

ARTIGO

**ENTRE FOTOGRAFIAS E QUADRINHOS:  
desestabilizações de sentido e tensões nos contratos de leitura  
na obra *o fotógrafo***

*Eliza Bachega CASADEI<sup>3</sup>  
Monique NASCIMENTO<sup>4</sup>*

**RESUMO:** Na obra *O Fotógrafo* é possível observar como as histórias em quadrinhos podem servir de ferramenta para uma narrativa jornalística renovada. Neste artigo, nós iremos analisar as intersecções entre o quadrinho e a fotografia em *O Fotógrafo*, a partir da ótica do reengendramento do contrato de leitura estabelecido. A mistura entre as imagens fotográficas e os desenhos dos quadrinhos na obra desestabiliza os contratos de leitura das duas práticas, abrindo um campo de novas associações significativas e efeitos de referencialidade. O universo onírico é misturado ao universo referencial, o que reforça a sensação de irrealidade da guerra e dos grandes crimes humanitários.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotojornalismo. Quadrinhos. Trauma. Contratos de Leitura.

**ABSTRACT:** *In the book "The Photographer" it is possible to observe how Comics may serve as a tool for the conception of a renewed journalistic narrative. In this article, we will analyze the intersections between the comics and the imaged assets in "The Photographer", from the perspective of re-rendering the established reading contract. The mixture between the images and drawings in the book destabilizes reading contracts concerning the two practices, opening a new field of significant associations and referentiality effects. The oneiric universe is then mixed with the reference universe, which reinforces the feeling of unreality emerging from war and from those major humanitarian crimes.*

**KEYWORDS:** Photojournalism. Comics. Psychological Trauma. Reading contracts

## 1. Introdução

Didi-Huberman nos lembra que algumas obras são capazes de “fazer empalidecer de angústia todo pesquisador positivista que se preze”. São obras que apelam a uma “espécie de coerção à desrazão, em que os fatos não podem mais se distinguir das ficções, em que os fatos são fictícios por essência, e as ficções, eficazes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209). Em

---

<sup>3</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora de fotojornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em jornalismo pela ECA-USP.

<sup>4</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da FAAC-UNESP, email: monique01nascimento@gmail.com.

termos mais precisos, trata-se de obras que desestabilizam os contratos tradicionais de leitura com o seu público e, assim, desequilibram sentidos consolidados ao apelarem para novas possibilidades de associações de significados e engendramentos narrativos. A obra *O Fotógrafo*, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier é uma das publicações ligadas a essa ordem de questões.

Com a missão de acompanhar uma equipe humanitária da ONG Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão, o fotojornalista Didier Lefèvre viajou ao lado de médicos e enfermeiras, sendo guiado por uma caravana de *mujahidin*, os combatentes afegãos. No caminho, a equipe passou por caminhos como trilhas nas montanhas da região, onde o ar é rarefeito, e por planaltos onde as caravanas eram metralhadas pelas forças soviéticas, fazendo o trajeto quase todo a pé e carregando os medicamentos e equipamentos no lombo de burros de cavalos. Por três meses, Didier documentou suas atividades, as da equipe de médicos e fotografou o cotidiano do povo afegão durante o conflito. Na época, seis fotos, de quatro mil, foram publicadas.

Treze anos depois, o fotojornalista contou a história a seu amigo e quadrinista Emmanuel Guibert, que decidiu produzir a *graphic novel* sobre a jornada, utilizando as antigas fotografias de Lefèvre. Assim nasceu *O Fotógrafo*, uma obra em quadrinhos, mas que incorpora as fotografias de Lefèvre e seu relato jornalístico.

Esta utilização da linguagem dos quadrinhos na produção de material jornalístico já acontece, mas de forma pontual e muito ligada ao trabalho autoral. Nomes como Joe Sacco e Guy Delisle se tornaram referência nesse tipo de produção, por exemplo, mas *O Fotógrafo* vai além e incorpora a fotografia à sua linguagem, mostrando as possibilidades das histórias em quadrinhos.

O livro foi dividido em três volumes, sendo o primeiro publicado na França em 2003. Logo após foi lançado o segundo volume, em 2004 e o terceiro, em 2006. Este último foi premiado no tradicional Festival d'Angoulême, na França, um dos maiores e mais prestigiados festivais de quadrinhos do mundo. Além disso, foi traduzido para 10 línguas: alemão, inglês, italiano, holandês, norueguês, dinamarquês, espanhol, coreano, croata e português. O primeiro volume foi lançado no Brasil em 2006.

No presente artigo, nós iremos analisar as intersecções entre o quadrinho e a fotografia em *O Fotógrafo*, a partir da ótica do reengendramento do contrato de leitura que ele estabelece. A mistura entre as imagens fotográficas e os desenhos dos quadrinhos na obra

desestabiliza os contratos de leitura das duas práticas, abrindo um campo de novas associações significativas e efeitos de referencialidade. Isso diferencia a obra *O Fotógrafo* das demais que pertencem ao gênero do jornalismo em quadrinhos.

## 2. O Jornalismo e os Quadrinhos

Para iniciarmos as nossas reflexões, é necessário discutir, primeiramente, o gênero do jornalismo em quadrinhos, a qual *O Fotógrafo* pertence.

A relação entre as histórias em quadrinhos e jornalismo sempre foi muito próxima. Os quadrinhos nasceram nas páginas dos jornais, mas além do gênero que Ramos (2007, p. 23) aponta como charge (definida como “um texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário”), os quadrinhos habitualmente publicados nos jornais não possuem vínculo com a linguagem jornalística. Essa relação se modificou com o aparecimento do que chamamos de “jornalismo em quadrinhos”.

De acordo com Souza Júnior (2009) o jornalismo em quadrinhos surge principalmente por causa da obra do, já citado, quadrinista e repórter Joe Sacco, *Palestina*. Sacco viajou à Jerusalém, Cisjordânia e à Faixa de Gaza para contar a situação dos palestinos após a ocupação israelense. Souza Júnior analisa que a obra, conceitualmente, pode ser considerada uma reportagem convencional, por seu potencial informativo. Entretanto, o que transforma *Palestina* em algo incomum é justamente o meio escolhido.

O desconhecimento teórico sobre a linguagem dos quadrinhos permite que, em análises descontextualizadas, o tipo de reportagem realizada por Sacco seja caracterizada como um novo gênero jornalístico. Há de fato uma reconfiguração de uma das muitas práticas jornalísticas em função de uma nova mídia. Entretanto, os quadrinhos são uma plataforma que permitem abarcar manifestações de qualquer natureza, inclusive gêneros do jornalismo, como a reportagem, adaptando-os à linguagem das HQ's e utilizando sua linguagem e potencialidades.

Para compreender o processo que permitiu essa aproximação dos quadrinhos com histórias de não-ficção e todo o cenário que antecedeu Joe Sacco, é preciso compreender o movimento do quadrinho underground norte-americano. Durante a década de 1950, foi implantado o *Comic Code* (Código de Ética dos Quadrinhos), que criava restrições ao conteúdo publicado nas revistas de quadrinhos. Essa medida foi fruto das teorias do psiquiatra Frederic Werthan em seu livro *A Sedução do Inocente* (*Seduction of the Innocent*, de 1953), que tentavam associar as HQ's à violência e ao crime. O conteúdo das revistas tinha que ser

aprovado de acordo com o Código para ganhar o selo de aprovação. Diante disso, muitas editoras autocensuravam para passar pela avaliação, junto a isso a oposição de pais e professores aos quadrinhos fizeram com as vendas caíssem vertiginosamente e a produção das HQ's fosse seriamente prejudicada e o mercado ficasse estagnado. O ponto de virada veio cerca de uma década depois, em 1968, com a publicação da revista Zap Comix, do quadrinista Robert Crumb.

Em um contexto de contracultura, Crumb trouxe o que os jovens buscavam e que contrariava todos os princípios do Código de ética dos Quadrinhos: sexo, consumo de drogas, violência, desobediência à lei e à ordem, o que motivou outros quadrinistas a seguir seus passos. Mas não apenas as temáticas representaram uma ruptura com o que havia sido feito até aquele momento, a forma e a narrativa também tiveram mudanças significativas. Na forma, o preto e branco toma espaço, possibilitando um aspecto de estilos mais amplo do que se via nos quadrinhos tradicionais, fazendo do estilo um fator essencial para a identidade das histórias. Na narrativa, iniciam-se abordagens mais realistas e experimentais, muito vinculadas à sátira, ao humor e à crítica social. Além disso, há o surgimento, com Crumb, da vertente autobiográfica, onde o autor é protagonista (SOUZA JÚNIOR, 2009).

Depois do movimento underground, o que já era malvisto antes por educadores, pais, líderes religiosos, só agravou a visão negativa sobre os quadrinhos. O responsável por trazer mais credibilidade às HQ's foi Will Eisner, em 1978, com a publicação de *Um Contrato com Deus*, a primeira graphic novel. “A questão principal é que o autor introduziu nos quadrinhos a possibilidade de tratar assuntos ‘sérios’, conseguindo respeitabilidade por tratar temas de cunho social e construir narrativas edificantes” (SOUZA JÚNIOR, 2009, p. 11).

Mas de acordo com García (2012), a verdadeira explosão das graphic novels veio na década de 1980, com obras como *Maus*, de Art Spiegelman, *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, e *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller e Klaus Janson. Entre essas três, *Maus* é a única que conta uma história real, seguindo os caminhos abertos pelo movimento underground. Apesar de ter sido publicada em capítulos inseridos na revista *Raw*, *Maus* foi concebido como uma obra fechada, característica básica de uma *graphic novel*, e é a única obra em quadrinhos a receber um Prêmio Pulitzer, em 1992. Uma característica de *Maus* que podemos encontrar na obra de Sacco e no jornalismo em quadrinhos de modo geral é a introdução do autor na reportagem. Art Spiegelman se retrata indo até a casa do pai, conduzindo a entrevista que viraria a história em si. Sacco seguiu esses passos, assim como Guibert faz com Lefèvre em *O Fotógrafo*.

Esse novo status atingido pelas histórias em quadrinhos, possibilitado por Crumb, Eisner e Spiegelman, entre diversos outros quadrinistas, formou um cenário favorável para o surgimento do jornalismo em quadrinhos e sua aceitação como um produto de qualidade.

Segundo García (2012), Rocco Versaci observou que o jornalismo em quadrinhos possui “uma sinceridade superior à dos meios convencionais, já que a marginalidade do meio lhe permite transmitir verdades silenciadas ou manipuladas por interesses econômicos na imprensa geral” (GARCÍA, 2012, p. 275). García ainda aponta que é como se as grandes reportagens fossem feitas para si mesmo, não para instituições ou veículos jornalísticos, tendo liberdade para aplicar os princípios subjetivistas do *new journalism* a suas páginas, “em especial a colocação em primeiro plano da perspectiva individual como consciência organizadora” (MERINO, 2003 apud García, 2012, p. 275).

Assim como as obras citadas acima, *O Fotógrafo* também está imerso nesse contexto em que as narrativas jornalísticas e os quadrinhos se misturam para a formação de um novo gênero. Além das particularidades inerentes do jornalismo em quadrinhos, contudo, *O Fotógrafo* tem algumas particularidades que merecem uma maior atenção. A principal delas é a de que *O Fotógrafo* apresenta a fotografia em meio ao relato – o que engendra algumas consequências radicais, conforme exploraremos a seguir.

Ao misturar os quadrinhos e as fotografias, *O Fotógrafo* desestabiliza os contratos de leitura tradicionais dessas práticas construindo novos campos de associações de sentido.

### **3. Os contratos de leitura da fotografia e dos quadrinhos**

Para discutirmos os modos como os contratos de leitura dos quadrinhos e das fotografias se sobrepõe na obra *O Fotógrafo*, é necessário discutirmos, primeiramente, os contratos de leitura de cada uma dessas mídias individualmente. Nesse sentido, iremos discutir os pressupostos envolvidos nos quadrinhos, em um primeiro momento, e nas fotografias, em seguida, para podermos avaliar posteriormente as suas intersecções.

No que diz respeito aos quadrinhos, é possível dizer que sua linguagem e seu consumo já estão consolidados enquanto dispositivo midiático. Apesar dos diálogos com outras mídias serem úteis no estudo das HQ's, é necessário compreender os quadrinhos como uma mídia independente e válida, como uma linguagem autônoma, e não como uma forma de literatura ou gênero literário. Ramos (2009) evidencia que definir quadrinhos como literatura “nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil)” sendo esta rotulação um “argumento para

justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário” (RAMOS, 2009, p.17).

Quadrinhos são quadrinhos. E como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens (RAMOS, 2009, p.17).

Cirne (1972), apesar de evidenciar as aproximações entre cinema e quadrinhos, ainda mais do que cinema e literatura, afirma que:

A verdade é que não se pode ler uma estória em quadrinhos como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, ou mesmo uma fotonovela ou um filme. (...) Embora haja um denominador comum para a leitura que se preocupa com manifestações e discursos artísticos, existem leituras particulares para cada prática estética (CIRNE, 1972, p.15).

Portanto, o primeiro passo para entender as histórias em quadrinhos é encará-las enquanto mídia autônoma. Outro passo importante para a compreensão das HQ's é dissociar o suporte do conteúdo. McCloud argumenta que para chegar a uma definição dos quadrinhos, deve-se separar a forma do conteúdo. Assim ele afirma que “a forma artística conhecida como quadrinhos é um recipiente que pode conter diversas ideias e imagens” (MCCLLOUD, 1995, p.6). Encarar os quadrinhos dessa forma dissocia-o de qualquer ideia pré-concebida de que quadrinhos “são só para crianças” ou que “são apenas uma forma de entretenimento.

Eisner (1989) também contraria essa ideia ao observar que quando começou “a desvendar os componentes complexos, detendo-me em elementos até então considerados instintivos e tentando explicar os parâmetros dessa forma artística, descobri que estava envolvido mais com uma ‘arte de comunicação’ do que com uma simples aplicação de arte” (EISNER, 1989, p. 6). Dessa forma, Eisner evidencia a complexidade dos quadrinhos enquanto produto comunicacional que sobrepõe o significado artístico ou de entretenimento desta mídia.

Nesses termos, é possível dizer que os quadrinhos suportam um contrato de leitura específico, em grande parte mediado pelo uso do desenho e de suas formas específicas de correlações com “imagens enquadradas” como dispositivo privilegiado. Assim, embora os quadrinhos possam ser suportes para narrativas ficcionais ou referenciais, essa mídia sempre supõe, em seu contrato de leitura, a liberdade da mão de um autor que irá compor um desenho e engebrar esses desenhos em arranjos específicos.

Tal constatação, no entanto, tem algumas consequências radicais. Por estar calcado no desenho, é possível dizer que, no contrato de leitura dos quadrinhos, há uma primazia do significado por sobre o referente, de forma que o sentido da narrativa é mais importante do que a verossimilhança com o fato retratado. Em um quadrinho, os leitores não se importam que o quadrinista possa ter utilizado sua criatividade artística para compor cenários, personagens e ações, mesmo que ele esteja contando uma história baseada em fatos reais.

Em outros termos, nos quadrinhos, há “um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele” (CHARTIER, 2010, p. 24).

Ora, há uma relação oposta que é estabelecida no contrato de leitura da fotografia. Esta, por excelência, inaugura um campo de primazia do referente por sobre o significado, de forma que se afirma justamente por seu caráter indiciário.

Em seu trabalho sobre o ato fotográfico, Phillippe Dubois pontua que os efeitos de realidade engendrados pelas fotografias estão postos não no caráter mimético que elas estabelecem com o referente retratado, e sim, com o ato mecânico de sua inscrição. Em outros termos, pelo fato de que a fotografia deve ser descrita por seu caráter indiciário (requisito para a própria formação da imagem fotográfica) e não por sua circunstância icônica – que, a rigor, não é necessária nem determinante para a feitura da fotografia. Para o autor, o fato de que a fotografia é percebida como uma espécie de prova (ou seja, que é capaz de atestar a existência de algo) advém do processo mecânico de produção da imagem fotográfica.

Portanto, se sempre há o imaginário de que as pessoas podem mentir, distorcer ou distender o real quando desenharam algo para contar uma história, dificilmente tem-se essa sensação quando se olha uma fotografia (embora saibamos que isso é mesmo uma ilusão).

Para Dubois, a fotografia deve ser entendida como “índice” da realidade. O índice diz respeito às formas de representação que tem uma relação de contiguidade física com o objeto que elas representam. Isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de ‘signos’, na qual a fumaça é indício de fogo, a cicatriz é indício de um ferimento, a ruína é um traço do que existiu, etc. Todos esses sinais têm em comum o fato de serem afetados por seu objeto e de manter com ele uma relação de conexão física. Nisso diferenciam-se radicalmente dos ícones, que se definem apenas pela relação de semelhança, e dos símbolos, que definem seu objeto por uma convenção. A fotografia, para Dubois, estabelece essa mesma relação com o objeto que ela representa.

Por isso, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (VAN

CAUWENBERGE, 2008, p. 25). Assim, de início, a fotografia era tida como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 27) e essa concepção era reforçada, principalmente, devido à natureza técnica da fotografia, seu procedimento mecânico que fazia uma imagem aparecer de maneira automática, pelas leis da ótica e da química, sem a intervenção direta do autor. Nesse ponto, muitos artistas e críticos da época encaravam a foto como uma memória documental do real e a arte, em contrapartida, como criação imaginária somente, deixando à fotografia apenas o papel de registro documental, de conservar um traço do passado ou de servir de ferramenta para a ciência em sua busca para entender a realidade do mundo, “uma separação radical entre a arte, criação imaginária que abriga sua própria finalidade, e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008 p. 30).

A condição de índice da imagem fotográfica implica que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por “um princípio quádruplo, de conexão física, de singularidade, de designação e de atestação” (VAN CAUWENBERGE, 2008, p.51).

A consequência da conexão física entre uma foto e seu referente é que a imagem indicial remete sempre apenas a um único referente determinado, aquele que a causou, do qual ela resulta física e quimicamente. Esta foto, então, adquire um poder de designação. A partir desse princípio a foto também é levada a trabalhar como um testemunho, comprovando a existência (mas não o sentido) de uma realidade.

Por essas qualidades de imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática em oposição à semântica. As fotografias propriamente ditas quase não tem significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com seu objeto e com sua situação de enunciação (CAUWENBERGE, 2008, p. 52).

A consciência desse processo traz implicações importantes para o contrato de leitura que é estabelecido pela fotografia. Para Dubois, a foto é, em primeiro lugar, índice, ou seja, atesta que o objeto esteve ali. Só “depois” ela “pode” tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). Barthes (2006, p.115) coloca essa questão em termos bem simples. Para ele, a fotografia diz simplesmente “isso foi”. “A fotografia não diz forçosamente o que foi. Ela pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo tendenciosa por natureza, mas nunca sobre sua existência”.

A partir dessas considerações, é possível entender que os contratos de leitura

pressupostos na fotografia e nas histórias em quadrinhos são bem diferentes entre si. Enquanto o “isso foi” é central para a articulação dos contratos de leitura da fotografia, ele é absolutamente dispensável para os desenhos que compõem um quadrinho.

Embora as duas mídias possam se estruturar em torno de uma promessa de verdade para o leitor, quando estão tratando de narrativas referenciais, esse voto se estruturam de maneiras diferentes em cada uma delas: nos quadrinhos, a promessa se articula no testemunho do quadrinista, que promete contar uma história verdadeira mesmo que a partir de um jogo ficcional com o desenho; para a fotografia, ela se articula no ato mecânico das inscrições da imagem, mesmo que se estruture a partir de um jogo ficcional com a verossimilhança e o significado.

Ora, se isso é válido de uma maneira geral, na obra *O Fotógrafo*, tais fronteiras são transpostas. A particularidade dessa obra é, justamente, embaralhar tais contratos de leitura, criando novos campos de intersecção de sentidos, conforme analisaremos a seguir.

#### **4. Novos campos de associação de sentidos**

Para Didi-Huberman (2013, p. 221), o problema da maior parte das abordagens metodológicas da imagem estática está no fato de que elas a definem como um mecanismo pensado “para funcionar sem restos”. Isso significa entender a imagem como um algo perfeitamente legível e integralmente decifrável, como se o olho fosse um órgão puro e sem pulsão. Obras como *O Fotógrafo*, contudo, significam justamente ao transpor as barreiras dos contratos de leitura consolidados, gerando novas associações de sentidos. É sob essa ótica que analisaremos a obra.

Para Paim (2013) há três formas de conexão entre fotografia e narrativa em quadrinhos: a temática, a estilística e a técnica. A primeira é aquela em que a fotografia é tema principal ou coadjuvante na obra. A segunda se refere àquelas obras que se apropriam de elementos da técnica fotográfica como base e a partir dela criam uma técnica narrativa correspondente. A terceira é aquela que percebe a fotografia como recurso técnico, integrando as estratégias narrativas, inseridas em meio ao texto.

No caso de *O Fotógrafo*, a fotografia aparece em duas categorias. Fica clara que a narrativa se desenvolve em torno das fotografias, em forma e também conteúdo. A começar pelo nome dos livros e pela presença de reflexões do autor sobre a técnica fotográfica e sobre o ato de fotografar. Mas a foto é principalmente inserida misturando-se aos quadrinhos, linguagem “que já tem o hibridismo como elemento intrínseco da sua composição e que vem

ganhando cada vez mais complexidade com a absorção de novas técnicas e linguagens, bem como com o desenvolvimento das suas próprias características” (PAIM, 2013, p.371).

O autor aponta que ao inserir uma foto em uma linha narrativa, ela adquire propriedades particulares. Um desses traços adquiridos é uma característica essencial dos quadrinhos, o entre-quadros. Para McCloud (1995) o entre-quadros é a “sarjeta” entre um requadro e outro.

Apesar da denominação grosseira, a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui no limbo da sarjeta que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia (MCCLLOUD, 1995, p.66).

Por serem compostos de imagens estáticas, os requadros acabam por fragmentar o tempo e o espaço, oferecendo, a princípio momentos dissociados. Mas o espaço vago da sarjeta permite que a imaginação do leitor una os requadros e os transforme em uma narrativa unificada, se tornando colaborador voluntário e consciente da história. A essa imaginação McCloud chama de conclusão. Para ele esse é um “agente de mudança, tempo e movimento” nos quadrinhos (MCCLLOUD, 1995, p. 65).

Paim (2013) observa que o que está fora do requadro passa a ter importância e ajuda a designar o que está dentro, fazendo com que uma parte do todo passe a significar o corpo inteiro:

Estamos falando da noção de que o que acontece entre dois quadros é um componente mais vital para a história do que esses dois quadros por si. Afinal é no espaço entre dois momentos congelados que o leitor constrói uma conexão narrativa. É o espaço da imaginação do leitor, que pode ser exigida de forma mais ampla ou mais breve conforme variar a distância dos momentos representados nesses dois quadros (PAIM, 2013, p. 374).

É o entre-quadros que forma o *continuum* de uma história em quadrinhos. Portanto quando uma foto é adicionada no contexto de uma narrativa sequencial, ela passa a ser regida por essa característica dos quadrinhos. O exemplo mais conhecido disso é da fotonovela, e no nosso caso do próprio *O Fotógrafo*, que transforma fotografias em requadros, ocupando bandas (cada linha de quadros da página) ou páginas inteiras.

Ao misturar quadrinhos e fotografia, a partir dos mecanismos que descrevemos, *O Fotógrafo* faz uma operação de desestabilização desses sentidos consolidados nos contratos de leitura de cada uma das práticas. Para discutir isso, precisamos retomar algumas características do contrato de leitura da fotografia, em geral, e do fotojornalismo em particular.

Ora, conforme já colocamos anteriormente, grande parte do contrato de leitura da fotografia (que articula seus efeitos de referencialidade) deve-se ao ato mecânico da sua inscrição. No quadrinho, ao contrário, está articulado no testemunho do quadrinista, que utiliza a ficção do desenho para dizer algo da realidade. Ora, ao misturar essas duas esferas, *O Fotógrafo* faz com o leitor um jogo duplo: ao mesmo tempo em que o ato mecânico da fotografia confere credibilidade ao quadrinho, engendrando ao desenho as ilusões de referencialidade próprias da fotografia, o quadrinho põe sempre em suspeita o testemunho da fotografia, construindo um dizer que é colocado sob a ótica da dúvida.

Os efeitos de referencialidade de *O Fotógrafo*, nesses termos, são bastante complexos em suas intersecções entre o fotojornalismo e os quadrinhos. Eles se estruturam justamente em torno desse narrador suspeito, dessa testemunha que mistura o universo onírico com o universo referencial, o que acaba por reforçar a própria sensação de irrealidade e da falta de sentido da guerra e dos grandes crimes humanitários.

A fotografia foi uma testemunha privilegiada das calamidades ocorridas em outros países. Como expõe Sontag:

(...) quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo”. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-la. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio” (SONTAG, 2003, p.23).

Guran (1992) explica esse fenômeno, pois considera a linguagem fotográfica notavelmente sensorial, mesmo existindo em seu processo certa racionalidade em seu processo de construção e leitura. Por isso, mais do que o texto, a fotografia é rápida em levar ao leitor uma ideia ou sentimento referente à informação que foi apresentada.

Ao contrário do relato escrito que se dirige a um número maior ou menor de leitores, dependendo de sua complexidade de pensamento e de vocabulário, “uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos” (SONTAG, 2003, p. 21), traço que lhe confere, até certo ponto, um caráter de universalidade. Santos (2009) aponta que o fotojornalismo exerce uma função bastante específica ao permitir ao leitor:

(...) ver, através das imagens, situações e circunstâncias que efetivamente tomaram lugar na dimensão factual – funcionando como uma espécie de experiência de mundo emprestada. Pode-se dizer, pois, que a fotografia se configura enquanto um correlato visual da notícia, isto é, servindo para apresentar ou descrever visualmente os acontecimentos aos quais se refere. (SANTOS, 2009, p. 1)

Sontag (2003) aponta que a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da guerra. Castro (2007) complementa essa concepção com outra característica adquirida pela foto ao dizer que,

A fotografia, porém, além de documentar as guerras e espelhar seus horrores nas páginas dos jornais e revistas, é utilizada como instrumento de crítica social, despertando a consciência dos leitores e suscitando mudanças nas condições de vida das camadas marginalizadas da sociedade, consolidando o fotojornalismo como instrumento da crítica social (CASTRO, 2007, p.38).

Isso posto, contudo, cabe a pergunta: como representar o irrepresentável do trauma, da guerra e da dor? Apesar de todo o catálogo de misérias que o fotojornalismo mostrou ao longo do tempo, há algo da esfera do trauma que não pode ser transposto para a imagem fotojornalística.

*O Fotógrafo* é uma obra singular na medida em que tenta dar conta desse irrepresentável justamente a partir do embaralhamento dos contratos de leitura da fotografia e dos quadrinhos. Uma vez que o trauma diz respeito justamente aquilo que não pode ser representado, o irrepresentável da guerra é posto justamente a partir da exploração dos sentidos desviantes, da transposição das fronteiras entre os dispositivos midiáticos para a construção de sentidos outros. O irrepresentável da guerra é representando na obra a partir de suas características formais, da mistura de um universo supostamente inventado com um universo em que há uma ilusão de um suposto real. O irrepresentável, em outros termos, se materializa a partir de desestabilizações no contrato de leitura e nos efeitos de referencialidade da obra.

## 5. Considerações finais

Para Didi-Huberman, se a imagem, sem dúvida, é formada por empréstimos da cultura, ela também é formada por “interrupções praticadas na ordem do discurso” e, portanto, “de legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de abertura – e, portanto, de efração, de sintomização – praticado na ordem do legível e para além dele” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). Obras como *O Fotógrafo* trabalham com essa qualidade ao embaralhar as fronteiras entre os registros que se pretendem mais realistas e aqueles ligados abertamente às esferas do ficcional. Obras como essa, recusam-se a sínteses interpretativas totalizantes, na medida em que sua principal característica é, justamente, fazer com que

significados contraditórios possam estar em relação.

Para Didi-Huberman (2013, p. 335), “estando entendido que toda figura pictórica supõe ‘figuração’, assim como todo enunciado poético supõe enunciação”, “acontece que a relação da figura com a sua própria figuração nunca é simples: essa relação, esse trabalho, é um emaranhado de paradoxos”, de modo que “de fato, a imagem sabe representar a coisa e seu contrário”. Em outros termos, “trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

*O Fotógrafo* possui justamente essa qualidade ao problematizar a narrativa referencial do fotojornalismo, misturando-a com a linguagem dos quadrinhos para tematizar o trauma. Se o próprio trauma está calcado no embaralhamento dos sentidos e nas conexões entre o referencial e o ilusório, a mistura entre os quadrinhos e o fotojornalismo engendra uma maneira formal de trabalhar com esses aspectos, distorcendo contratos de leitura consolidados para retratar o ininteligível do trauma e o irrepresentável da dor.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Porto: Edições 70, 2006.

CASTRO, Sílvio Rogério Rocha de. **História da fotografia impressa: produção e leitura da imagem fotográfica jornalística**. Revista Cambiassu. São Luís: Maranhão. Jan/dez, 2007

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes. 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EISNER, Will. **Quadrinhos e a arte sequencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Trad. Madga Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.  
GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo. 1992.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hélio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 1995.

PAIM, Augusto Machado. **A fotografia na história em quadrinhos**. Revista Letrônica, Porto Alegre, jan/jun 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewArticle/13391>>. Acesso em: fev/2015

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

\_\_\_\_\_. **Revolução do gibi: a nova cara dos quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Devir, 2012.

SANTOS, Ana Carolina Lima. **A ilustração fotográfica como recurso retórico: um olhar sobre a fotografia no jornalismo de revista**. Cultura Midiática Jul/ dez. 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA JÚNIOR, Juscelino Neco de. **A linguagem dos quadrinhos e o jornalismo**. Blumenau: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www2.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=29432>> . Acesso em: fev/2015.

VAN CAUWENBERGE, Geneviève. **Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia**. In: DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Trad: Maria Appenzeller. 11 ed. Campinas: Papyrus. 2008