados pela figura, como boca, nariz e olhos, a construção identitária é elaborada através do campo visual apresentado na capa. Outros detalhes da imagem, como a pena, a miçanga e o penteado também fazem parte da construção simbólica desses elementos atribuídos à cultura indígena pelo senso comum. Por isso, esses objetos se apresentam junto ao corpo da jovem mulher, para compor a afirmação da identidade indígena dessa personagem. A estética realista da ilustração dá a dimensão afirmativa identitária da totalidade da imagem. Isso expõe um estereótipo feminino construído socialmente sobre o modo de ser das mulheres indígenas, que, cotidianamente, são associadas a um tipo de construção identitária de visibilidade da sua existência.

Figura 35 - Indígena / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria mostra que há uma estrutura oval na composição do rosto da personagem central da capa. Começando pelo rosto da personagem indígena, no centro da capa, através da linha pontilhada que envolve seu rosto, é possível identificar essa primeira composição oval, que passa pela testa e vai até o queixo. Essa é a primeira forma geométrica de identificação das características que compõem essa identidade.

A segunda linha oval pontilhada, que segue essa composição harmônica do rosto, está sobre a cabeça e vai até o pescoço da personagem. Nesse outro espaço, a linha pontilhada marca o espaço dos cabelos e dos adereços que estão junto a esse rosto, como os brincos, a pena e as miçangas, que ajudam a identificar e reforçar a personagem do primeiro círculo oval. Por fim, a última linha oval da composição gráfica, que mantém essa mesma estrutura oval da capa começa pela flor, passa pelo título da edição, que também participa desse formato, pois ele está na vertical da capa. Essa linha pontilhada lateral termina na última parte do cabelo da personagem no canto inferior esquerdo da capa.

Coreografia cênica

A cor da capa é o principal elemento cênico de interação entre a personagem e os elementos que orbitam seu espaço gráfico na capa. Trata-se da coreografia cênica de uma personagem singular e estática, mas que está em conexão com as poucas palavras ao seu redor pela disposição cênica e espacial, bem como outros elementos de identidade cultural junto a ela. Os adereços, por exemplo, estão juntos ao corpo dessa figura feminina central na composição da cena de apresentação desse perfil indígena. Logo, através da associação, esses elementos conectam a personagem à identidade, ao estereótipo atribuído a ela.

Apesar de ser um desenho com traço realista, a personagem parece estar olhando para frente, fazendo uma pose para ser fotografada, ou mesmo desenhada. Isso reforça uma ação de afirmação de uma identidade, de um modo de ser, porque é nesse tipo de perfil fotográfico, ou, nesse caso, ilustrativo, que os traços identitários de um corpo são reconhecidos e associados a outros elementos que estão junto a ela na composição geral da imagem. É como o exemplo de uma carteira de identificação, que reforça os traços físicos e também os adereços entorno de um perfil, como óculos, corte de cabelo, entre outros.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação icônica dessa imagem apresenta uma afirmação de identidade social de gênero. Por meio de biotipos e por associação a elementos culturais reais de uma determinada cultura, junto à composição corporal de uma jovem, o tema “indígena” é posto na capa. Assim, a identidade indígena se apresenta pelo rosto dessa pessoa, trazendo adereços que ajudam na sua identificação e associação à temática dos povos originários. Trata-se de um desenho que exerce um papel como o da foto de um documento de identidade, que afirma, por meio de traços físicos e adornos, a identificação de um ser humano.

A flor, a pena e os demais elementos naturais da ilustração servem de exemplo e representação do vínculo social dessa população com a natureza e seu espaço social de vivência da comunidade indígena. Portanto, esses adereços, associados a essa personagem, como pinturas, elementos da natureza, entre outros, são ilustrações que mostram uma associação também temporal, do olhar do colonizador sobre essa comunidade cultural. Nesse sentido, a população indígena parece estar restrita a uma representação identitária que as determina a partir de uma visão colonizadora e temporal. Os problemas que se colocam, assim como as outras imagens associadas a essa cultura, reduzem a existência dessa população e sua identidade

a um tempo determinado datado. A capa se coloca como uma expressão dessa representação datada de vínculo a elementos da natureza como a flor e a pena, assim como os biotipos físicos combinados com a maquiagem para a afirmação social da identidade dessa personagem.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Há poucos elementos de grafia textual nessa capa, apenas o título do projeto, “Infozine”, e o nome da escola. Eles são elementos secundários em relação à imagem que se apresenta como o tema central e estrutural da capa. Essa parte textual da capa identifica apenas o projeto e o local de sua realização, mas sem grande destaque. Eles seguem a mesma estrutura planimétrica da figura, assim como estão em harmonia à estrutura da capa, como apresentado na interpretação planimétrica.

O destaque dessa imagem é o perfil, o semblante em pose de retrato e os adereços que compõem a identidade da personagem feminina desenhada na capa, os elementos textuais são apenas informações extras entorno dessa ilustração sobre a publicação.

5.1.3 Adolescente

A terceira capa selecionada é de uma publicação de novembro de 2015, correspondente à terceira edição do projeto Infozine. Assim como a edição anterior, ela possui apenas um volume, mas foi a primeira a abordar o tema do racismo. A elaboração dessa publicação contou também com a participação de professores, o que contribuiu para o predomínio de elementos textuais, reflexo de uma participação ainda tímida dos estudantes nas contribuições ao projeto. Esse aspecto é perceptível nos recursos de colagem utilizados pelos editores na composição da edição.

Essa edição marcou o início do debate sobre a questão racial no projeto, que, ao longo dos anos, resultou em sete volumes dedicados a essa temática, tornando-a o segundo tema mais abordado pelos estudantes, atrás apenas do feminino, com onze volumes. Nos desenhos presentes nessa primeira edição sobre racismo, destaca-se a mensagem de aceitação e participação da população negra no direito ao acesso a bens de consumo e a espaços sociais, frequentemente negados devido às características físicas e biotípicas dessa população.

A contribuição textual dos estudantes incluiu quatro relatos sobre discriminação racial, recolhidos pelos editores para compor a edição. Esses relatos expõem experiências marcantes de preconceito, como os seguintes trechos: “[...] a senhora ficou muito nervosa com a minha

atitude e começou a me ofender de macaca, negra do cabelo ruim e outras ofensas”; “já sofri com o preconceito diversas vezes, principalmente pelo fato de minhas irmãs serem brancas”; “estava eu e mais alguns amigos conversando quando fomos abordados por uma viatura da PM; os policiais já desceram com a arma em punho, como se fôssemos bandidos”. Esses depoimentos e representações visuais evidenciam a relevância da temática racial no projeto, destacando as vivências dos estudantes e as injustiças enfrentadas pela população negra.

Figura 36 - Adolescente / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia da capa desse zine mostra, na parte superior da imagem, a palavra “Infozine”, escrita em duas partes e em diferentes tamanhos. A primeira parte, “info”, está escrita em letra de forma blocada e em um pequeno tamanho e sem preenchimento. A segunda parte, “zine”, vem na sequência e escrita também em letra de forma blocada, mas com o triplo de tamanho da palavra anterior. Todas as letras dessa segunda parte da palavra têm um duplo

traço preto intercalando, da parte superior e inferior, na sua composição. Há também um sombreamento de cor em cada letra.

Abaixo desse título, está um desenho que se assemelha a uma jovem mulher com cabelo todo preenchido com riscos circulares na cor preta, semelhante a cachos. O cabelo ocupa o tamanho da parte central da imagem e vai até os ombros da personagem. Seu rosto tem um desenho marcado por dois grandes olhos, sobrancelhas arqueadas, um nariz com duas curvas arredondadas, uma boca com o lábio inferior maior que o superior. Entre o pescoço e os ombros está um cordão cujo pingente tem forma de uma clave musical. Ela veste uma camiseta branca com mangas curtas que vai até à altura do busto.

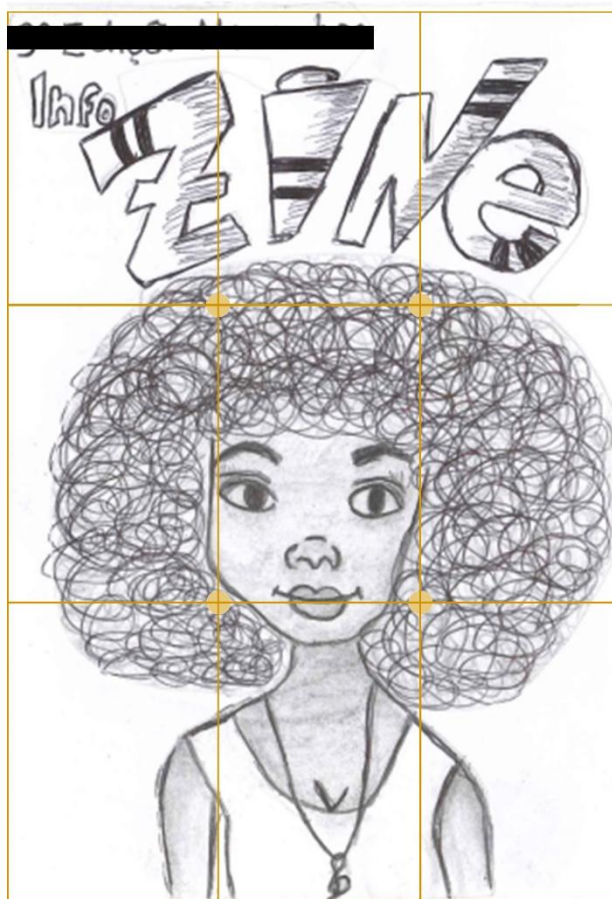
Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem destaca o perfil de uma jovem mulher negra que está com olhar fixo para frente e um leve sorriso no rosto. Por meio da apresentação desse corpo feminino, uma identidade é posta e a apresentação do seu cabelo afro, que ocupa a parte central da imagem, chama a atenção para o tema da afirmação identitária feminina da mulher negra. Seu cabelo se coloca como um tema, uma afirmação de identidade e de uma representação de uma jovem mulher negra. O desenho do cabelo não tem o mesmo traço realista das outras partes do seu corpo. Ele se coloca como uma metáfora, uma ideia diante da estética realista do corpo jovial apresentado.

O semblante da personagem se mostra com um leve sorriso no rosto, que demonstra um sentimento de felicidade, apesar dos lábios fechados, mas com um acentuado traço nos cantos da boca. Ela se apresenta em uma pose para ser fotografada, para ser vista. Seus traços físicos mostram e afirmam sua identidade enquanto jovem e negra, não só pelo cabelo, mas pelo desenho biotípico dos olhos, nariz e boca. Os adereços que compõem a imagem, como o colar, o símbolo musical e a camiseta branca, ajudam na interpretação dessa estética jovem da personagem. Portanto, é evidente que a capa desse zine se dedica à temática racial apresentada por meio do aspecto corporal presente na capa desse zine.

Composição planimétrica

Figura 37 - Adolescente / Regra dos terços



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A regra dos terços dessa capa bidimensional mostra que o grande destaque harmônico da imagem é o cabelo da personagem. Os quatros pontos da regra dos terços marcam a posição do cabelo afro encaracolado da personagem, tanto na parte superior quanto na parte inferior, na altura das orelhas. Não há dúvida que o cabelo da figura é enfatizado na imagem: os dois pontos de ouro superiores estão sobre a parte de cima do cabelo, próximos da palavra “zine”. Na parte inferior, esses dois pontos também estão sobre o cabelo, mas na altura das orelhas. A boca também passa por essa mesma linha dourada e, assim como o cabelo, ela também representa um traço biotípico associado à identidade negra como uma característica do corpo da personagem.

O rosto ocupa o espaço central da construção formal da imagem, dividida em nove partes por meio da regra dos terços. Contudo, é o cabelo afro o principal elemento da

composição geral da imagem, porque ele mostra uma construção ilustrativa da personagem e sua localização na capa sobre os pontos de ouro da estrutura dessa imagem.

Figura 38 - Adolescente / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A composição planimétrica dessa capa evidencia como o corpo do desenho organiza sua bidimensionalidade. A centralidade da figura, uma jovem posicionada ao centro, destaca-se pela simplicidade dos elementos, mas com características biotípicas marcantes. O contorno do rosto, delimitado por uma linha circular pontilhada entre os olhos e o queixo, ressalta o papel do cabelo na estrutura espacial da capa. Esse detalhe é enfatizado por uma linha reta pontilhada que atravessa a área capilar acima da sobrancelha da personagem, reforçando a organização gráfica da composição.

Essa mesma linha reta da testa é paralela a outra que passa rente o cabelo e a palavra “zine”. Essa palavra parece uma coroa com duas linhas paralelas nas diagonais, estreitas no início e se abrem no final, e duas linhas também diagonais ao redor da letra “i”. Essas linhas formam a estrutura de uma coroa com a palavra “zine” sobre o cabelo da personagem. Uma coroa que exalta sua identidade. Duas linhas circulares contornam o cabelo da personagem em

ambos os lados com a mesma dimensionalidade que desce sobre os ombros. Isso passa a impressão de um manto que protege e envolve o corpo da personagem.

Coreografia cênica

A coreografia cênica dessa imagem também usa da cor preta como elemento de conexão e interligação. A cor das palavras e da ilustração cria uma estética de completude harmônica dentro da composição gráfica da imagem. A personagem, apesar de estar estática e ter um olhar fixo à frente, representa uma possível ação de estar fazendo uma pose pelo leve sorriso nos lábios e o olhar fixo. Portanto, trata-se de mais um desenho que apresenta uma identidade, valorizando elementos biotípicos. Apesar da ausência de muitos adereços em sua composição, a imagem afirma uma identidade por meio do cabelo e da aparência, representando uma jovem mulher negra.

A estrutura corporal e o semblante leve da personagem dão o aspecto de leveza à imagem. A forma do cabelo, o cordão com o símbolo musical e a roupa branca são adereços que ajudam reforçar a jovialidade da personagem, que olha diretamente para quem a visualiza.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica dessa capa mostra um corpo feminino jovial como afirmação de uma identidade, de um modo de ser. Assim, como nas capas anteriores, as figuras principais afirmam identidades, por meio do rosto, do corpo, apresentando um estereótipo, uma construção simbólica de um modo de existir, de estar no mundo. A jovem mulher negra desafia as expectativas de um modo padrão do feminino, ao mesmo tempo em que expressa uma identidade coletiva afirmativa. Ela valoriza o que é orgânico e natural em seu corpo, reafirmando seu biotipo e impondo-se como uma representação de autoconhecimento e afirmação identitária.

O elemento musical junto a seu corpo reproduz uma identificação da personagem ao campo das artes, onde o cabelo afro não é mais um tabu como em outros espaços sociais – como ambientes de trabalho formais ou mesmo o ambiente escolar. Assim, a personagem apresentada nessa capa transmite, por meio de seu corpo e de sua presença, um modo de existir que reflete autoconfiança e afirmação. Estar na capa de uma publicação como representação de si mesma imprime um tom formativo à afirmação identitária, inspirando outras meninas negras a se posicionarem e a assumirem, por meio do cabelo, sua identidade e seu modo de ser no mundo.

Essa ilustração, veiculada pelo zine, promove um processo formativo entre pares, ampliando as possibilidades de reconhecimento e empoderamento coletivo.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Não há muitas palavras nessa capa, os elementos textuais complementam o destaque do corpo, do rosto da personagem. Um exemplo disso é a palavra “Infozine”, que está reduzida à visibilidade da última parte, “zine”, e é colocada sobre a cabeça da personagem, como uma coroa de exaltação da postura, da pose da personagem. Portanto, a parte textual da imagem exerce mais uma função de ser vista integrando o desenho, do que ser lida enquanto palavra.

O termo “zine” aqui é utilizado como uma imagem simbólica que representa o método empregado na elaboração do folhetim. Essa publicação, intitulada “Infozine”, carrega em seu nome a essência de sua metodologia. Assim, a palavra “zine” reforça a composição e celebra a coroação da identidade afirmativa apresentada na capa.

5.1.4 Black

A quarta capa selecionada pertence a uma publicação de março de 2019, que corresponde à vigésima primeira edição do projeto Infozine. Essa edição, dedicada às questões raciais, resultou em seis volumes diferentes, evidenciando um envolvimento mais significativo dos estudantes em comparação com a edição anterior de 2015, que tratou do mesmo tema, mas contou com apenas um volume e a participação de professores.

Nesta publicação, todos os conteúdos – dos textos aos desenhos – foram elaborados exclusivamente pelos estudantes. As ilustrações se misturam às palavras, criando uma narrativa visual e textual integrada. Embora as figuras femininas predominem na edição, há também espaço para três desenhos de personagens masculinos acompanhados das frases: “Vidas negras importam!!!” e “Stop racismo e violência policial.”

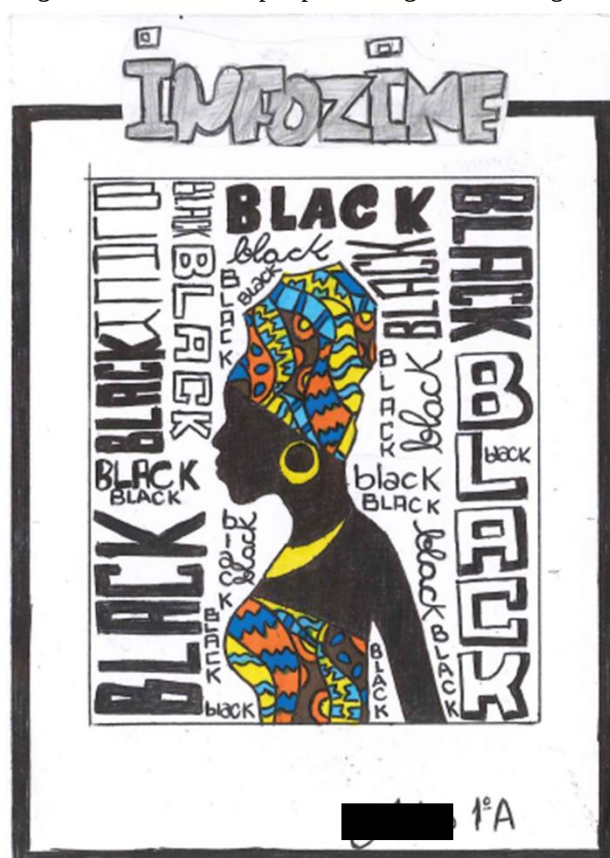
As personagens femininas, em destaque, são retratadas como mulheres negras usando roupas de cores vibrantes, adereços chamativos e com cabelos afro bem detalhados. As ilustrações são acompanhadas por frases marcantes, como: “quem traz na pele essa marca, possui a mania de ter fé na vida”; “não existe racismo reverso!!!”; “ser negro não é minha sentença, é minha essência”.

Essa edição celebra a valorização da estética da negritude, destacando elementos como os cabelos afro, as roupas coloridas e o modo de ser da comunidade negra. A capa, em particular,

apresenta uma personagem cujo corpo comunica uma orientação clara e visível sobre o orgulho e a resistência negra.

Um detalhe interessante é a palavra “black,” que aparece 25 vezes ao longo dessa edição. Essa coincidência se torna ainda mais simbólica ao relacioná-la ao ano de 2019, pois, infelizmente, em 25 de maio de 2020, ocorreu o assassinato de George Floyd, um homem negro, por policiais nos Estados Unidos, um evento que provocou protestos globais contra o racismo e a violência policial.

Figura 39 - Black / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia desse zine apresenta, na parte superior da capa, a palavra “Infozine” em letra de forma blocada e com um preenchimento cinza. Abaixo desse título, está a estrutura de um retângulo na vertical com a palavra “black” escrita vinte e cinco vezes sob diversas formas, tamanhos e tonalidades de preto. Elas também têm espessuras diferentes e estão tanto na horizontal como na vertical e ocupam todos os espaços desse quadrado. Ainda dentro dessa

forma geométrica, está uma figura que se assemelha a um perfil de uma mulher negra com um turbante sobre sua cabeça nas cores amarelo, azul, laranja e marrom. Essas cores estão distribuídas nesse turbante em listras e formas geométricas.

Abaixo do turbante está o perfil esquerdo dessa personagem feminina, que mostra o contorno da testa, olhos, boca, queixo, pescoço e busto; já o braço esquerdo da personagem está estendido para baixo. Entre o corpo e o braço está escrito a palavra “*black*”. Além do turbante, a personagem tem outros elementos que compõe a imagem, como um brinco amarelo em formato de argola. Na mesma cor, há um colar amarelo que cobre boa parte do busto e, abaixo dele, um vestido com as mesmas cores e figuras geométricas do turbante.

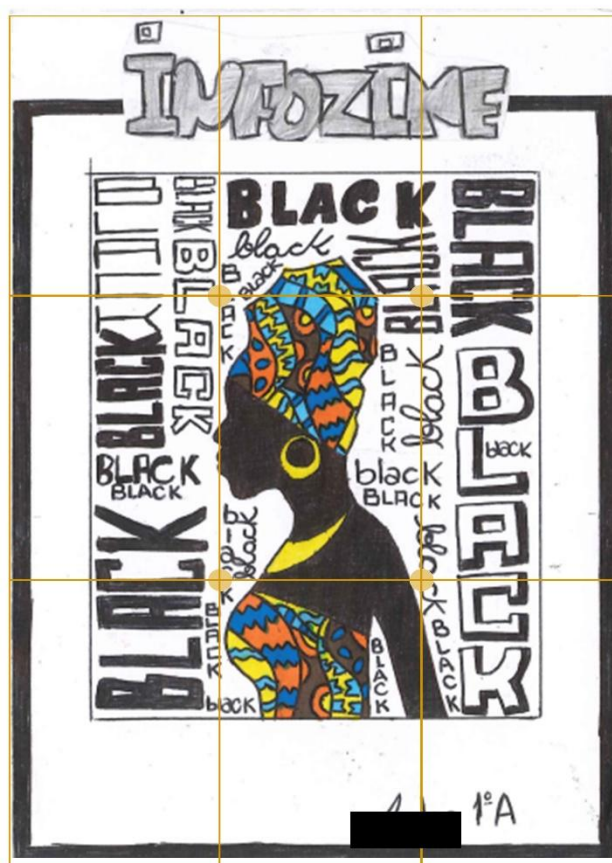
Elementos iconográficos

Ainda na capa, a cor retinta da personagem e dos elementos da cultura africana presentes na capa, como os adereços que se apresentam junto a esse corpo feminino. Enquanto a capa anterior deu ênfase à questão da apresentação do formato do cabelo e do corpo feminino, nessa capa, o elemento cultural de ancestralidade negra está presente como tema de apresentação de uma cultura, de uma identidade e seu modo de ser. Há uma afirmação identitária e uma representação de um estereótipo de uma mulher negra que, através de seu corpo e dos elementos que estão junto a ela, expõe, por uma pose de perfil em um porta-retrato, sua cultura e seu modo de ser.

Embora a ilustração não apresente um semblante, a postura da personagem, com a cabeça erguida e os braços posicionados para trás, evidencia uma ação de autoconfiança. Essa disposição corporal, que projeta o peito para frente, simboliza uma pose de afirmação de si mesma e de sua identidade. O tema dessa capa afirma não apenas uma identidade individual, mas uma representação de uma coletividade. As palavras junto à ilustração participam dessa interpretação, como um reforço ao tema posto pela personagem, que, por sua vez, está centralizada na capa enquanto tema dessa edição.

Composição planimétrica

Figura 40 - Black / Regra dos terços

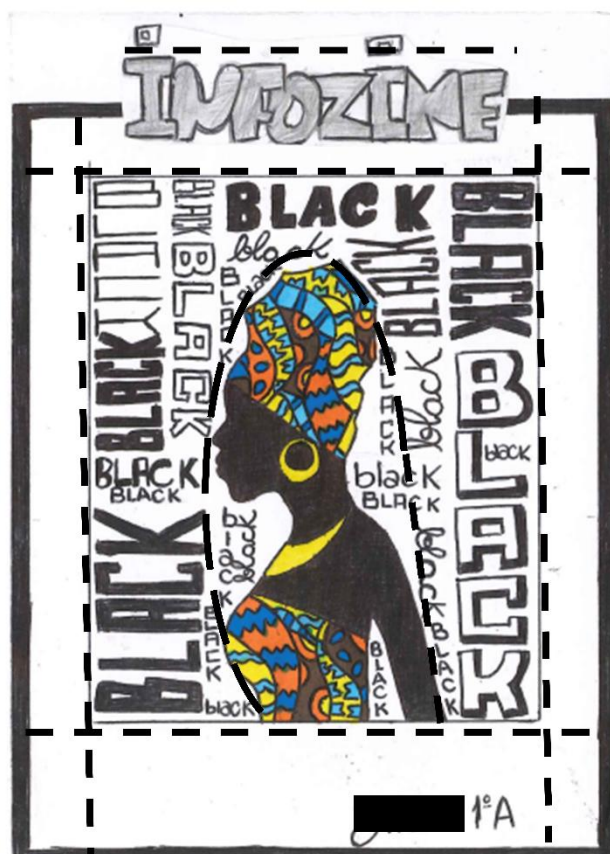


Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A regra dos terços dessa capa mostra a ênfase visual que os elementos gráficos compartilham com a ilustração na estrutura formal da imagem. Eles não são apenas um pano de fundo ou coadjuvantes, como nas capas anteriores, esses elementos escritos participam do significado, do sentido e da visibilidade da ilustração na interpretação da capa. A palavra “black” aparece em diferentes formatos nos quatro pontos de destaque da imagem. Na linha da direita, o braço da personagem divide esse destaque com a palavra, assim como os dois pontos da esquerda em que o perfil da personagem passa por ele.

Há uma mistura entre a ilustração e a grafia da imagem, pois as diversas formas da palavra “black” se destacam em toda a composição espacial da imagem, tanto pela cor como pelo formato, que é mediado pelas cores e o corpo da personagem. Assim, apresenta-se um retrato, um reconhecimento de identidade e ancestralidade na composição, tanto por meio de palavras quanto por meio de desenhos, nessa edição.

Figura 41 - Black / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria dessa capa mostra o formato das linhas que emolduram a imagem localizada no centro da capa, que é uma personagem feminina negra. Isso é perceptível pela linha pontilhada que contorna seu corpo, na altura do turbante da personagem é possível identificar que a linha planimétrica se assemelha à chama de uma vela, iluminada pelas cores dos adereços e pelo tom de pele da personagem. As cores vibrantes e as formas geométricas dão luz a esse corpo que se mistura às palavras “*black*”, expostas na capa.

O formato retangular de retrato, marcado pelas linhas paralelas, na vertical e na horizontal, passa essa ideia de “pôster”, de moldura, como se a personagem estivesse sendo apresentada em um porta-retrato cujo fundo traz as palavras “*black*”. Há um outro fundo branco, margeado por um enquadramento, em que o título do projeto, na parte superior, está marcado por outra linha paralela pontilhada que indica sua localização nessa parte superior da imagem.

Coreografia cênica

A coreografia cênica da imagem mostra uma interação entre os elementos que compõem a cena: as cores com diferentes tonalidades de preto nas palavras, assim como o corpo da personagem. Tanto a palavra “*black*”, como o corpo da personagem está na cor preta. Essa interação entre a personagem negra e as palavras personificam a visibilidade dessa grafia, que se mostra diversa no formato, na escrita e no tamanho.

As cores de destaque ficam por conta dos adereços da personagem. Eles evidenciam as palavras que orbitam tanto na vertical quanto na horizontal da imagem. Na parte superior, está o título da edição na cor cinza, que participa desse formato estático da composição de retrato da imagem.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação iconológica-icônica dessa imagem mostra uma capa com a figura de um perfil do corpo de uma mulher negra, com uma vestimenta idealizada pelos autores do zine. Há uma ancestralidade apresentada nessa figura, nesse retrato, que afirma a negritude com a palavra “*black*” estampada no fundo. Os adereços e a cor forte das roupas, assim como o turbante, não representam uma orientação do dia a dia da mulher negra brasileira, trata-se de uma figura idealizada. Seu semblante não é identificável, pois só se vê o perfil lateral dessa mulher.

Contudo, ela traz uma ideia de um modo de ser, como uma representante de um passado distante, mas que se torna atual, pois essa imagem coloca uma estética de ancestralidade, de trazer para o presente essas características ancestrais africanas de valorização da mulher negra na sociedade. Nessa imagem, percebe-se uma combinação de traços finos que procuram se aproximar da realidade, representando de forma fiel o desenho de um corpo real. No entanto, a ausência de uma face reconhecível introduz uma metáfora, inserindo o observador em um processo imaginativo sobre como seria esse semblante.

Quem são as possíveis mulheres identificáveis? Apesar da figura feminina estar imóvel, percebe-se uma pose de enfrentamento, de se colocar para frente com o busto levantado e o braço para traz. O queixo também está erguido, a boca fechada e o nariz para frente. Tudo isso passa a impressão de uma cabeça erguida, de uma valorização de um retrato feminino, do que se espera como estereótipo de uma mulher negra na sociedade. Uma pose “para frente”, pronta para o enfrentamento e a afirmação da identidade.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

A parte textual da imagem apresenta, além do título do projeto “Infozine”, a palavra “*black*” escrita em diferentes formatos por vinte e cinco vezes. A grafia da palavra mostra uma diversidade de tamanho, forma e cor. Isso passa uma impressão visual à palavra, que é vista antes de ser lida. A visibilidade desse termo em inglês, que significa “preto” em português, carrega uma conotação distinta no Brasil em comparação com os Estados Unidos. No Brasil, o termo “preto” tem uma carga histórica e social diferente, sendo frequentemente substituído pelas expressões “negro” ou “negritude”, que absorvem o significado associado ao movimento nos Estados Unidos. O contexto dessa publicação está diretamente ligado ao movimento “*Black Lives Matter*”, que, ao ser traduzido para o português, ganhou a expressão “vidas negras importam”.

5.1.5 Gravidez

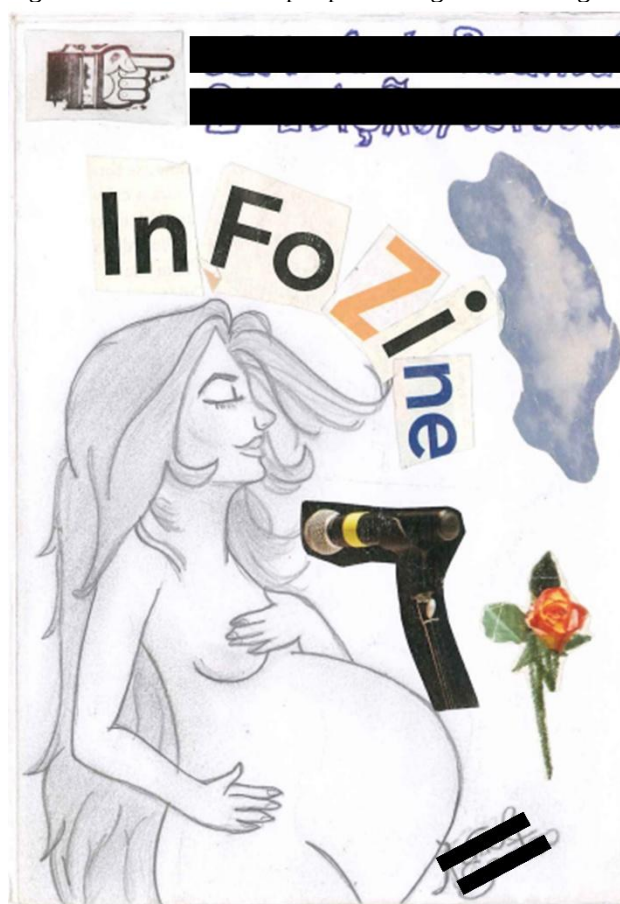
A quinta capa selecionada corresponde à segunda edição do projeto Infozine, publicada em outubro de 2015. Assim como as edições anteriores mencionadas, essa edição possui apenas um volume, mas marca o início de uma série de onze volumes dedicados à temática feminina, apresentando as diferentes orientações e reflexões dos estudantes sobre o universo do feminino.

Nesta edição, as contribuições ilustrativas dos estudantes são limitadas, com os editores utilizando principalmente colagens de revistas, incluindo imagens de personagens grávidas e uma charge retratando a cena de uma adolescente descobrindo sua gravidez, abordando o tema de como conciliar a maternidade com outras profissões. A capa também apresenta um desenho autoral de uma estudante grávida, ao redor do qual há uma colagem que combina a estética da capa, mesclando colagens, desenhos e palavras.

Como nas primeiras edições, essa publicação também contou com a participação de professores, que contribuíram com textos, incluindo um exercício voltado para gestantes. Além disso, na parte interna da edição, há relatos de jovens estudantes da escola que compartilham, de forma anônima, suas experiências com a gravidez na adolescência. Algumas das frases que emergem desses relatos são: “foi difícil quando eu descobri que estava grávida, pois tive que sair de casa”; “o maior empecilho para uma mãe adolescente é, muitas vezes, não ter maturidade para tomar algumas decisões sozinha”; “hoje, na sala de aula, também posso contar com o apoio dos professores, que me incentivam a não abandonar meus estudos”.

A capa, com a colagem de um microfone, simboliza a amplificação da voz das estudantes gestantes, refletindo o conteúdo da edição. Essa estética sonora é uma metáfora para a forma como as experiências e vozes das estudantes são destacadas e reverberadas através da publicação, trazendo à tona o protagonismo das gestantes e suas vivências.

Figura 42 - Gravidez / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia mostra, que no canto superior esquerdo da imagem, há uma colagem de uma figura que se assemelha à uma mão fechada com o dedo indicador levantado, apontando para as palavras com o nome da escola. Abaixo, há uma outra colagem de letras de revistas ou jornais que formam a palavra “Infozine” em diferentes tamanhos, nas cores preta, laranja e azul. Essa palavra está disposta em uma curva decrescente. Ao lado dela, encontra-se a colagem de uma nuvem de cor branca e o fundo azul.

Por baixo da palavra em curva, “Infozine”, encontra-se o desenho que se assemelha a de uma jovem mulher cujo perfil se volta para o lado direito. Ela tem longos cabelos que vão

até a altura dos glúteos. O perfil lateral da jovem mostra a extensão do seu lado direito e ao fundo parte dos cabelos do lado esquerdo. Os olhos estão fechados, nariz e queixo levantados e a boca está fechada em um leve sorriso. O pescoço é alongado e, abaixo dele, está o busto desnudo, mas o bico do seio direito está coberto pela mão esquerda. Logo, abaixo, está uma grande barriga desproporcional ao corpo. A mão direita encontra-se na altura da barriga, mas próxima da cintura. Esse perfil termina na parte inferior dos glúteos e da barriga da silhueta feminina.

Em frente a essa mulher, há uma colagem feita com a mesma técnica da disposição das letras, onde se vê a ilustração de um microfone nas cores preta e com um detalhe amarelo. Há, ainda, outra colagem, de uma rosa com suas pétalas vermelhas e seu caule e folhas verdes.

Elementos iconográficos

A iconografia dessa imagem levanta o tema da gravidez feminina por meio da representação do corpo da mulher jovem na capa. Portanto, assim como as demais capas, é por meio da representação do corpo que a temática da edição é posta. O corpo se expressa nesta imagem, que apresenta uma jovem nua na capa. Contudo, a nudez não é completamente revelada, já que a posição das mãos da personagem ao mesmo tempo cobre e destaca certas partes do corpo retratado na ilustração.

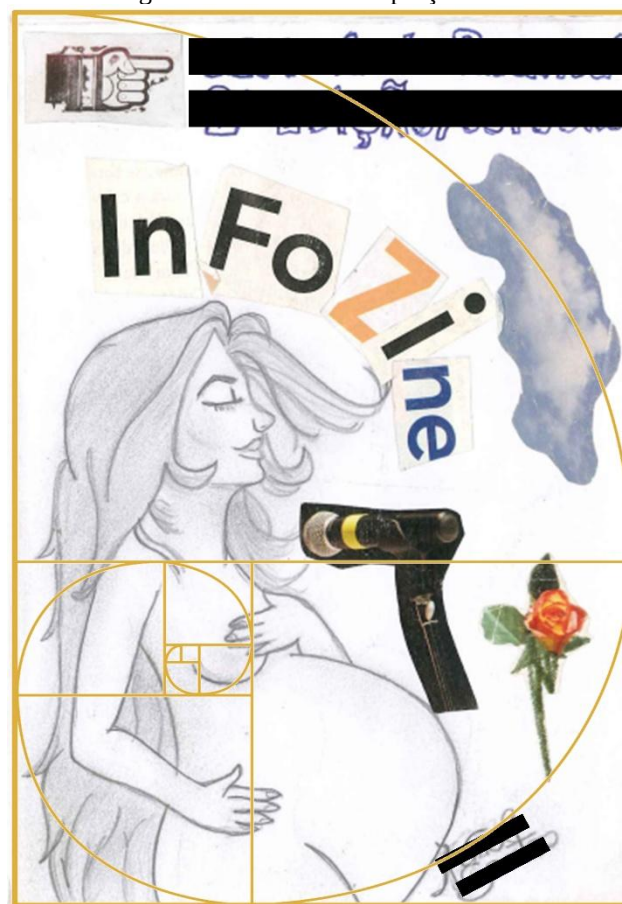
Enquanto a mão esquerda cobre um dos seios, a mão direita enfatiza a protuberância da barriga, o que indica uma gravidez. Assim, a pose do corpo afirma ao coletivo que essa jovem está grávida e é disso que trata a publicação deste zine. A nudez do corpo chama a atenção, pois, em geral, ele está continuamente encoberto por roupas. Nesta ilustração, contudo, a gravidez legitima essa nudez, mas de forma a preservar o pudor, evitando expor as partes do corpo feminino comumente sexualizadas pelo senso comum. A disposição dos longos cabelos, que se movimentam na imagem e o leve semblante no rosto, assim como, a disposição dos braços e mãos, mostram que a figura está em pose. Ela representa um estereótipo, uma afirmação de uma orientação, de uma coletividade, exposta pelo corpo, que, nesse caso não deve ser sexualizado, mas admirado pelo período gestacional pelo qual ele passa. Por isso, observa-se o gesto de encobrimento do mamilo feminino, que é muito sexualizado socialmente.

A ilustração também tem uma estética realista na composição que mistura colagem de recortes de jornais e revistas na exposição do título do projeto e dos outros elementos ilustrativos que aparecem nessa imagem. Desse modo, essa junção entre realidade e imaginação

participa dessa orientação coletiva que se apresenta enquanto aspecto corporal na apresentação dessa capa.

Composição planimétrica

Figura 43 - Gravidez/ Proporção áurea



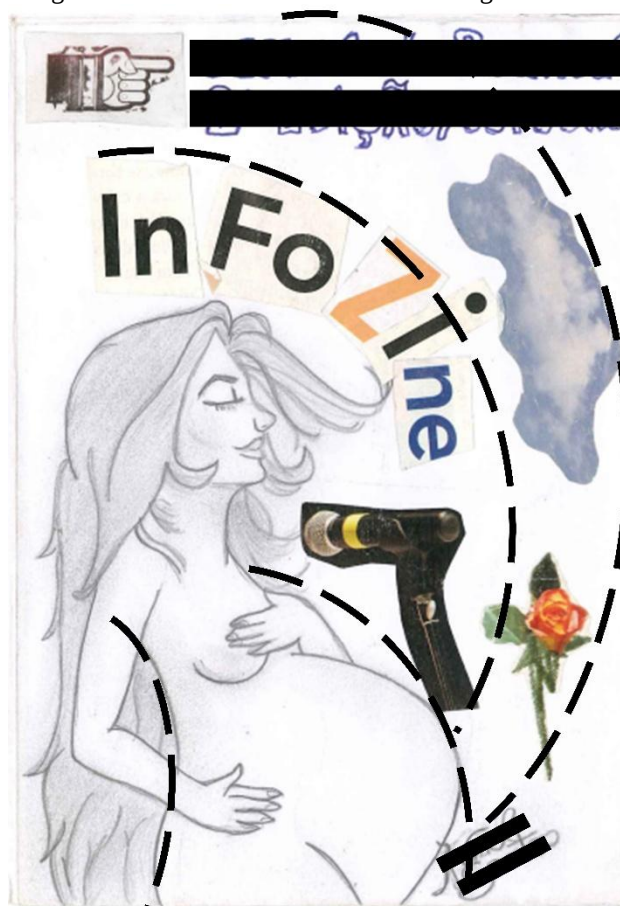
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A proporção áurea dessa capa mostra o destaque da imagem no seio da jovem, a personagem feminina. Isso reforça a percepção da nudez e o que é ou não permitido mostrar de um corpo feminino. O encobrimento do bico do seio foca exclusivamente no mamilo feminino, elemento que frequentemente gera polêmica quando exposto. Aqui, contudo, o corpo nu se apresenta não como um gesto provocativo, mas como uma pose que valoriza sua estrutura corporal.

O posicionamento das mãos na ilustração também participa desse espaço harmônico na reprodução dessa imagem. O ato de encobrir essa parte do corpo também ajuda nessa percepção de destaque do corpo que se expressa por meio da sua apresentação. Essa parte do busto

feminino e a pose da mão sobre ele apresentam o foco harmônico na estrutura formal dessa capa.

Figura 44 - Gravidez / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A análise planimétrica dessa capa mostra uma espacialidade que segue uma estética organizada por parábolas que começam na figura central da jovem grávida. Assim, toda a capa está estruturada e usa, como referência, a disposição desse corpo feminino na imagem. A primeira parábola está nas costas da personagem. Ela é a primeira referência estrutural da capa nesse formato, que, através do corpo da personagem, irá fundamentar a estrutura formal da imagem.

Entre o busto e a barriga da personagem está a segunda parábola e ela é mais acentuada na sua composição. A partir do microfone e da barriga da personagem, começa a terceira linha pontilhada, que, seguindo essa segunda composição, vai até o nome do projeto na diagonal. A quarta linha pontilhada perpassa a colagem da rosa, da nuvem e chega até a parte superior da imagem onde está o nome da escola. Ela está mais distante do corpo e sua composição mostra os elementos mais abstratos e a localização da construção da imagem. Todas essas parábolas

são como ondas sonoras sendo propagadas, assim, apesar da boca da personagem estar levemente fechada, seu corpo, enquanto estrutura dinâmica da capa, tem muito o que falar.

Coreografia cênica

A coreografia cênica dessa imagem também usa de cores, como a capa anterior. Contudo, nessa produção gráfica, há o uso de colagem na composição estrutural da imagem. Os elementos que compõem essa imagem estão em interação não apenas pelas cores, mas por uma estrutura estática marcada pela pose do corpo da personagem principal. A posição de seu corpo mostra a dinâmica bidimensional da capa. É ele que irá estruturar todos os elementos que orbitarem à sua volta.

Desse modo, o perfil do lado direito do corpo está posicionado na frente de um microfone, apesar da boca fechada, seu corpo fala na imagem. Ele produz as ondas sonoras que ecoam tanto pelo título do projeto, na diagonal, como pelos outros elementos que aparecem na sequência, como a nuvem e a rosa, abaixo. Toda essa composição entre desenho e colagem dão a dinâmica de interação desses elementos, distintos entre si em suas técnicas de montagem, mas que se conectam no todo da imagem.

Interpretação iconológica-icônica

A análise iconológica-icônica da imagem apresenta um corpo feminino que se expressa por meio da gravidez. O microfone está posicionado à altura do pescoço da personagem e a sua base está em contato direto com a sua barriga. O simbolismo do corpo jovem que está gestando mostra o modo de ser dessas meninas que se tornam mulheres, que se tornam mães ainda jovem. Tudo isso é perceptível nos traços corporais da jovem que está desenhada na capa.

Há, ainda, nessa capa, uma pose, uma exposição de um corpo modelado, dos cabelos em movimento, para a reprodução de um estereótipo e afirmação de uma identidade de ser mãe. O corpo nu é permitido, mas a sexualização dele é escondida ao não se mostrar os mamilos. Essa capa reproduz diferentes fotografias de mulheres em pose durante o período gestacional, o tamanho da barriga mostra o tempo próximo do nascimento e o leve sorriso no rosto estampa um sentimento de felicidade dessa jovem em tornar-se mãe. Os cabelos compridos estão desenhados com um aspecto quase real e eles cobrem toda a zona das costas da personagem, como uma proteção e um cuidado do corpo, como uma espécie de autocuidado consigo mesma e com a sua identidade feminina.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

Não há muitos elementos textuais na capa, porém a análise das palavras que participam da imagem aponta que essa publicação acontece, na escola. O nome da escola é apontado pelo dedo indicador, uma colagem, no canto superior esquerdo da capa. Com isso fica evidente que a escola participa desse momento e isso mostra o caráter juvenil da composição dessa publicação, que trata de uma determinada temática dentro da perspectiva escolar.

Já a palavra “Infozine” está diretamente em interação com a personagem e o seu momento de gestação, uma vez que a disposição dessa colagem imita a circunferência corporal da barriga da personagem. Desse modo, essa palavra também participa do aspecto visual e da reverberação desse momento gestacional exposto na figura. Assim, há uma identificação entre a personagem feminina e a palavra “Infozine”, pois o projeto acaba por dar voz a essas estudantes jovens e grávidas.

5.1.6 Autoestima

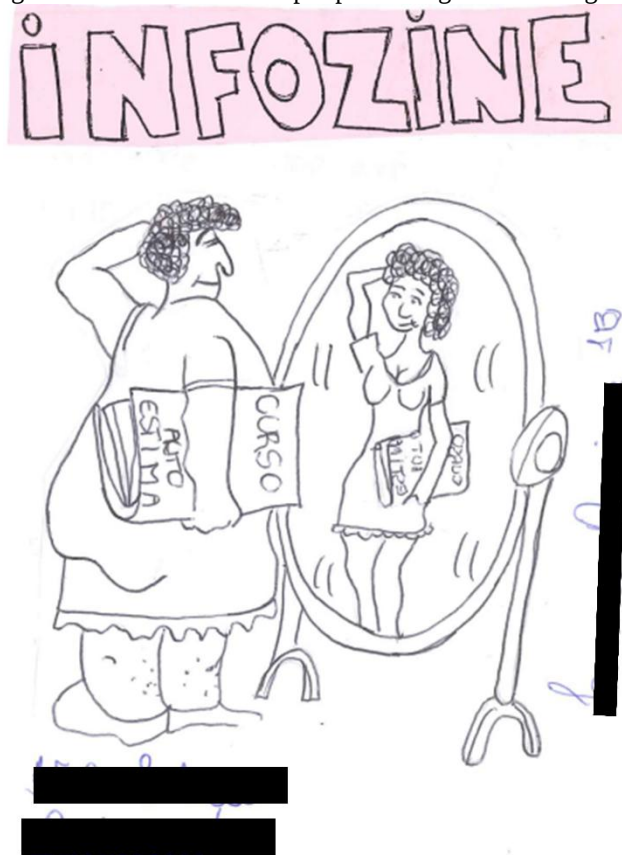
A sexta capa selecionada corresponde a uma publicação de outubro de 2017, que é a décima quinta edição do projeto Infozine. Nessa edição, foram publicados quatro volumes diferentes sobre o tema da autoestima. O layout dessa publicação mantém uma constante interação entre palavras, frases e ilustrações ao longo dos quatro volumes, refletindo a temática central da edição.

A questão da autoestima, especialmente em relação à obesidade sob a perspectiva feminina, é amplamente explorada nas ilustrações e nas frases presentes na capa e nas páginas internas do zine. A capa apresenta uma mulher obesa diante de um espelho, um símbolo claro de reflexão sobre o corpo e a autoimagem. No interior da publicação, outras ilustrações de mulheres obesas são acompanhadas por frases motivacionais e de aceitação, como: “eu me amo!”; “apaixone-se por si mesma quantas vezes for necessário”; “conecte-se com você. Vale a pena!”.

Essas representações visuais e textuais destacam uma estética do feminino e do corpo obeso, propondo uma abordagem de aceitação e empoderamento. A capa, assim como o conteúdo da publicação, busca normalizar o estigma e o estereótipo associados ao corpo feminino, incentivando uma reflexão sobre como o corpo é visto tanto pelos outros quanto pela

própria pessoa. Dessa forma, a edição se propõe a desconstruir as normas sociais que impõem padrões de beleza e valorizar a diversidade dos corpos e das experiências femininas.

Figura 45 - Autoestima / Etapas pré-iconografia e iconografia



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Elementos pré-iconográficos

A pré-iconografia da capa desse zine é apresentada na forma de desenhos e palavras. A palavra “Infozine” está escrita em letras maiúsculas blocadas dispostas em uma tira de papel rosa na parte superior da capa. Abaixo da palavra “Infozine”, há um desenho de um corpo humano que se assemelha à estrutura física de uma mulher com excesso de gordura corporal. A figura é retratada com cabelos cacheados na altura do pescoço, e com um vestido na altura do joelho que possui um detalhe na barra na parte inferior. Ela está segurando um livro sob o braço direito e na capa desse exemplar estão as seguintes palavras: “Curso-autoestima”.

Em frente a essa figura feminina há um espelho oval com dois suportes. No suporte direito do espelho, é visível uma peça triangular com um círculo ao centro, localizada no meio

do espelho. O tamanho do espelho é suficiente para refletir toda a imagem lateral da mulher, abrangendo desde o topo de sua cabeça até ligeiramente abaixo dos joelhos.

O reflexo da personagem está de frente para ela, a imagem refletida dentro do espelho é da mesma figura feminina segurando o livro, contudo não há o mesmo excesso de gordura corporal da imagem da figura refletida.

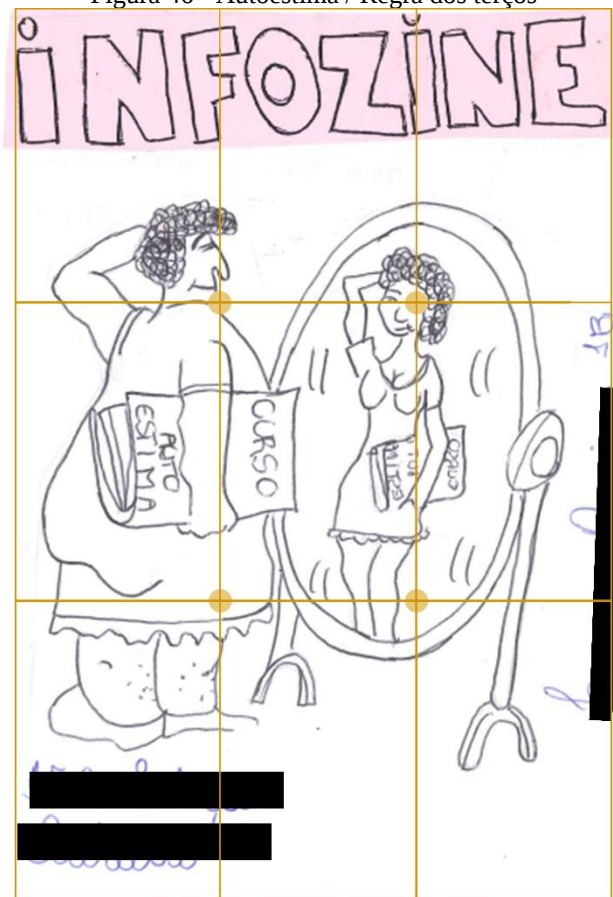
Elementos iconográficos

A iconografia da imagem apresenta a problematização da beleza e a maneira como esse tema influencia a representação social e a identidade das mulheres na sociedade. O reflexo no espelho não corresponde à realidade do corpo, mas reflete a visão da figura feminina em frente ao espelho. A pose e o posicionamento dos braços, do corpo, em frente ao espelho, visam atingir o ideal de beleza que se reflete na figura idealizada na parte de dentro do espelho. Assim, a figura afirma sua identidade social por meio do espelho. Ela faz uma pose na frente do espelho e essa pose reflete o estereótipo ou o desejo imaginativo de ter aquele corpo.

É interessante notar que essa capa não usa de uma representação realista dos corpos como as demais capas. O corpo apresentado é disforme e com uma estética caricata enquanto metáfora do corpo que está tanto dentro do espelho como fora dele. Há uma percepção cômica e trágica na forma de apresentação da temática de um corpo obeso que deseja um corpo magro através de um curso de autoestima. A pose desse corpo, magro e gordo, também apresenta características de cunho sexual na sua exposição, desse modo, o foco da imagem entre as duas personagens está na frente do reflexo da segunda imagem e não no corpo disforme da primeira imagem, que está de costas para o leitor. O reflexo mostra não apenas um corpo estático, mas a pose que esse corpo projeta e a identidade de desejo desse corpo. Isso leva a uma autoafirmação e um desejo da personagem em querer ter esse corpo.

Composição planimétrica

Figura 46 - Autoestima / Regra dos terços



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A aplicação da regra dos terços nesta imagem revela que as duas personagens possuem igual destaque dentro da composição, considerando a perspectiva da figura feminina e não de um observador externo. Assim, o espelho reflete aquilo que a figura deseja enxergar, utilizando o mesmo ponto dourado presente no desenho exterior.

A regra dos terços dessa imagem mostra que as duas personagens têm o mesmo destaque dentro da estrutura da imagem, do ponto de vista da figura feminina e não de quem está de fora. Dessa forma, o espelho reflete o que a figura quer ver, os pontos dourados do reflexo e da mulher que se olha no espelho estão alinhados. A cena não é estática, ou seja, a figura não está parada em frente ao espelho, mas em movimento, apresentando uma pose para si mesma. Isso pode ser reconhecido pelas pequenas linhas duplas ao redor do corpo da personagem na parte de dentro do espelho, em ambos os lados. Elas ilustram o movimento da figura feminina dentro da cena.

A posição dos pés também ajuda nessa tentativa de afinar o corpo refletido no espelho por meio de uma pose que ela assume para se afirmar com essa figura corporal desejada. Assim, o corpo dessa figura se movimenta, se prepara e se posiciona em frente ao espelho para se ver refletido, para se admirar diante de sua imagem. Essa visão de si mesma para si é encenada pelo olhar fixo da figura no espelho. Portanto, o que se vê na capa é o reflexo da imagem que a figura feminina vê e não a realidade distorcida de dois corpos diferentes.

Figura 47 - Autoestima / Planimetria e coreografia cênica



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

A planimetria da capa centra-se no posicionamento das figuras no centro da capa. Assim, duas elipses estão traçadas envolta dos dois corpos ilustrados. O corpo arredondado da personagem de costas, apesar de estar fora do espelho, marca essa elipse perceptível na forma do espelho que reflete a segunda imagem, de frente e dentro do espelho. Assim, essa construção corporal dos dois corpos estão juntos na estrutura refletida por ambos. Isso implica que todas as ilustrações e palavras da capa realçam a ação em frente ao espelho, o qual reflete a identidade desejada pelo corpo de fora. O espelho mostra à figura ilustrada o que ela própria representa dentro dessa interação entre os dois corpos e o espelho que marca uma dimensionalidade dentro

da imagem. Na parte superior, está o duplo traço pontilhado do título do projeto. A figura se vê a si própria no espelho e reconhece-se nele.

Coreografia cênica

A coreografia cênica da imagem mostra o que está acontecendo do ponto de vista da personagem feminina e não do ponto de vista de quem está fora da cena. Dessa forma, o espelho reflete o que ela quer ver. A cena não é estática, ou seja, a personagem não está parada em frente ao espelho, ela está em movimento. Isso é perceptível porque, no reflexo do espelho, há duas pequenas linhas duplas de cada lado, próximo das partes superior e inferior do corpo da personagem, dando uma ideia do movimento.

A posição dos seus pés também reflete esse movimento e a construção de uma pose para si própria, para se afirmar com a sua figura corporal. Portanto, o corpo da personagem está em movimento, preparando-se e posicionando-se em frente ao espelho para se ver refletido, para se admirar perante seu reflexo. Esse olhar sobre si mesma e para si mesma é encenado pelo olhar fixo da personagem no espelho. Por isso, o que se vê na capa é o reflexo da imagem que a personagem feminina vê, e não a realidade distorcida de dois corpos diferentes.

Interpretação iconológica-icônica

A interpretação icônica da imagem apresenta a questão da obesidade para o universo feminino por meio do corpo representado na capa da publicação. Isso se coloca como uma construção simbólica, como uma beleza desejada que é refletida pela perspectiva da personagem de dentro do espelho. Contudo, essa imagem tem uma dualidade interpretativa em sua análise, pois a personagem pode estar se vendo como ela se vê e não como os outros a veem.

Fazer ou não um regime é indiferente a ela, pois o livro que está embaixo de seu braço direito é sobre autoestima, mas esse sentimento pode ou não ser perceptível na imagem. A dualidade interpretativa pertence à forma como essa imagem está apresentada. Nesse sentido, o espelho funciona como um instrumento de confirmação de uma autoimagem, a personagem afirma sua identidade perante esse reflexo que se traduz como ela mesma ou como um desejo que será realizado. Os gestos e a postura com o braço esquerdo levantado podem ser interpretados como uma pose diante de si próprio, diante de seu corpo que se apresenta em sua totalidade frente ao espelho.

Esse reflexo é, portanto, uma autoafirmação construída simbolicamente na capa dessa edição por esses produtores de imagens. Isso coloca uma duplicidade temática, pois o tema desse zine é tanto a autoestima quanto a questão da obesidade e sua influência no universo feminino. Essa edição traz outras ilustrações e frases que tratam dessa questão e a obesidade se coloca presente nas outras ilustrações de corpos femininos. A estética do feminino e do corpo obeso se coloca associadas na capa e resumem a apresentação da publicação frente ao estereótipo que se normaliza do corpo da mulher.

Interpretação dos textos que compõem a imagem

A análise textual da imagem revela que o título do projeto está destacado por estar em um recorte de papel rosa. Ele está escrito em letra blocada e funciona como uma espécie de faixa para chamar a atenção para a duplicidade dos corpos femininos abaixo dele.

Outro elemento textual da imagem é o título do livro que a figura feminina segura na mão direita. O título deste exemplar é: “Curso de autoestima”. Essa grafia também compõe a imagem apresentada como nas capas anteriores. Contudo, nesse caso, esse título serve como ferramenta interpretativa da análise da ilustração. Esse título reproduz ou reforça, assim, o leve sorriso no rosto de felicidade da personagem feminina que reproduz esse sentimento por si mesma, porque vê através do espelho sua autoestima, ou melhor, a afirmação de sua identidade.

5.2 Análise comparativa dos zines como afirmação de identidades

Seis capas do projeto Infozine serão analisadas nesta seção. Elas ilustram uma esfera de identidades afirmativas, entendida como uma identidade que reforça estereótipos coletivamente construídos sobre representações das identidades femininas. Nas imagens, as figuras femininas assumem o papel de personagens centrais, com destaque para o retrato de seus rostos, a postura corporal e os adereços culturalmente associados às pessoas retratadas. Assim, o corpo é retratado como um perfil, uma imagem onde as figuras humanas estão posando—ou seja, adotando uma pose que se distancia de uma expressão espontânea e interna de seus produtores. Não se trata de um *habitus*, mas de um estilo de vida projetado para ser seguido pelos espectadores.

Nesse segundo conjunto de capas, a identidade e o perfil dos estudantes são apresentados por meio de imagens que focalizam a aparência, utilizando-a como um veículo para afirmar uma identidade visível no mundo. Não há espaços para frases no imperativo como

nas capas apresentas no Capítulo 4. O rosto é a estética de afirmação da identidade dos estudantes, que colocam a identidade feminina em pose, em um retrato simbólico e idealizado de si. Nesse conjunto de seis capas, não há espaço para elementos textuais, apenas o título participa da estrutura composicional da imagem e está presente em boa parte da composição. O retrato, o perfil e o rosto das personagens revelam o tema da publicação. Assim, em algumas capas, há uma duplicidade interpretativa da mensagem, das orientações presentes nas capas, que não trazem qualquer auxílio da grafia, há apenas a imagem, o corpo apresentado.

Poucas palavras são destacadas nas capas, e quando estão presentes, elas se integram à estrutura visual, participando do conjunto da imagem. Essa presença discreta na composição geral da capa revela, no entanto, que o título do projeto está em harmonia com a proposta, funcionando como um espaço de fala e discurso. Ele possibilita a exposição dos perfis femininos, permitindo que esses se conectem com seus pares por meio deste projeto escolar. O título do projeto interage com os outros elementos não textuais e passa a ser visto junto com o todo da imagem.

A identidade é afirmada nessas imagens, que apresentam uma diversidade de temas e exposição de mulheres. Há uma ênfase no cabelo e em sua relação profunda com todas as personagens. No perfil das mulheres negras, o cabelo ocupa um espaço central na composição da capa, destacando-se como o principal elemento que expressa a identidade dessas mulheres. Em outras publicações que trazem o perfil de outras mulheres, o cabelo é um componente de interação com a dramaturgia cênica. Ele compõe a ação de apresentação da cena.

Outro ponto em comum dessas capas é no semblante das mulheres, representadas com a boca fechada ou com um leve sorriso, mas sem mostrar os dentes. Portanto, uma pose como um porta-retrato que apresenta tanto traços físicos, como adereços de composição e associação que ajudam na identificação do grupo cultural de participação dessas mulheres representas através dessa estética identitária afirmativa.

A pose, portanto, expõe estilos de vida por meio das identidades sociais, refletindo normas e padrões de beleza que contrastam com o *habitus* cotidiano desses estudantes. Assim, trata-se de um estilo de vida representado em retratos e perfis de jovens mulheres, nos quais as imagens, por meio da pose das personagens, transmitem expectativas sociais. Essas imagens atendem a uma demanda da identidade social virtual atribuída a esse perfil feminino, apresentado sob diversas temáticas relacionadas ao contexto social desses estudantes. O elemento desafiador dessa exposição parece ser a mediação entre o contexto racial e étnico das pessoas retratadas, por um lado, e sua coletividade em conformidade com as imagens apresentadas das jovens meninas.

Nas capas, um estereótipo social é visível, sendo transmitido pela pose do corpo, que reflete um quadro de orientação dado pelo próprio corpo e pela ação dos personagens. Esses estudantes utilizam o zine – uma ferramenta jovem de mídia comunicativa – como uma vitrine para exibir a si mesmos e seu meio. Assim, por meio de uma leitura simultânea da imagem, a representação desse modo de ser se revela como uma orientação coletiva.

Segundo Bohnsack e Przyborski (2015), a pose é reconstruída como uma ruptura formal com homologias de prática sem insinuações lógico-intencionais e sem verificar uma reivindicação de autenticidade. A indeterminação da contextualização espacial e social com a descontextualização simultânea significa que os espectadores podem se imaginar no contexto mostrado e, assim, tornar-se uma contraparte virtual ou imaginativa direta e até mesmo um membro virtual ou imaginativo do quadro. Logo, essas imagens deixam claro, na homologia das capas, que a pose é essencial para a representação pictórica do estilo de vida, ou seja, que ela pode ser mostrada em sua descontextualização. Desse modo, a pose abre uma gama de projeções, de possibilidades imaginativas dos produtores de zines, apresentadas nessas capas sob identidade afirmativa.

Todavia, a interpretação de um gesto como uma pose se fundamenta em uma reconstrução do sistema de ação e interação ao qual esse movimento corporal pertence, funcionando como um elemento – ou, mais precisamente, como uma representação dos produtores na apresentação dessas imagens. Embora os produtores participem da temática das publicações, essa representação idealizada da figura feminina está distante da forma comportamental real desses mesmos produtores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto Infozine proporcionou espaços reais de apresentação autônoma para os jovens, permitindo que suas vozes fossem ouvidas, em vez de serem silenciadas ou reduzidas a uma visão que considera a juventude apenas como uma etapa preliminar da vida adulta. Por meio dos zines, os alunos encontraram um instrumento de pertencimento e participação de seu meio. Por meio do desenho do corpo nas capas das edições, eles expunham suas ações, seu modo de ser no mundo enquanto jovens do Ensino Médio, e também enquanto cidadãos que participam da transformação social do seu tempo. Sendo assim, “[...] para esses jovens, os estilos culturais juvenis e os seus grupos de pares incorporados funcionam como agentes de socialização política”¹⁸¹ (Pfaff, 2009, p. 183, tradução nossa).

O zine é uma manifestação cultural jovem, como foi apresentado no primeiro capítulo desta tese, que trata da história desse tipo de publicação e da sua essência contestadora e irregular. Sua produção sempre atraiu o público jovem, sendo uma mídia comunicativa intimamente ligada ao ambiente juvenil e ao seu espaço de convivência desde sua origem nos anos de 1930. Essa característica de oposição ao estabelecido, que inaugura um novo produto criado por seus próprios produtores, despertou o interesse de diversas correntes políticas, variando desde conservadores até progressistas alternativos. Trata-se de uma produção autônoma, feita e distribuída por seus próprios autores, ou seja, um "faça você mesmo" (Dumcombe, 2008), como foi exposto nesta primeira parte da pesquisa.

É essa ação de enfrentamento, característica dessa publicação, que questiona a rigidez dos espaços tradicionais sociais e de aprendizagem, promovendo, assim, a inserção dos estudantes em sua comunidade escolar, como exemplificado pelo projeto Infozine, que adaptou esses zines para dentro da sala de aula. Embora existam limitações impostas pela escola, em que a participação efetiva dos jovens é rara — seja nos espaços de tomada de decisão, seja nos conselhos de classe —, os zines surgem como um projeto de protagonismo. Por meio deles, esses estudantes, frequentemente silenciados em um mundo adulto que pouco os ouve e muito exige, encontram uma plataforma para expressar suas vozes e afirmar seu lugar na comunidade escolar, como demonstrado pelo envolvimento atual dos jovens com esse tipo de publicação.

Por meio do Método Documentário, imagens compostas por desenhos e palavras foram analisadas com base no estudo de imagens desse método, pois essas ilustrações não apenas representam uma argumentação empírica das ações desses jovens, mas também suas

¹⁸¹ *In that sense for these young people, youth cultural styles and their embedded peer groups work as agents of political socialization.*

orientações dentro do seu espaço social. Assim, no segundo capítulo, foi apresentada a origem do Método Documentário e sua ampliação para o campo dos dados visuais, bem como a aplicação de suas etapas de análise por meio da reconstrução dos dados visuais investigados. Dentro da estrutura da análise de imagens, o conhecimento explícito histórico e objetivo, geralmente reconhecido, é aplicado ao material, e os gestos, as ações, as coisas ou as pessoas são identificados de maneira mais detalhada. Sobre isso, Bohnsack (2014a) pondera: “[s]omos constantemente solicitados a interpretar as expressões faciais e a postura corporal das pessoas relevantes de maneira adequada para podermos agir com confiança”¹⁸² (p. 159, tradução nossa). Por fim, através da compreensão da análise comparativa entre as imagens, também por meio do Método Documentário, é possível identificar o quadro de orientação presente nelas, a fim de realizar a análise comparativa e, conseqüentemente, apontar a construção de tipos que aparecem nessas publicações.

No terceiro capítulo, o projeto Infozine foi discutido em relação ao seu papel dentro do contexto escolar e social da comunidade onde foi inserido. A produção desses zines envolvia diferentes estudantes na sua confecção, o que foi destacado neste capítulo. Essas publicações servem como uma vitrine, uma exposição das referências, gestos e expressões visuais traduzidos por desenhos e palavras nas capas dessas edições. Ao longo de todas as publicações dos zines, era perceptível a apresentação do modo de ser desses estudantes, bem como da sua coletividade. Logo, o projeto se mostrou uma produção conjunta, em que a interação e a colaboração entre pares desempenharam um papel central na construção e exposição dessas imagens.

Nos quarto e quinto capítulos, o zine foi investigado no que se refere a dois conjuntos temáticos: transformação social e afirmação de identidades. Em ambos os capítulos, a imagem do corpo se destacou como elemento central de investigação dentro dos conjuntos de capas analisados. Através da análise desse corpo, presente nas capas, os temas abordados foram explorados sob diferentes perspectivas, que compõem o quadro de orientação desses produtores de imagens. Isso demonstra a complexidade desse estudo investigativo sobre as imagens em zines, pois essas publicações são intrincadas em sua construção e layout, que não seguem um rigor ilustrativo ou teórico fixo, como seria esperado em uma composição textual mais hermética ou até mesmo em uma fotografia ou pintura da Renascença. Com isso, a escolha das capas como objeto de análise para esta pesquisa se colocou como um critério metodológico de

¹⁸² *Wir sind ständig gefordert, Gesichtsausdruck und Körperhaltung der relevanten anderen in adäquater Weise zu interpretieren, um Handlungssicherheit gewinnen zu können.*

investigação dessas publicações, pois elas apresentavam de forma resumida o contexto temático e ilustrativo das edições dos zines estudados.

No quarto capítulo, ficou evidente a apresentação de uma orientação enquanto modo de ser desses estudantes que internaliza nessas capas o espaço de ação, de representatividade do gesto do punho erguido que, por exemplo, se repete sob diferentes modos nas capas dos zines por demandar por transformações sociais e mudança em sua realidade de vida. Assim, o punho para cima já faz parte das imagens gestuais entre os seres humanos desde o ano de 1885 no quadro do pintor alemão Robert Koehler, *The Socialist*, e também na obra *a Indústria de Detroit* de Diego Rivera de 1933 (Valicente; Pinheiro, 2020), que foram as primeiras representações de artistas que colocam o gestual, o *habitus* do trabalho em imagem. Portanto, trata-se de um simbolismo do punho erguido como um aspecto da transformação social e representação de poder em que esses arranjos de imagens são apresentados nessas capas analisadas.

Já no quinto capítulo, o corpo é a afirmação da identidade. Logo, o *habitus* não está totalmente contextualizado nessas imagens, pois as capas em que as figuras femininas são apresentadas mostram um tipo de naturalidade que traduz uma aceitação de si mesmo frente a seus pares. Nessas imagens, por exemplo, a operacionalização dos estereótipos está ligada à apresentação da pose dos corpos nas capas. O *habitus* reflete o conhecimento coletivo dos pesquisados, que se manifesta em ações, interações não-verbais ou gestos, formando um quadro de orientação, como no capítulo anterior. Esse contraste entre *habitus* e “estilo de vida” é evidente na reconstrução das capas, pois a pose e os gestos revelam um caráter habitual que depende do contexto da imagem, sendo uma prática perceptível. Há contextualizações homólogas, como as frases e os punhos nas capas, que atendem a demandas sociais. Dessa forma, a composição da imagem remete a um *habitus* que está internalizado pelos produtores.

Por um lado, existe o desafio de desenvolver uma análise das imagens que revele um *habitus* intrínseco aos seus produtores, em que uma série de capas aborda diversas temáticas orientadas por demandas sociais. Isso fica explícito no primeiro momento de percepção investigativa das capas, onde o desenho, as palavras e suas ilustrações convergem na apresentação da imagem da capa, como foi trabalho no quarto capítulo. Já no quinto capítulo, as capas afirmativas de identidades são compostos apenas pelo título e o desenho, retratando figuras femininas em diferentes poses, em uma composição externalizada da sua apresentação corporal nas capas. Esses retratos configuram o corpo feminino enquanto um estilo de vida e de uma identidade social virtual.

É através do corpo que as ações e orientações dos produtores de imagens se manifestam nas capas analisadas. A Figura 48 apresenta os esquemas de orientação dessa coletividade, que

compartilha seu conhecimento comunicativo ao estabelecer normas e regras por meio de uma comunicação rica e plural, expondo o corpo ou partes dele por meio de gestos e poses. Esses esquemas de orientação expressam o desejo tanto de transformação social quanto de afirmação de identidades, especialmente a feminina, nas publicações dos zines. A Figura 48 ilustra esse processo investigativo sobre os dois conjuntos de capas analisadas:



Fonte: Elaborado pelo autor

Assim, o quadro de orientação documentado na figura acima demonstra que as imagens produzidas no projeto Infozine refletem as ações e orientações dos seus autores, resultantes da reconstrução e análise dessas capas. Isso evidencia o conhecimento coletivo incorporado e externalizado nas apresentações dessas publicações. A pose e o estilo de vida dos indivíduos são expressos através dos desenhos dos corpos criados pelos produtores das imagens. Para esses jovens, o corpo se configura como um *modus operandi*, um reflexo das práticas do *habitus* coletivo dos produtores, pois, como Eco (2014) afirma, “representar iconicamente o objeto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos (ou de outro gênero) as propriedades culturais que lhe são atribuídas” (p. 181).

A identificação do corpo nas estruturas de orientação dos produtores revela as “imagens corporais com base em representações metafóricas (narrativas e descrições), que são fornecidas na forma de textos dos pesquisados e que nos fornecem acesso indireto, ou seja, menos válido,

à prática corporal, bem como às imaginações corporais”¹⁸³ (Bohnsack, 2017, p. 427, tradução nossa). Nesse contexto, a análise pelo Método Documentário envolve a reconstrução das representações corporais a partir das imagens das capas, que são produtos visuais das práticas de ação dos atores, ou seja, resultados da reconstrução de seu próprio cotidiano. No caso da visualização pictórica e imaginativa, o *modus operandi* se configura como o produto do conhecimento implícito e das imagens que refletem as estruturas de orientação desses produtores.

Nesse caso, a estrutura de orientação ou o *habitus* é acessível de maneira metodicamente controlada por meio da observação direta das práticas corporativizadas no meio de imagens materiais, como fotografias e vídeos. O conhecimento implícito e a estrutura de orientação nele fundamentada abrangem, portanto, tanto o conhecimento incorporado (dos produtores de imagens retratadas), que é empírica e metodologicamente acessível de maneira válida na forma de imagens materiais (imagens), quanto o conhecimento atóricico, para o qual as expressões materiais das imagens mentais dos produtores de imagens retratadas (fotógrafos) são de importância central, por um lado, mas também as imagens mentais implícitas em narrativas e descrições, por outro (Bohnsack, 2017, p. 426, tradução nossa)¹⁸⁴.

A identidade dos estudantes é expressa nesses zines, que, por meio do corpo, se apresentam como reflexo do *habitus* ou de um estilo de vida. Essas imagens, por meio de suas composições, não apenas ocupam o espaço pictórico, mas também revelam não só sua própria lei, mas igualmente sua estrutura geral e formal. A maneira como os corpos são representados nessas publicações vai além da simples ilustração; eles se configuram como elementos de afirmação identitária, onde a imagem funciona como um espelho das práticas culturais e sociais vivenciadas por esses jovens. A reconstrução abre a imagem e seu campo autorreferencial para visualizar sua composição geral da forma como ela se apresenta em sua totalidade. Portanto, através da reconstrução de imagens do Método Documentário, identifica-se o espaço do texto e sua correlação com as palavras em correspondência proposicional e simultânea (Bohnsack, 2011) ao que é representado pelos desenhos. A imagem de um zine representam não apenas a

¹⁸³ *die Körper-Bilder auf der Grundlage metaphorischer Darstellungen (Erzählungen und Beschreibungen), welche in Form der Texte der Erforschten gegeben sind und die uns einen indirekten, d. h. weniger validen, Zugang zur Körperpraxis wie aber auch zu den Körperimaginationen erschließen.*

¹⁸⁴ *In diesem Falle ist der Orientierungsrahmen oder Habitus auf dem Wege der direkten Beobachtung der korporierten Praktiken im Medium materialer Bilder, wie u. a. Foto- und Videografien, in methodisch kontrollierter Weise zugänglich. Das implizite Wissen und der darin fundierte Orientierungsrahmen umfassen also sowohl das korporierte Wissen (der abgebildeten BildproduzentInnen), welches in Form materialer (Ab-)Bilder empirisch-methodisch in valider Weise zugänglich ist, wie auch das atheoretische Wissen, für welches einerseits die materialen Expressionen der mentalen Bilder der abbildenden BildproduzentInnen (FotografInnen) von zentraler Bedeutung sind, andererseits aber auch die in Erzählungen und Beschreibungen implizierten mentalen Bilder.*

orientação de seus produtores, mas também sua decisão de retratar uma situação que reflete sua vida cotidiana.

Nesta pesquisa, buscou-se adotar uma abordagem metodológica voltada para a natureza específica de um material que contém dados visuais, os quais, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa qualitativa, têm recebido relativamente pouca atenção. Portanto, discutir o significado das múltiplas relações e mediações presentes nas imagens das capas dos zines produzidos no projeto Infozine possibilita uma maior abertura para os estudos pictóricos, visto que a interpretação dessas capas, como dito anteriormente, possibilita uma análise, via Método Documentário, em termos de sua constituição e composição entre letras e palavras por arranjos de imagem.

A análise das imagens, conduzida pelo Método Documentário, concentrou-se nos arranjos visuais que estabelecem conexões com o contexto, o cotidiano e as orientações dos alunos ao ressignificar essas imagens como parte de um trabalho coletivo nas publicações desses zines. Esses arranjos de imagens existem por meio do processo de produção colaborativa, no qual a composição simultânea e integrada dessas imagens se manifesta. A tese aqui defendida é que tanto a produção quanto as leis inerentes aos arranjos de imagens têm relevância cotidiana para os jovens, permitindo a reconstrução de práticas culturais específicas. Isso fica mais evidente considerando que as imagens e as práticas relacionadas a elas têm assumido um papel central para os jovens nos últimos anos, especialmente na autoapresentação mediada pela comunicação online. Estudos recentes sobre a juventude indicam que as disposições pictóricas podem refletir, de forma diversa, tanto aspectos cotidianos quanto particulares da vida desses jovens.

Os zines, nesse contexto, evidenciam a relevância da imagem no contexto juvenil, destacando seu papel central nos estudos qualitativos. Eles desafiam a ideia de que os recursos visuais são meros coadjuvantes na pesquisa, reafirmando sua função como ferramentas orientadoras das ações humanas. O visual é um dado cada vez mais presente no mundo contemporâneo, conferindo às imagens uma relevância no cotidiano de crianças e jovens. Esses sujeitos expressam suas práticas culturais específicas por meio de representações corporais desenhadas, fotografadas ou performadas frequentemente dentro dos espaços das mídias sociais. Assim, esses arranjos pictóricos são aspectos do cotidiano dos jovens, que utilizam a imagem como meio de comunicação entre seus pares. Portanto, trata-se de forma de autoapresentação de si e de suas vivências, que precisa ser estudada em profundidade.

Portanto, através da iconicidade, elementos inexprimíveis fluem com mais força e o processo de mediação entre desenho e palavra promove a representação dessa dinâmica entre

esses produtores, ávidos por experimentar um mundo de possibilidades comportamentais que envolvem sua formação escolar, juvenil e cidadã. Em ambos os conjuntos das capas, percebe-se uma dramaturgia cênica de interação e ação, na qual os jovens buscam uma forma diferente de viver em coletividade. Essa orientação é expressa por meio da estética realista dos corpos, pela oralidade imperativa na comunicação e pela afirmação de sua diversidade identitária. A construção simbólica nessas imagens utiliza cores e diferentes composições ilustrativas, expondo-se para seus pares e representando sua coletividade.

REFERÊNCIAS

- ALMUDENA, Célia. E-zines conquistam espaço na Internet. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/11/folhateen/4.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- AMBROSIO, Chris. Raridades da poesia marginal. *Blog da BBM (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin)*. São Paulo, 21 dez. 2017. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2017/raridades-da-poesia-marginal/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- AMLING, Steffen; HOFFMANN, Nora Friederike. Die soziogenetische Typenbildung in der Diskussion: zur Rekonstruktion der sozialen Genese von Milieus in der Dokumentarischen Methode. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, v. 14, n. 2, p. 179-198, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.3224/zqf.v14i2.16381>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- ASBRAND, Barbara; MARTENS, Matthias. Glossar: Begriffsinventar der formalen Analyse der Interaktionsorganisation. In: *Dokumentarische Unterrichtsforschung*. Wiesbaden: Springer VS, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-10892-2>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. *Entre sentidos e significados: um estudo sobre visões de mundo e discussões de gênero de jovens internautas*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance: a critical anthology*. UbuWeb Editions, 2010.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1982.
- BECKER, Howard S. *Uma Teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BLACK, Bob. *Beneath the Underground*. Portland: Feral House. 1994.
- BÖDER, Tim; PFAFF, Nicolle. Zines als mediales Gedächtnis für politische Projekte in Szenen? In: *Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Erlebniswelten*. Wiesbaden: Springer VS, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15952-8_4. Acesso em: 10 jul. 2024.
- BÖDER, Tim; PFAFF, Nicolle. Zum Zusammenspiel von dokumentarischer Text- und Bildinterpretation am Beispiel der Analyse von Schriftbildern. In: DÖRNER, Olaf; LOOS, Peter; SCHÄFFER, Burkhard; SCHONDELMEYER, Anne. (orgs.). *Dokumentarische Methode: Triangulation und blinde Flecken*. Opladen: Budrich, 2019, p. 135-152.
- BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens segundo o método documentário. In: WELLER, Wivian.; PFAFF, Nicolle. (orgs.). *Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação: teoria e prática*. Petrópolis: Vozes, 2013a, p. 114-134.

BOHNSACK, Ralf. Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis. In: MAROTZKI, W., NIESYTO, H. (eds) *Bildinterpretation und Bildverstehen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-531-90399-6_3. Acesso em: 05 jul. 2024.

BOHNSACK, Ralf. Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: BOHNSACK, Ralf; NENTWIG-GESEMANN, Iris; NOHL, Arnd-Michael. (eds) *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2013b. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-531-19895-8_4. Acesso em: 05 ago. 2023.

BOHNSACK, Ralf. Dokumentarische Bildinterpretation am Beispiel eines Werbefotos. In: BUBER, Renate; HOLZMÜLLER, Hartmut (eds.). *Qualitative Marktforschung*. Konzepte. Methoden. Analysen. Stuttgart: Gabler, 2007, p. 951–978.

BOHNSACK, Ralf. Dokumentarische Bildinterpretation: Suspendierung des Vorwissens und hermeneutischer Zirkel. Eine Antwort. *datum & diskurs*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1-23, 2024. Disponível em: <https://ojs.fachportal-paedagogik.de/index.php/DatumundDiskurs/article/view/73>. Acesso em: 9 out. 2024.

BOHNSACK, Ralf. Fotointerpretation. In: GUGUTZER, R.; KLEIN, G.; MEUSER, M. (eds) *Handbuch Körpersoziologie*. Wiesbaden: Springer VS, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-658-04138-0_30 Acesso em: 10 ago. 2023.

BOHNSACK, Ralf. *Generation, Milieu und Geschlecht*. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen. Opladen: Leske + Budrich, 1989.

BOHNSACK, Ralf. *Habitus*, Norm und Identität. In: HELSPER, Werner; KRAMER, Rolf-Torsten.; THIERSCH, Sven (eds.). *Schülerhabitus*. Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung. Wiesbaden: Springer VS, 2014b, p. 35-55.

BOHNSACK, Ralf. Milieu als Erfahrungsraum. In: MÜLLER, Stella; ZIMMERMANN, Jens. (eds) *Milieu – Revisited*. Wiesbaden: Springer VS, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-658-18992-1_2 . Acesso em: 10 jun. 2023.

BOHNSACK, Ralf. Orientierungsschemata, Orientierungsrahmen und *Habitus*. In: SCHITTENHELM, K. (ed.). *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung*. Wiesbaden Springer VS, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-531-94119-6_5 Acesso em: 10 ago. 2024.

BOHNSACK, Ralf. *Pesquisa social reconstrutiva: introdução aos métodos qualitativos*. Petrópolis: Vozes, 2020.

BOHNSACK, Ralf. Praxeologische Wissenssoziologie. *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung*, p. 87-106, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3224/zqf.v22i1.08> Acesso em: 15 ago. 2022.

BOHNSACK, Ralf. *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen & Framington Hills: Barbara Budrich, 2011.

BOHNSACK, Ralf. Qualitative Methoden der Bildinterpretation. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, v. 6, n. 2, p. 239-256, 2003.

BOHNSACK, Ralf. *Rekonstruktive Sozialforschung – Einführung in qualitative Methoden*. Barbara Budrich, Opladen & Toronto 2014a.

BOHNSACK, Ralf. The Interpretation of pictures and the documentary method. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, v. 9, n. 3, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1171>. Acesso em: 05 ago. 2022.

BOHNSACK, Ralf. Unbewegte Bilder: Fotografien und Kunstgegenstände. In: BAUR, N., BLASIUS, J. (eds). *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Springer VS: Wiesbaden, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-658-21308-4_85. Acesso em: 15 mai. 2024.

BOHNSACK, Ralf; LOOS, Peter; SCHÄFFER, Burkhard; STÄDTLER, Klaus; WILD, Bodo. *Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe: Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen*. Opladen: Leske + Budrich, 1995.

BOHNSACK, Ralf; MICHEL, Burkard; PRZYBORSKI, Aglaja. *Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie Und Forschungspraxis*. Verlag Barbara Budrich, 2015.

BOHNSACK, Ralf; NOHL, A.-M. Adoleszenz und Migration. Empirische Zugänge einer praxeologisch fundierten Wissenssoziologie. In: BOHNSACK, Ralf; MAROTZKI, Winfried. (eds.). *Biographieforschung und Kulturanalyse*. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung. Opladen: : Leske + Budrich, 1998, p. 260–282.

BOHNSACK, Ralf; PRZYBORSKI, Aglaja. *habitus, pose und lifestyle in der ikonik*. In: BOHNSACK, Ralf; BURKHARD, Michel; PRZYBORSKI, Aglaja (eds). *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich, 2015, p. 343-364.

BOHNSACK, Ralf; WELLER, Wivian. O método documentário na análise de grupos de discussão. In: WELLER, Wivian.; PFAFF, Nicolle. (orgs). *Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação: teoria e prática*. Petrópolis:Vozes. 2013, p.67-86.

BRECKNER, Roswitha; MAYER, Elisabeth. Social media as a means of visual biographical performance and biographical work. *Current Sociology*, v. 71, n. 4 p. 661-682, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/00113921221132518>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BRENT, Bill; BIEL, Joe. *Make a zine: when words and graphics collide*. Portland, Oregon: Microcosm Publishing, 2014.

BUSHELL, Garry. 54-46 that's my number – the first skinheads. In: MOTT, Toby; BESTLEY, Russ. Where have all the bootboys gone? Skinhead style and graphic subcultures. In: MOTT, Toby; BESTLEY, Russ. LCC Graphic Subcultures Research Group. Londres: University of The Arts London. 2013. p.5-8.

BUSSELE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Pioneira. 1979.

- CABRAL, Elaine de Almeida; YANNOULAS, Silvia Cristina. Segregação Socioeducacional no Distrito Federal do Brasil. *Revista Brasileira de Educação*, v. 26, p. e260069. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782021260069> Acesso em: 05 jun. 2024.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzine s como fontes para a pesquisa histórica. *Diálogos*, v. 19, n. 2, p. 741-762, maio/ ago. 2015.
- CHAGAS, Isabel, RODRIGUES, Bernardete Biasi. O fanzine: um gênero textual marginal. In: SOARES, Maria Elias (org.). *Pesquisas em linguística e literatura: descrição, aplicação, ensino*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará-GELNE, 2006, p.151-153.
- CHAUÍ, Marilena. *Iniciação à docência: Ensino Médio*. São Paulo: Ática, 2010.
- DAYRELL, Juarez. Por uma Sociologia da Juventude. In: OLIVEIRA, Luis Fernandes de (org.) *Ensino de Sociologia: desafios teóricos e pedagógicos para as ciências sociais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/9682974/Ensino_de_Sociologia_desafios_te%C3%B3ricos_e_pedag%C3%B3gicos_para_as_Ci%C3%Aancias_Sociais. Acesso em: 10 jul. 2024.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DEWEY, John. *Democracia e Educação*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- DUNCOMBE, Stephen. *Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture*. New York: Verso, 2008.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ERNST, Christoph. Von der Schrift zum Bild – Postkonstruktivistische Motive in der Diskussion um Medialität. In: RENN, Joachim; ERNST, Christoph, ISENBÖCK, Peter. (eds) *Konstruktion und Geltung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-531-93441-9_10. Acesso em: 10 maio 2024
- FANGEN, Katrin. Right-wing skinheads: nostalgia and binary oppositions. *Young*, v. 6, n. 3, p. 33-49, 1998a.
- FANGEN, Katrine. Living out our ethnic instincts: ideological beliefs among right-wing activists in Norway. In: KAPLAN, Jeffrey; BJORGO, Tore. *Nation and race: the developing euroamerican racist subculture*. Boston: Northeastern University Press, 1998b, p. 202-230.
- FERREIRA, Martha Pires (org.). *Senhora das imagens internas: escritos dispersos de Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GARCIA-SILVA, Sullyvan; LIMA JUNIOR, Paulo; CARUSO, Haydée. A violência urbana e escolar nas periferias de Brasília. *Educação & Sociedade*, v. 43, p. e248105, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ES.248105>. Acesso em: 20 set. 2024

GARFINKEL, Harold. Common Sense knowledge of social structures: the documentary method of interpretation in lay and professional fact finding. In: GARFINKEL, Harold. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1967, p. 76-103.

GINSBURG, David D. Rock is a way of life: the world of rock 'n' roll fanzines and fandom. *Serials Review*, v. 5, n. 1, p. 29-46, 1979. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00987913.1979.10763106>. Acesso em: 20 ago. 2022

GOFFMAN, Erving. *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Touchstone Edition: New York. 1986.

GONÇALO JUNIOR. *O inventor do fanzine: um perfil de Edson Rontani*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2022.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge, 2002.

HILLES, Stefanie. Creative deconstruction: using zines to teach the ACLR framework. In: NAGLE, Sarah; TZOC, Elías (ed.). *Innovation and experiential learning in academic libraries: meeting the needs of today's students*. Lahham: Rowman & Littlefield, 2022, p.51-66.

HOFFMANN, Nora Friederike. Dokumentarische Bildinterpretation und Mehrdimensionalität: Aspekthaftigkeit der Erkenntnis und komparative Analyse. *Datum & diskurs*, [S. l.], v. 6, n. 1, 2024. Disponível em: <https://ojs.fachportal-paedagogik.de/index.php/DatumundDiskurs/article/view/72>. Acesso em: 1 out. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IMDAHL, Max. Cézanne, Braque, Picasso Zum Verhältnis Zwischen Bildautonomie Und Gegenstandssehen. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, v. 36, p. 325–65, 1974. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24657150> Acesso em:15 ago. 2024.

IMDAHL, Max. *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.

JUNQUEIRA, Fernanda Campos. Entre interações e violências: a percepção dos atores sociais a respeito de seu cotidiano escolar. 2008. 180f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz e Fora, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2869>. Acesso em: 4 set. 2024.

JUNQUEIRA, Fernanda. Entre interações e violências: a percepção dos atores sociais a respeito de seu cotidiano escolar. In: GAIO, André (org). *Contra a criminologia: enfrentando os mitos da criminologia positiva*. Curitiba: CRV. 2012, p. 39-60.

KRÄMER, Sybille. Die Schrift als Hybrid von Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie. In:

HOMANN, Thorsten; RIPPL, Gabriele. *Bilder: ein (neues) Leitmedium?* Göttingen: Wallstein, 2006, p. 79-92.

KRÄMER, Sybille. Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik. In: RATZINGER, Carolin; URBANEK, Nikolaus; ZEHETMAYER, Sophie. *Musik und Schrift*. Leiden: Brill Fink, 2019, p. 67-86. Disponível em: https://doi.org/10.30965/9783846763537_004. Acesso em: 5 out. 2023.

LABOVITZ, John. Five years and counting. *Blog Article and Essays*. 15 dez. 1999. Disponível em: <http://www.art/bin.com/art/alabovitz.html>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LIEBEL, Vinícius. *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt*. Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“. 2010. Tese (Doutorado) - Freie Universität Berlin, 2010

LIEBEL, Vinícius. *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt*. Opladen: Budrich Unipress, 2011.

LIEBEL, Vinicius. A análise de charges segundo o método documentário. In: WELLER, Wivian.; PFAFF, Nicolle. (orgs.). *Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação: teoria e prática*. Vozes, 2013, p. 182-196.

MAGALHÃES, Henrique. *A mutação radical dos fanzines*. 2. ed. Paraíba: Marca de Fantasia, 2016. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/livros/quiosque/mutacaodosfanzines/mutacaodosfanzines.pdf> Acesso em: 05 jul. 2022.

MAGALHÃES, Henrique. Indigestos e sedutores: o submundo dos quadrinhos marginais. *Culturas Midiáticas*, [S. l.], v. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/11688>. Acesso em: 05 jun. 2022.

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

MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2020. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/livros/quiosque/rebulicodosfanzines-5ed/rebulicodosfanzines-5ed.pdf>. Acesso em: 03 maio 2022.

MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1960.

MANNHEIM, Karl. *Structures of Thinking*. London; New York: Routledge & Kegan Paul, 1982.

MANNHEIM, Karl. *The ideological and the sociological interpretation of intellectual phenomena*. New York: Oxford University Press, 1971.

MANNHEIM, Karl, 1893-1947. From Karl Mannheim / Kurt H. Wolff, editor, with an introduction by Volker Meja and David Kettler. 2nd ed. London New York: Routledge, 1993.

MARCZEWSKA, Kaja. Zine publishing and the polish far right. In: FIELITZ, Maik; THURSTON, Nick. (ed.). *Post-digital cultures of the far-right online actions and offline consequences in Europe and the US*. Transcript Verlag, 2019.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEIRELES, Fernanda. *Cartas ao Zine Esputinique: escritas de si e invenções de nós da rede*. 2013. 176f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza, 2013. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_c366fc9dedfd3b1e2edf30196eff30b6 Acesso em: 01 jul. 2022.

MENDES, Elisa de Freitas. *A construção da autonomia no processo de aprendizagem através dos zines: uma pesquisa sobre o projeto Infazine*. 2022. 62f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

MICHEL, Burkard. Bild- und Videoanalyse in der Dokumentarischen Methode. In: MORITZ, Christine; CORSTEN, Michael. (eds) *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15894-1_4. Acesso em: 10 jun. 2024.

MISUMI, Juliana. *Amar,ela*: sobre publicação independente, experiência manual e relações de afeto. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/11060/1/JMisumi.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2022.

MORAN, José. *A importância de construir projetos de vida na educação*. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/moran/wp-content/uploads/2017/10/vida.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.

MORAN, José. Mudando a educação com metodologias ativas. In: SOUZA, Carlos Alberto; MORALES, Ofelia Elisa Torres. *Convergências Midiáticas, Educação e Cidadania: aproximações jovens*. Ponta Grossa: UEPG/PROEX, 2015, p. 15-33. Disponível em: https://moran.eca.usp.br/wp-content/uploads/2013/12/mudando_moran.pdf. Acesso em: 03 nov. 2019.

MUNIZ, Celina R. Na desordem da palavra: fanzines e a escrita de si. In: MUNIZ, Celina R. (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p.10-20.

NENTWIG-GESEMANN, Iris. Die Typenbildung der dokumentarischen Methode. In: BOHNSACK, Ralf; NENTWIG-GESEMANN, Iris; NOHL, Arnd-Michael. (eds) *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-531-19895-8_13. Acesso em: 20 mai. 2024.

NOVAK, Manfred. Hooligans und Skinheads. Österreichische Verlagsgesellschaft C. & E. Dworak. Wien, 1994.

O'HARA, Craig. *A filosofia punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical, 2005.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. A independência é um modo de produção. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p.78-89, set.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11413>. Acesso em: 15 jun. 2022.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: humanistic themes in the Art of the Renaissance*. New York: Icon Editions, 1972.

PFAFF, Nicolle. Youth culture as a context of political learning: How young people politicize amongst each other. *Young*, v. 17, n. 2, p. 167-189, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/110330880901700204> Acesso em: 13 jul. 2023.

PFAFF, Nicolle; BOHNSACK, Ralf; WELLER, Wivian. Reconstructive research and the documentary method in Brazilian and German educational science: an introduction. In: PFAFF, Nicolle; BOHNSACK, Ralf; WELLER, Wivian (ed.). *Qualitative analysis and documentary method in international educational research*. Opladen: B. Budrich, 2010, p. 7-38. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssor-317302>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PHILIPPS, Axel. Visuelles Protestmaterial Als Empirische Daten.: Zur Dokumentarischen Bildinterpretation von Textbotschaften. In: BOHNSACK, Ralf et al. *Dokumentarische Bildinterpretation: methodologie und forschungspraxis*. Verlag Barbara Budrich, 2015, p. 83-106. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctvdf05kr.6>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RICHARDS, Huw. Fanzines. *Routledge handbook of sports journalism*. New York: Routledge, 2021.

RUCK, Nora; SLUNECKO, Thomas. A portrait of a dialogical self: image science and the dialogical self. *International Journal for Dialogical Science*, v. 3, n. 1, p. 261-290, 2008.

SEVERO, Ricardo Gonçalves. Sociologia do conhecimento e o método documentário: instrumento qualitativo para análise sociológica. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 1, p. 304-317, jan./jul., 2017.

SHUSTERMAN, Richard. Aesthetic blindness to textual visuality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 41, n. 1, p. 87-96, 1982. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/430826>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SHUSTERMAN, Richard. Body and the arts: the need for somaesthetics. *Diogenes*, v. 59, n. 1-2, p. 7-20, 2013.

SHUSTERMAN, Richard. Somaesthetics and politics: incorporating pragmatist aesthetics for social action. In: KOCZANOWICZ, Leszek; LISZKA, Katarzyna. *Beauty, Responsibility*,

and Power, Leiden, The Netherlands: Brill. 2014. p.3-18. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789401211628_003. Acesso em: 10 out. 2024.

SHUSTERMAN, Richard; ESTEVEZ, André Azevedo Marques.; VELARDI, Marília. A somaestética e a filosofia pragmatista de Richard Shusterman: uma entrevista. *Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia*, v. 15, n. 1, p. 119-131, 2018.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. Petrópolis: Vozes, 2024.

SNO, Márcio. *O universo paralelo dos zines*. São Paulo: Timozin, 2015.

SOUZA, Vinícius Silva de. 7º diálogo de ciências subsecretaria de educação básica; Projeto 33 - Infozine - Centro de Ensino Médio 01 do *****. 2018.

TARRAN, Fernanda Martinez; CARVALHO, Nathalia Rodrigues de. Literature from the Margins: a study on the relevance of zines. *Revista Philia – Filosofia, Literatura e Arte*, v.1, n. 2, out. 2019.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TRIGGS, Teal. Scissors and glue: punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic. *Journal of Design History*, v. 19, n. 1, p. 69-83, 2006.

VALICENTE, Mariana; PINHEIRO, Ethel. Ambiências urbanas e gênero: atravessamentos metodológicos para re-sensibilização das cidades. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN URBANISMO, 12., São Paulo-Lisboa, 2020. *Anais [...]* São Paulo: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2117/336522>. Acesso em: 01 out. 2024.

VERRIL, Hyatt. A.; WILLIAMSON, Jack; NATHANSON, Isaac R. In our April issue. *Amazing Stories*, v. 5, n. 1, abr. 1930. Disponível em: https://archive.org/details/AmazingStoriesVolume05Number01_901/mode/1up. Acesso em: 01 out. 2024.

WEIGELT, Ina. *Die Subkultur der Hooligans – Merkmale, Probleme, Präventionsansätze*. Tectum Verlag: Marburg, 2004.

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. *Sociologias*, v. 7, n. 13, p. 260-300, jan./abr. 2005a. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-45222005000100011>. Acesso em: 20 jul. 2024.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, v. 13, n. 1, p. 107-126, abr. 2005b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010426X2005000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 jan. 2022.

WELLER, Wivian. *Minha voz é tudo que tenho*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

WELLER, Wivian. Jovens no Ensino Médio: projetos de vida e perspectivas de futuro. In: DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo; MAIA, Carla Linhares (org.). *Juventude e Ensino Médio: sujeitos e currículos em diálogo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.135-154.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia Moraes Braga. Fotografie als Gegenstand qualitativer Sozialforschung: Dokumentarische Analyse eines Familienfotos aus Ceará, Brasilien. *ZQF*, v. 2, p. 265-278, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.3224/zqf.v16i2.24329> Acesso em: 04 ago. 2023.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle. Milieus als kollektive Erfahrungsräume und Kontexte der Habitualisierung - Systematische Bestimmungen und exemplarische Rekonstruktionen. In: LOOS, Peter; NOHL, Arnd-Michael; PRZYBORSKI, Aglaja; SCHÄFFER, Burkhard (eds.). *Dokumentarische Methode*. Opladen: Barbara Budrich, 2013, p. 56-74.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle. Transições entre o meio social de origem e o milieu acadêmico: discrepâncias no percurso de estudantes oriundas de escolas públicas na universidade de Brasília. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 2, n. 18, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revsocio/article/view/235242>. Acesso em: 13 mai. 2022.

WOPFNER, Gabriele. Zeichnungen und Gruppendiskussionen in Triangulation – Zum Potenzial der dokumentarischen Interpretation anhand einer Untersuchung zu Individuierungsprozessen 11-/12-Jähriger. In: BOHNSACK, Ralf; BURKARD Michael; PRZYBORSKI, Anja (eds). *Dokumentarische bildinterpretation: methodologie und forschungspraxis*. Verlag Barbara Budrich: 2015, p.171-193.

WOPFNER, Gabriele. Zwischen Kindheit und Jugend – ein sehender Blick auf Kinderzeichnungen. *Journal für Psychologie*, [S. l.], v. 20, n. 3, 2012. Disponível em: <https://journal-fuer-psychologie.de/article/view/238>. Acesso em: 14 nov. 2024.

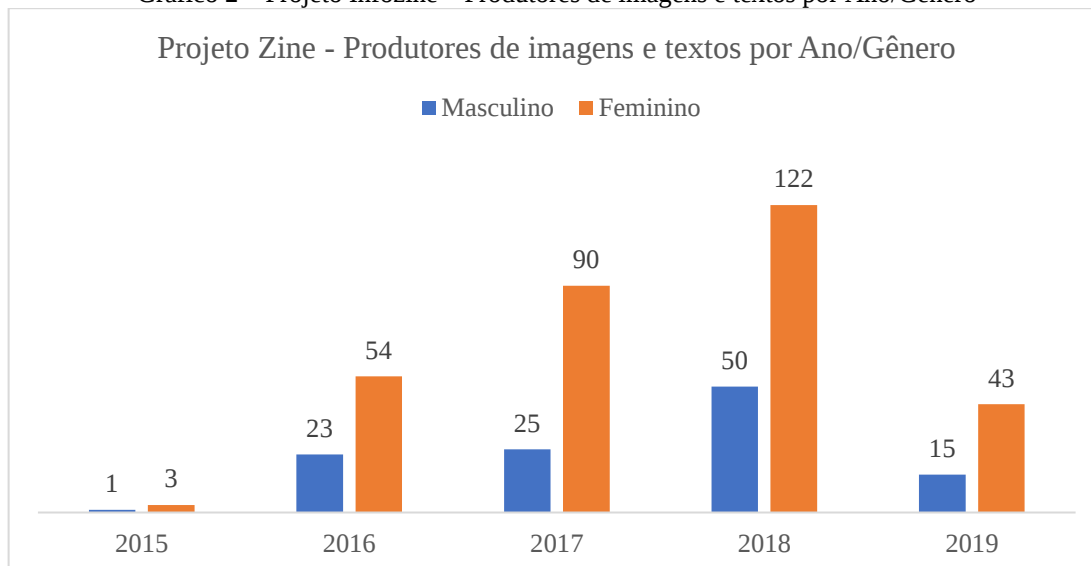
ZOBL, Elke. To do a magazine is one of our ways – to get what we want! In: NEUMANN, Jens. *Fanzines 2 – Noch wissenschaftlichere Betrachtungen zum Medium der Subkulturen*. Mainz: Ventil Verlag, 1999. p. 29-64.

ZOBL, Elke. Zines - zine history, the zine network, topics, and teaching zines in classrooms. *Blog Grrrl Zine Network*. San Diego, 4 abr. 2004. Disponível em: <https://www.grrrlzines.net/overview.htm>. Acesso em: 10 jun. 2022.

ZOBL, Elke; DRÜEKE, Ricarda. Making art, making media, making change! Prozesse des Queerings und des Empowerments in der Arbeit mit Jugendlichen. *Gender*, v. 2, p. 65-82, 2016. DOI: <https://doi.org/10.3224/gender.v8i2.23734>. Disponível em: <https://www.budrich-journals.de/index.php/gender/article/view/23734>. Acesso em: 30 jun. 2024.

APÊNDICE A – GRÁFICOS DEMONSTRATIVOS DE ALGUNS RESULTADOS DO PROJETO INFOZINE

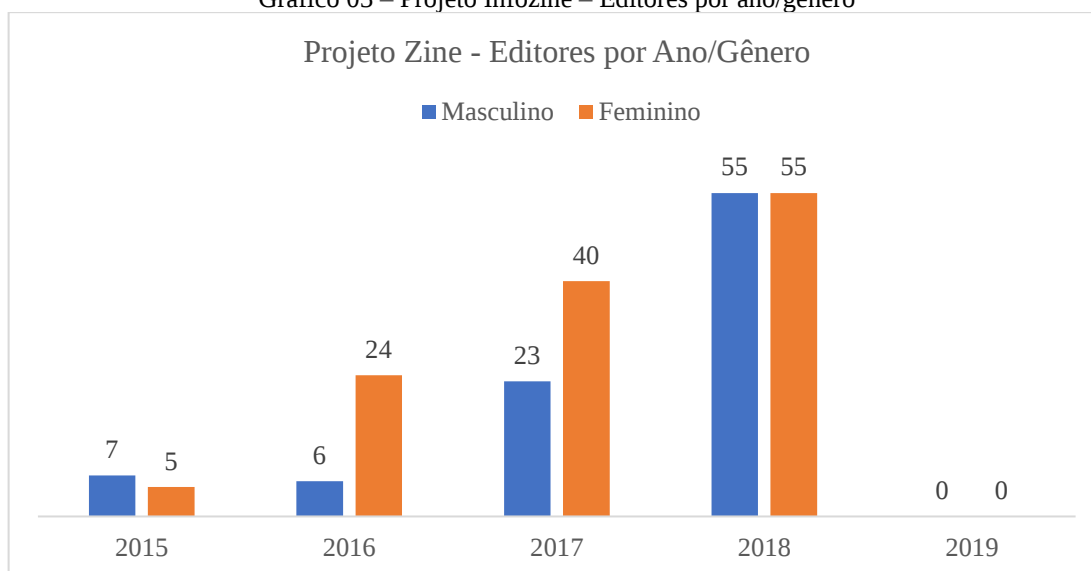
Gráfico 2 – Projeto Infozine – Produtores de imagens e textos por Ano/Gênero



Notas: a figura revela o número de produtores de imagens e textos publicados nas diferentes edições do projeto zine durante os anos. O número acima de cada barra representa o envolvimento de estudantes do sexo feminino e masculino no decorrer das publicações.

Fonte: Elaborado pelo autor

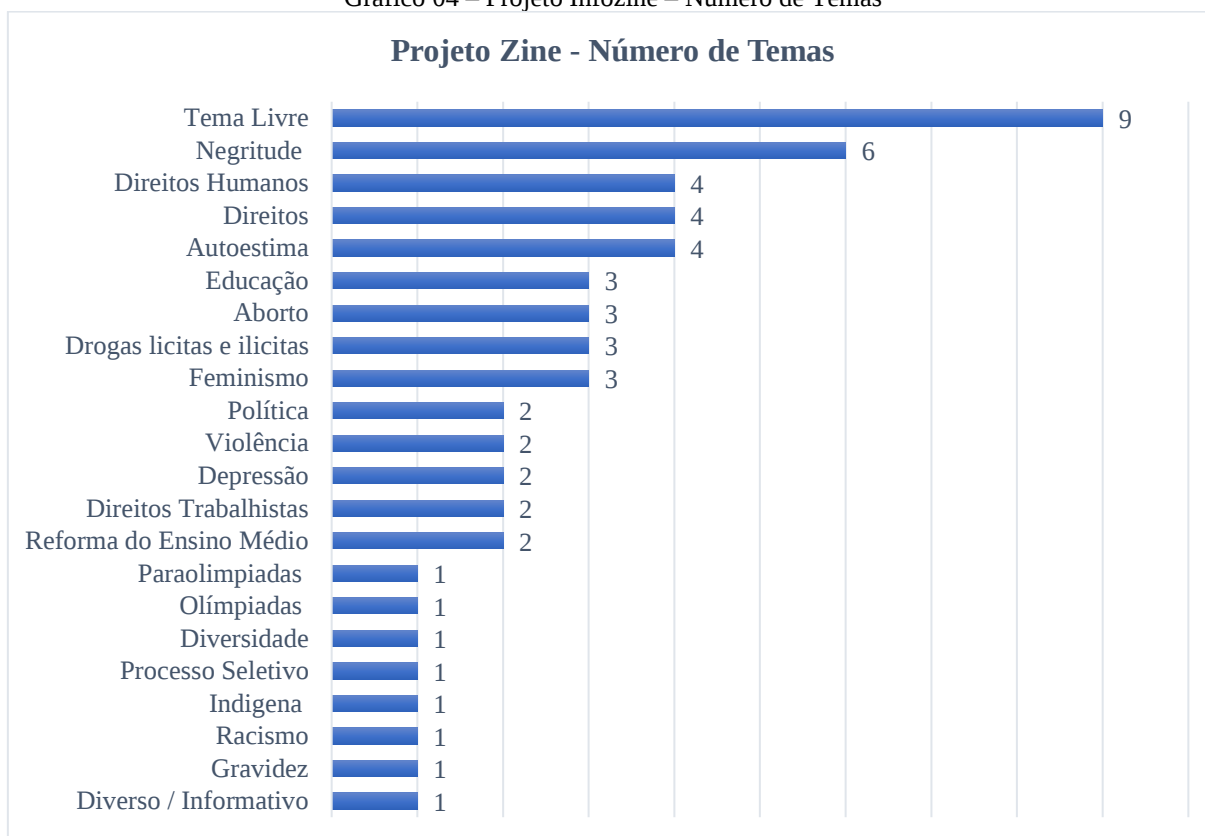
Gráfico 03 – Projeto Infozine – Editores por ano/gênero



Notas: a figura mostra o número de editores das publicações dos zines durante os anos. O número acima de cada barra representa o envolvimento de estudantes do sexo feminino e masculino no decorrer das publicações.

Fonte: Elaborado pelo autor

Gráfico 04 – Projeto Infozine – Número de Temas



Notas: a figura mostra a temática e o número de temas desenvolvido nas edições do Projeto Infozine. O tema das publicações está no lado esquerdo do gráfico e o número no final de cada barra representa os volumes que foram publicadas sob a temática proposta.

Fonte: Elaborado pelo autor

**APÊNDICE B – TABELA DE PUBLICAÇÕES DO PROJETO INFOZINE –
PERÍODO SET\2005 À MAI\2019**

No./Mês da Edição	Ano	Título (capa do Zine)	Tema	No. de produtores	No. de produtores	No. de editores dos	No. de editores dos	Turmas envolvidas
1º Edição / Setembro	2015		Diversos / Informativo	0	0	3	3	2
2º Edição / Outubro	2015		Gravidez	1	3	4	2	2
3º Edição / Novembro	2015		Racismo	2	3	3	2	2
4º Edição / Março	2016		Feminismo	1	8	1	3	6
5º Edição / Abril	2016		Indígenas	2	6	1	2	4
6º Edição / Maio	2016	PAS	Processo Seletivo	3	7	1	3	6
7º Edição / Junho	2016	Diversidade	Diversidade	3	6	0	2	7
8º Edição / Agosto	2016	Rio 2016	Olímpiadas	3	7	0	3	9
9º Edição / Setembro	2016	Jogos Paralímpicos	Paraolimpíadas	2	6	0	3	8
10º Edição / Novembro	2016	Vendidos - Educação	Reforma do Ensino Médio	3	8	0	3	9
10º Edição / Novembro	2016	PEC241	Reforma do Ensino Médio	4	3	0	3	4
11º Edição / Abril	2017	Luta	Feminismo	1	10	0	3	7
11º Edição / Abril	2017	A mulher na luta	Feminismo	2	10	0	3	8
12º Edição / Maio	2017	Greve Geral	Direitos Trabalhistas	1	6	0	4	7
12º Edição / Maio	2017	Greve Geral	Direitos Trabalhistas	3	6	0	4	9
13º Edição / Agosto	2017	A vida não é um jogo	Depressão	2	7	2	2	9
13º Edição / Agosto	2017	E se parecer ser o fim invente um novo começo	Depressão	4	7	2	2	9
14º Edição / Setembro	2017	Drogas, elas destroem sua vida	Drogas licitas e ilícitas	0	7	6	4	4
14º Edição / Setembro	2017	Olhe a sua vida sem drogas	Drogas licitas e ilícitas	3	7	5	5	5
14º Edição / Setembro	2017	Drogas! Tô fora	Drogas licitas e ilícitas	5	3	8	5	5
15º Edição / Outubro	2017	Autoestima	Autoestima	2	7	0	2	4
15º Edição / Outubro	2017		Autoestima	0	8	0	2	4
15º Edição / Outubro	2017	Curso Autoestima	Autoestima	1	3	0	2	6

No./Mês da Edição	Ano	Título (capa do Zine)	Tema	No. de produtores	No. de produtores	No. de editores dos	No. de editores dos	Turmas envolvidas
15° Edição / Outubro	2017		Autoestima	1	9	0	2	6
16° Edição / Março	2018	Fight like a girl	Direitos	0	3	1	3	5
16° Edição / Março	2018	Racismo	Direitos	1	5	0	2	6
16° Edição / Março	2018	Homofobia	Direitos	1	8	2	1	6
16° Edição / Março	2018		Direitos	2	3	1	3	6
17° Edição / Maio	2018	Direitos Humanos	Direitos Humanos	1	6	1	2	4
17° Edição / Maio	2018	Direitos Humanos	Direitos Humanos	3	8	1	2	6
17° Edição / Maio	2018		Direitos Humanos	2	4	1	2	3
17° Edição / Maio	2018		Direitos Humanos	1	7	1	2	5
Edição Especial / Junho	2018	Redes Sociais	Tema Livre	2	1	4	3	2
Edição Especial / Junho	2018	Sexo	Tema Livre	3	2	4	3	3
Edição Especial / Junho	2018	Profissões	Tema Livre	2	4	4	3	1
Edição Especial / Junho	2018	Esporte	Tema Livre	2	6	4	3	5
Edição Especial / Junho	2018	Ecologia	Tema Livre	2	5	4	3	3
Edição Especial / Junho	2018		Tema Livre	0	6	4	3	5
Edição Especial / Junho	2018		Tema Livre	4	3	4	3	4
Edição Especial / Junho	2018	Love for all! Be you!	Tema Livre	1	6	4	3	5
Edição Especial / Junho	2018	Política	Tema Livre	2	3	4	3	3
18° Edição / Setembro	2018	Basta de violência	Violência	2	9	0	0	4
18° Edição / Setembro	2018		Violência	1	3	0	0	2
19° Edição / Outubro	2018	Aborto	Aborto	4	4	0	3	4
19° Edição / Outubro	2018		Aborto	3	3	2	2	3
19° Edição / Outubro	2018	Diga não	Aborto	3	4	0	0	4
20° Edição / Dezembro	2018	Escola "sem" partido	Educação	4	5	3	2	4
20° Edição / Dezembro	2018	Escola sem partido?	Educação	3	5	3	2	3

No./Mês da Edição	Ano	Título (capa do Zine)	Tema	No. de produtores		No. de produtores	No. de editores dos	No. de editores dos	Turmas envolvidas
20° Edição / Dezembro	2018	Escola sem partido???	Educação	1	9	3	2	4	
21° Edição / Março	2019	Negro não é fantasia	Negritude	1	4	0	0	4	
21° Edição / Março	2019	Vidas negras importam	Negritude	2	5	0	0	3	
21° Edição / Março	2019	Black	Negritude	3	7	0	0	4	
21° Edição / Março	2019	Vidas negras importam	Negritude	1	8	0	0	5	
21° Edição / Março	2019		Negritude	2	6	0	0	4	
21° Edição / Março	2019		Negritude	3	4	0	0	4	
22° Edição / Maio	2019	Ditadura	Política	2	3	0	0	3	
22° Edição / Maio	2019		Política	1	6	0	0	5	

Fonte: Elaborado pelo autor

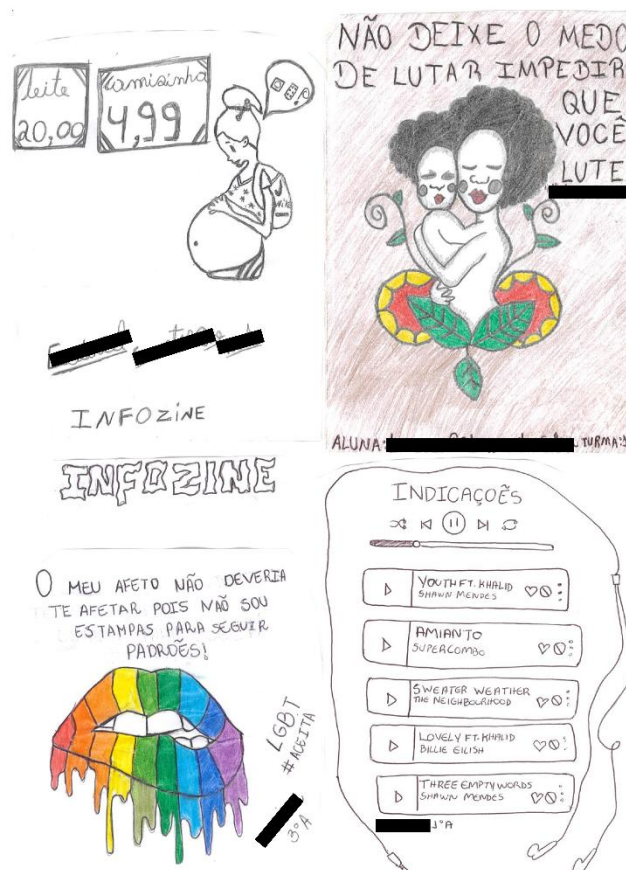
ANEXO A – EXEMPLOS DE DIFERENTES CONTRIBUIÇÕES PARA O PROJETO INFOZINE

Exemplo 01 – Contribuições para diversos temas



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

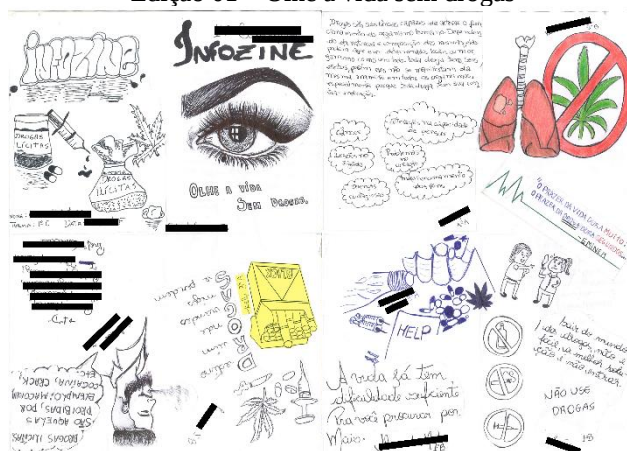
Exemplo 02 – Contribuições para diversos temas



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

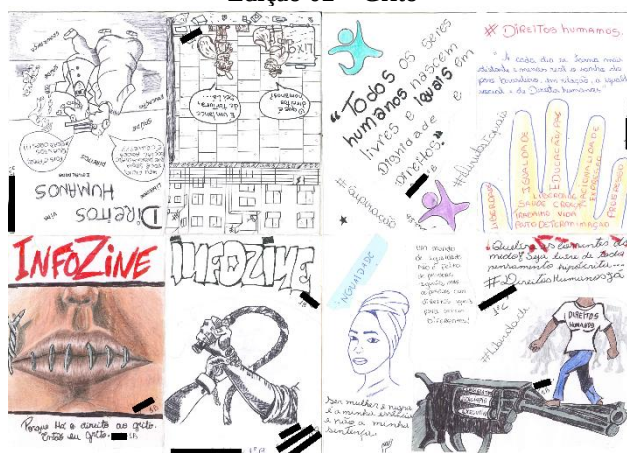
ANEXO B – EDIÇÕES COMPLETAS DO PROJETO INFOZINE

Edição 01 – Olhe a vida sem drogas



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 02 – Grito



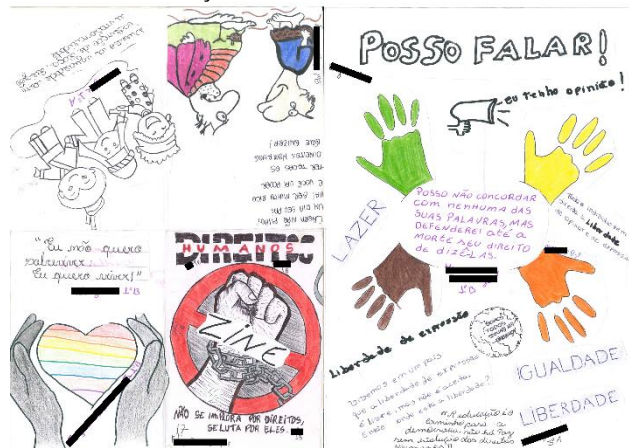
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 03 – Basta de violência



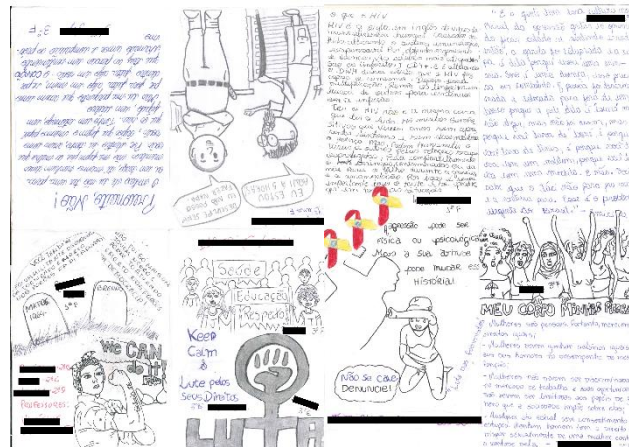
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 04 – Direitos humanos



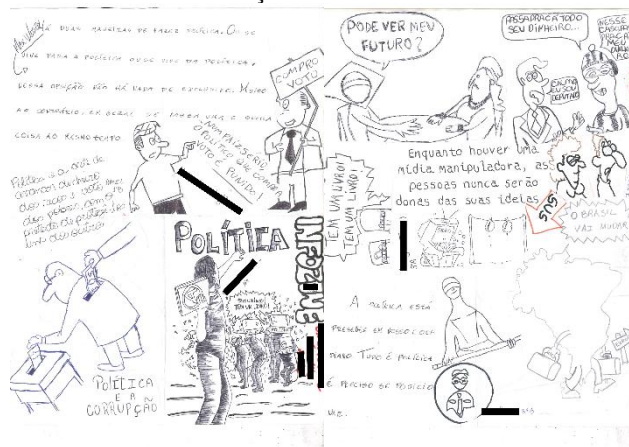
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 05 – Luta



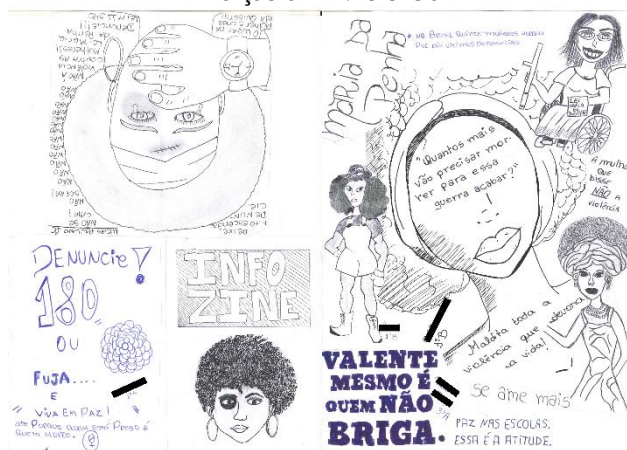
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 06 – Política



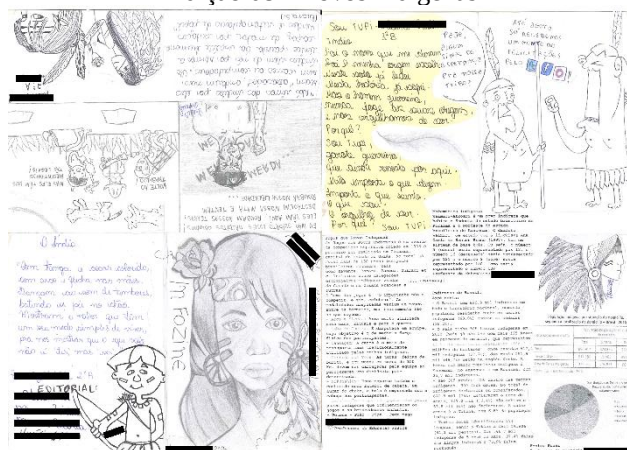
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 07 – Violência



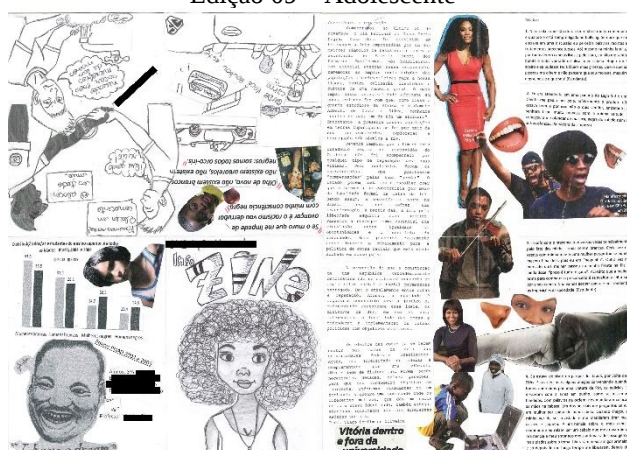
Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 08 – Povos Indígenas



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 09 – Adolescente



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Figura 10 – Black



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 11 – Gravidez



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)

Edição 12 – Auto Estima



Fonte: Projeto Infozine (acervo do pesquisador)