

**FOTOGRAFANDO O RELATO; NARRANDO A FOTOGRAFIA. UMA  
ABORDAGEM INTERMIDIÁTICA DE *O FOTÓGRAFO*.**

Rafael Martins

**RESUMO**

As histórias em quadrinhos têm seu debute na era moderna por meio dos jornais, mídia a qual devem seu primeiro flerte com a cultura de massa. Na contemporaneidade, tal relação, entre o jornalismo e as histórias em quadrinhos, tem se acentuado por um novo viés: o jornalismo em quadrinhos. Em *O fotógrafo*(2003) é evidente esta relação, entre a fotografia e a história em quadrinhos que, ao serem justapostas, tecem um diálogo no qual uma mídia parece por em evidência a outra: a obra parece se colocar entre o narrar e o fotografar. Ao aproximar os aspectos fotográficos dos aspectos narrativos das histórias em quadrinhos as duas mídias revelam algumas de suas características. Entre o narrar e o fotografar, a narração do processo fotográfico coloca em contraste o estatuto de índice da fotografia jornalística com os elementos ficcionais da narrativa. A fotografia, ao ser inserida no contexto narrativo das histórias em quadrinhos, é, de certa forma, ficcionalizada: elementos tais como edição, seleção e colagem são explorados em *O fotógrafo* de maneira a sujeitar a fotografia ao um objetivo maior, o narrar. Pensando na abordagem das fronteiras midiáticas, conforme proposta por RAJEWVSKI (2012), indagamos; o que há de fotográfico na história em quadrinhos? Ou mesmo, o que há das histórias em quadrinhos na fotografia? Sendo assim, analisaremos algumas escolhas composicionais de *O fotógrafo* tendo como horizonte teórico pesquisas na área das histórias em quadrinhos, como MCCLOUD(2005) e GROENSTEEN(2008); da fotografia, como BARTHES(1990) e KRAUSS(2002); e da intermedialidade, como MITCHELL(2008) e RAJEWVSKI(2012).

**PALAVRAS-CHAVE:** Intermedialidade; história em quadrinhos; fotografia.

**ANTECEDENTES - O JORNALISMO EM QUADRINHOS.**

As histórias em quadrinhos têm seu debute na era moderna por meio dos jornais<sup>1</sup>, mídia à qual devem seu primeiro flerte com a cultura de massa. Na contemporaneidade, tal relação, entre o jornalismo e as histórias em quadrinhos, tem se acentuado por um novo viés: o jornalismo em quadrinhos. Derivado do *New Journalism*<sup>2</sup>e atrelado às concepções do movimento *underground*<sup>3</sup>dos quadrinhos americanos, o jornalismo em quadrinhos tem em

---

<sup>1</sup> *Yellow Kid*, um dos primeiros personagens a ser publicado sequencialmente em jornais (1895, EUA), obteve grande sucesso e se manteve sempre ligado ao “Yellow journalism”, expressão pejorativa empregada no Brasil como *imprensa marrom*, para se referir a um jornalismo sensacionalista.

<sup>2</sup> Termo cunhado por Tow Wolfe para descrever uma nova abordagem jornalística que se utilizava de recursos literários.

<sup>3</sup> Quadrinhos produzidos inicialmente de forma independente, com temática mais adulta e traço visceral, geralmente em preto e branco. Harvey Pekar e Robert Crumb são dois dos mais famosos representantes deste período.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Joe Sacco um de seus maiores expoentes. Se a aceitação e a popularização deste gênero são recentes, o mesmo não se pode dizer de algumas de suas estruturas básicas: a união da imagem e da palavra, tendo como objetivo o relato jornalístico. Baudelaire, no século XIX, já comentava a respeito desta união,

...é difícil traduzir unicamente através de palavras esse poema composto de mil croquis, tão intenso e complexo, e exprimir a exaltação que se desprende de todo esse pitoresco coligido, frequentemente doloroso, mas jamais lacrimajante, em algumas centenas de páginas, cujas máculas e ranhuras testemunham, a seu modo, a perturbação e o tumulto em meio a que o artista ali depositava suas lembranças do dia (2007, p.40).

Baudelaire, no excerto destacado, refere-se à Constantin Guys, um pintor que trabalhava como correspondente de guerra para jornais franceses e ingleses. Durante a guerra da Criméia (1853 – 1856), Guys trabalhou nos campos de batalha, seja retratando as formações de cavalaria ou os embates entre as artilharias de canhões. Máculas e ranhuras em seu trabalho marcavam, conforme destaca Baudelaire, a relação do pintor enquanto testemunha, cujo trato estético de seus desenhos era delimitado pelas condições do teatro da guerra.

Joe Sacco, na contemporaneidade, ao retratar diversas áreas de conflitos bélicos (Sarajevo, Palestina, Israel, Bósnia) traz em sua obra esse mesmo caráter testemunhal presente em Constantin Guys. No entanto, as marcas de realidade, que em Guys eram expressas por meio “falhas” no desenho, em Sacco ficam evidentes por meio de uma representação que se pauta na realidade captada por meio da fotografia,

Basicamente, trabalho como um jornalista quando estou ‘em campo’: tomando notas, fazendo entrevistas. E eu tiro muitas fotos. Servem como referência visual quando volto para a prancha de desenho. (SACCO *apud* ASSIS, 2001, p.35).

Constantin Guys e Joe Sacco têm em comum, além do caráter de testemunhal no qual se baseia suas imagens, uma relação direta da imagem com real, uma busca por *retratar* a realidade dentro de um contexto jornalístico. Ambos, por meio do desenho, buscam o realismo, no entanto, evidentemente, somente Sacco tem o recurso fotográfico à sua disposição.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Lévi-Strauss (1997), ao tratar da obra de Poussin e Proust, propõe um procedimento de dupla articulação, na qual unidades de primeira ordem combinadas e dispostas produziriam uma obra em uma segunda ordem. Ao aproximarmos este procedimento à obra de Joe Sacco observamos que a fotografia seria então a primeira articulação, enquanto a obra desenhada na história em quadrinhos, a segunda. Em outras palavras, a fotografia está presente como uma maneira de olhar o mundo que é transposta para o desenho, conforme observamos em uma página de *Quando boas bombas acontecem para pessoas más*, presente em *O Derrotista* (2006).

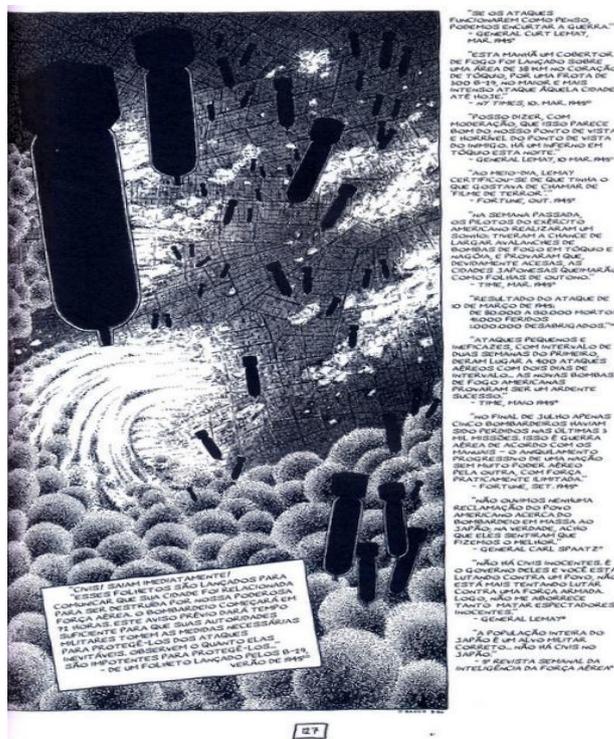


Figura 1 – “Representação do olhar fotográfico de Joe Sacco”  
 Fonte: SACCO, Joe. *O derrotista*. São Paulo: Conrad, 2006.

Nesta página podemos notar duas características que são muito exploradas por Joe Sacco. Primeiramente, a relação com o relato jornalístico, nesta história explicitada por meio de uma montagem com recortes de entrevistas e trechos de manchetes de jornais. Em segundo lugar, no que tange especificamente ao desenho, uma abordagem voltada para o realismo, buscando retratar o ambiente de maneira fiel. Na segunda característica, chamamos a atenção para a possível relação com a fotografia, enquanto uma primeira

articulação do desenho. Este relacionamento, entre a fotografia e as histórias em quadrinhos, dentro do contexto do jornalismo em quadrinhos, ganha outros tons na obra *O fotógrafo* (2006).

### **CLIQUE: ENTRE NARRAR E FOTOGRAFAR.**

Produzida a seis mãos, *O fotógrafo*, é uma história em quadrinhos desenhada e roteirizada por Emmanuel Guibert; diagramada e colorida por Frédéric Lemercier, e “vívida” e fotografada por Didier Lefréve. A história relata uma das muitas viagens realizadas por Didier ao Afeganistão. Nos dois meses da viagem relatada em quadrinhos, o fotógrafo acompanha uma equipe da organização não governamental MSF (Médicos Sem Fronteiras). A viagem, realizada em 1986, época em que o Talibã lutava contra o domínio russo, resultou em mais de quatro mil fotos, das quais seis foram publicadas em página dupla na edição do dia 27-28/ 12 /1986 do jornal francês *Libération*<sup>4</sup>. Fato ímpar, pois muitas de suas outras viagens não resultaram em nenhum tipo de reprodução jornalística. Em 2003, após insistência de Emmanuel Guibert, é lançado na França o primeiro volume de *O fotógrafo*.

O fotógrafo apresenta uma estrutura aparentemente simples: fotografar o relato, narrar a foto. Uma estrutura que inserida no contexto do jornalismo em quadrinhos faz todo o sentido, uma vez que se aproveita do estatuto de índice da fotografia jornalística. No entanto, por meio de uma composição formal complexa, a relação entre fotografia e história em quadrinhos amplia-se de maneira a revelar características de ambas as mídias.

Em *O fotógrafo*, a relação entre a fotografia e a história em quadrinhos se dá de forma muito mais evidente e complexa do que em Joe Sacco. Desde a utilização das fotos como se fossem quadros de histórias em quadrinhos, por meio de uma complexa diagramação; à inserção de folhas de contato<sup>5</sup> com as marcas da seleção realizadas por Didier em 1986. As fotografias, em muitos trechos, parecem autônomas, chegando a aparecerem isoladas na página, sem nenhum tipo de texto, porém retratando uma sequência temporal, fato este que as aproxima, uma vez mais, das histórias em quadrinhos. De

---

<sup>4</sup> A página dupla da reportagem na qual as fotos são utilizadas está disponível on-line em: <http://lephotographe.dupuis.com/site.html>

<sup>5</sup> Impressão integral de trechos de filmes fotográficos alinhados em uma página. Ester recurso é geralmente utilizado para se selecionar as melhores fotos para futura impressão.

maneira muito didática, logo no início do primeiro capítulo, temos uma noção inicial de como a fotografia se relacionará com a história.



Figura 2 – “Página 12 de *O fotógrafo*. Vol.1”

Fonte: GUIBERT, Emmanuel, LEFRÈVE, Didier, LEMERCIER, Frédéric. *O fotógrafo*. Vol. 1 São Paulo: Conrad, 2006.

Por meio desta página, no início do primeiro volume de *O fotógrafo*, nos é possível compreender em grande parte o relacionamento entre o fotografado e o desenhado dentro da obra. No primeiro quadro, vemos, sob um fundo apenas colorido, um desenho do personagem de Didier, o fotógrafo. Neste quadro há um balão de voz e uma caixa de texto, estrutura comum aos quadrinhos na contemporaneidade. Neste primeiro momento também compreendemos em grande parte a escolha pelos desenhos, Didier tem poucas fotos de si próprio na viagem. Como narrar situações que não foram fotografadas? Eis, a resposta, por meio dos desenhos.

No segundo quadro temos uma foto, ao fundo, não muito visível. Lemos, sobre esta foto, o nome da obra. Nos quadros seguintes, conforme são apresentados Guibert e Lemercier, desenhista e colorista, respectivamente, a foto vai se tornando mais visível. No quadro seguinte temos um desenho de Didier, agora com câmera em punho. Neste quadro, uma vez mais um balão de voz, porém agora o fundo do quadro é trabalhado; há detalhes. A

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

realidade na qual o fotógrafo irá interagir se torna presente somente após a inserção da fotografia, que gradativamente se tornou mais perceptível nos quadros anteriores.

Clique. Enfim a foto, não há texto sobre ela, relaciona-se com os outros quadros da página apenas por encadeamento e, ao contrário dos desenhos, é sempre em preto e branco. Temos aqui mais uma informação, conheceremos o Afeganistão por meio dos olhos de Didier, por meio de suas fotos.

No último quadro inicia-se a narrativa em si. Uma caixa de texto descreve a ação enquanto vemos Didier inserido no ambiente, em suas mãos uma câmera fotográfica. Concluimos, a narrativa dos momentos de interação de Didier, seja por meio de diálogos, seja por meio da narração feita pelo próprio personagem, será realizada pelos quadrinhos ou por caixas de texto. O espaço fotográfico, ao menos materialmente, não será invadido por balões ou caixas de texto. Tal fato se confirma pelo fato de que os desenhos dificilmente representam alguma paisagem, ou mesmo são mais trabalhados no que se refere ao fundo do local onde interagem os personagens. Estão postas as premissas do relacionamento entre as histórias em quadrinhos e a fotografia dentro de *O fotógrafo*. No entanto, conforme o avanço da obra, a interação torna-se mais complexa, demandando uma pesquisa mais pormenorizada. Fotografia e histórias em quadrinhos; como ocorre esta interação dentro de *O fotógrafo*? Estas duas mídias, ao serem justapostas, tecem um diálogo no qual uma mídia parece por em evidência a outra: a obra parece se colocar entre o narrar e o fotografar. Ao aproximar os aspectos fotográficos dos aspectos narrativos das histórias em quadrinhos as duas mídias revelam algumas de suas características. Pensando na abordagem das fronteiras midiáticas, conforme proposta por Irina Rajewvski, na qual “*a maneira como uma dada configuração midiática põe em jogo uma série de diferenças, fronteiras e cruzamentos de fronteiras midiáticas.*” (2012, p.55), indagamos; o que há de fotográfico na história em quadrinhos? Ou mesmo, o que há das histórias em quadrinhos na fotografia?

Desta maneira, analisaremos algumas escolhas composicionais de *O fotógrafo* tendo como horizonte teórico pesquisas na área de intermedialidade. Sendo assim, não pretendemos, ou mesmo temos a capacidade, para analisar a fotografia em suas nuances mais técnicas, mas sim buscar uma melhor compreensão de seu relacionamento com algumas características das histórias em quadrinhos no contexto da obra analisada.

## **A ESSÊNCIA DUVIDOSA DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.**

As histórias em quadrinhos, embora tenham seus primórdios anteriores ao cinema, ainda não alcançaram a mesma legitimação que a 7ª arte. Variados são os fatores que ocasionam esta problemática, desde a ligação com a cultura de massa, provinda de sua difusão inicial em jornais, até a posterior aproximação com o público infantil, contribuindo assim para a perpetuação de uma aura de desvalorização em torno deste tipo de manifestação artística. O caminho em busca da legitimação tem sido trilhado de diferentes maneiras, tomemos como exemplo a “Primeira exposição internacional de histórias em quadrinhos”, ocorrida em São Paulo em 1951, na qual os organizadores visavam o reconhecimento dos quadrinhos enquanto arte, associando-os ao cinema e a literatura<sup>6</sup>. Em outras palavras, por meio de uma possível intermedialidade buscava-se legitimar uma manifestação artística vista como inferior, ou mesmo infantil por grande parte da sociedade.

Atualmente, em grande parte superada a fase da legitimação, alguns teóricos das histórias em quadrinhos voltam-se para a busca da especificidade da mídia, de sua essência. Scott McCloud, em *Desvendando os quadrinhos*, por exemplo, desenvolve uma possível definição. Partindo do conceito, arte sequencial, de Will Eisner, ele propõe: “*Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador.*”(2005,p.9) Tal definição de McCloud, que não abarca a necessidade da inserção de texto, ou mesmo a reproduzibilidade técnica, de tão ampla acaba por abordar, desde as urnas gregas e a tapeçaria de Bayeux, até as mais recentes experimentações de Chris Ware.

Alain Rey, por outro lado, ao tentar delimitar a essência das histórias em quadrinhos, acaba por criar mais uma delimitação ampla,

Uma batalha criativa entre figuração e narratividade, não entre imagem e texto, esta última assumindo nada além do que o mais superficial aspecto da história (*apud* GROENSTEEN, 2008, P.124, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> A questão da busca pela legitimação dos quadrinhos pode ser correlacionada com a criação do termo *Graphic Novel*, que visava estabelecer uma diferenciação de maneira a explicitar uma certa complexidade da forma. RAMOS e FIGUEIRA abordam esta questão da nomenclatura no artigo: *Graphic novel, Narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo* (2011).

Para Alain Rey, o que definiria os quadrinhos seria uma interação entre figuração e narratividade e não entre imagem e palavra, no entanto tal definição, guardadas as devidas proporções, também poderia ser utilizada para definir livros ilustrados e até mesmo o cinema. Tais definições parecem se concentrar na relação entre o elemento verbal e o imagético, de maneira a definir que tipo de relação específica entre os dois poderia, ou não, ser considerada uma história em quadrinhos. Enfim, a dificuldade é evidente, e tal é o ponto de partida de Thierry Groensteen (2008), em *The impossible definition* (A definição impossível), ao tentar delimitar uma concepção para as histórias em quadrinhos derivada do conceito de solidariedade icônica,

Imagens interdependentes, participantes de uma série, apresentando a dupla característica de estarem separadas [...] e que são plasticamente e semanticamente sobredeterminadas pelo fato de sua coexistência *in praesentia* (2008, p.128, tradução nossa).

Eis uma breve jornada que nos leva aos limites teóricos já experimentados por outras manifestações artísticas. Como definir o objeto: história em quadrinhos? De acordo com a concepção de Groensteen, por exemplo, poderíamos considerar os livros colagens de Max Ernst histórias em quadrinhos? Vamos em frente.

A busca e toda a problemática da essência, ou mesmo da especificidade de determinada manifestação artística, não é presente somente no campo teórico das histórias em quadrinhos. Teóricos do cinema, mais recentemente, e da literatura, há séculos, se confrontam com a teorização dos limites de seus respectivos campos de atuação. As histórias em quadrinhos são fundamentalmente plurimidiáticas, tendo se em vista a relação entre o elemento pictural e o textual, o encadeamento de imagens gerador de uma narrativa. É neste ponto que os estudos intermediários ganham relevância.

Todas as artes são artes combinadas (ambas texto e imagem); todas as mídias são mistas, combinando diferentes códigos, convenções discursivas, canais sensoriais e modos cognitivos (MITCHEL, 2008, p.118, tradução nossa).

É em concordância com Mitchel que Irina Rajewski, conceitua a intermedialidade em duas abordagens: uma ontológica, enquanto característica fundamental de algumas mídias, e outra crítica, enquanto categorias de análise. Nesse ponto de vista, a autora considera as fronteiras midiáticas como construtos discursivos, instâncias nas quais inclusão e exclusão são questões de poder. Desta maneira, as relações entre mídias que a convenção determina serem distintas acabam por enfatizar o caráter de constructo de algumas delimitações midiáticas. Por exemplo, um encadeamento específico, porém não fixo, entre imagem e palavra ser aceito como histórias em quadrinhos. Neste sentido, “por em relação” diferentes mídias, no nosso caso a fotografia e as histórias em quadrinhos, revelaria as fronteiras, muitas vezes impostas, às duas mídias colocadas em jogo. Tendo em vista esta característica intermediária fundamental dos quadrinhos, dentro da perspectiva de Irina Rajewski, e de maneira a tornarmos as reflexões mais concretas analisemos uma página de *O fotógrafo*:

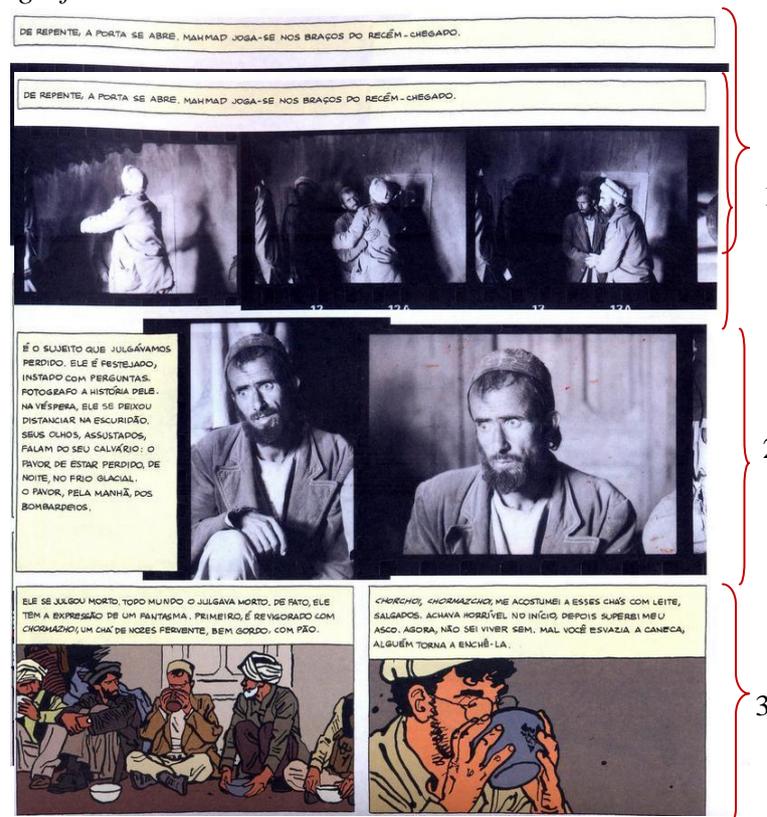


Figura 3 – “Página de *O fotógrafo*. Vol.1, inserida delimitação para análise.”

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Nesta página podemos observar a coexistência de fotografias e desenhos. No primeiro trecho, observa-se que a caixa de texto ocupa um espaço diferenciado das fotos, sua presença, no entanto, age sobre as fotografias ressaltando o caráter narrativo da sequência que vem logo abaixo. As fotografias são diagramadas de maneira a assemelhem-se a requadros, tal disposição explicita a aproximação do fotográfico com o quadrinístico.

No trecho dois, ao meio da página, temos mais uma caixa texto com narração, porém ela não tem o tamanho exato do texto inserido, como é comum, pelo contrário, o texto acompanha a diagramação utilizada na fotografia, mesmo que para isso tenha que deixar espaços em branco. Se no primeiro trecho a caixa de texto é longa, tal qual a sequência de fotos, neste segundo momento torna-se um pouco mais quadrada, de maneira a se aproximar da imagem do afegão. Imagem e foto tocam-se, porém cada uma tem seu espaço, são sobrepostas, a montagem é evidente. O mesmo acontece com as fotografias, cuja marca do recorte não é escondida.

No terceiro trecho da página, as caixas de texto adentram completamente o desenho, a narração faz parte da imagem, não está ao seu lado ou sobre ela, como anteriormente, aqui a montagem entre o texto e a imagem é mais orgânica, não há o de recorte tão evidente, presente no trecho dois. Ou seja, os espaços discursivos, da fotografia e das histórias em quadrinhos, estão demarcados, não há fusão, apenas coexistência. Enquanto nas fotografias fica evidente o caráter do recorte, vê-se o trajeto da tesoura, torto, em excesso, sem acabamento exato, nos desenhos este fato não se repete, a diagramação é uniforme.

Oras, conforme observamos, as diferenças midiáticas não são abolidas, apenas postas em relação. Coloca-se em relação as diferentes mídias, em um espaço *entre*, no qual as fronteiras se revelam enquanto potência desmistificadora e criadora de novas relações. Cabe agora, nos atentarmos a este espaço *entre*, de maneira a notarmos quais elementos de cada mídia são aproveitados pela outra. O que a interação entre a fotografia e as histórias em quadrinhos nos diz sobre estas duas mídias? Uma análise um pouco mais atenta das fotografias nos ajudará a aprofundarmos nossa discussão

**FRONTEIRAS FOTOGRÁFICO-QUADRINÍSTICAS.**

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Se até o momento nos dedicamos a tratar as histórias em quadrinhos como um espaço intermediário por natureza, cabe agora nos determos mais especificamente na fotografia e suas relações com esta mídia. A relação entre fotografia e narrativa pode ser observada mais explicitamente nas fotonovelas ou “*discursos gráfico-sequenciais por meio de fotografias*” (DUTRA, 2003, p.113). Fotonovelas, tradicionalmente, têm o caráter ficcional de sua narrativa mais evidente, o que não nos parece ser o caso de *O fotógrafo*, uma vez que a obra se propõe a um relato mais apegado a realidade; jornalístico.

Segundo Barthes (1990), em *A mensagem fotográfica*, a fotografia jornalística seria um análogo mecânico do real com a capacidade de atestar que determinado fato existiu. Em outras palavras, que em determinado momento da história, alguém testemunhou o fato retratado (*Isso-foi*<sup>7</sup>). Sendo assim, o caráter de representação da fotografia estaria sobrepujado por seu caráter de autenticação, em outras palavras, o estatuto de índice da fotografia, conforme explica Rosalind Krauss,

A fotografia, como eu já assinali, é ela mesmo um tipo de índice. Ela produz o traço-testemunho dos corpos ou dos objetos que marcaram com a sua impressão física a emulsão da película fotográfica (2002, p.25).



Figura 4 – “Página 74 de *O fotógrafo. Vol.1*”

Fonte: GUIBERT, Emmanuel, LEFRÈVE, Didier, LEMERCIER, Frédéric. *O fotógrafo. Vol. 1* São Paulo: Conrad, 2006.

<sup>7</sup> Conceito proposto por Barthes, em *A câmara clara* (1984), com relação ao referente fotográfico: “*Na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: realidade e passado*” (p.115). Sendo assim, a relação da fotografia com o passado não visa restituir o abolido, mas sim atestar a sua existência em determinado momento do tempo.

Ao considerarmos a fotografia como emanção física do objeto, conforme nos aponta Krauss, compreendemos o seu poder de autenticação do relato, caro ao jornalismo em quadrinhos. No quadro acima o personagem do fotógrafo imbui sua fotografia de capacidade de garantir a veracidade de seu relato, que de outra maneira, segundo ele, seria inacreditável. No entanto, a fotografia ao ser inserida no contexto narrativo das histórias em quadrinhos, é, de certa forma, ficcionalizada. Explico: elementos tais como edição, seleção e colagem são explorados em *O fotógrafo* de maneira a sujeitar a fotografia ao um objetivo maior, o narrar. Vejamos.



Figura 5 – “Página 57 de *O fotógrafo. Vol.1*”

Fonte: GUIBERT, Emmanuel, LEFRÈVE, Didier, LEMERCIER, Frédéric. *O fotógrafo. Vol. 1* São Paulo: Conrad, 2006.

No trecho selecionado, devido à sequência das imagens, compreendemos que é a narrativa de um homem subindo uma montanha. No entanto, se acompanharmos a numeração das fotografias (logo abaixo), veremos que seguem em sequência, do número 32 ao 36, porém o último quadro, que teoricamente deveria ser o 37, é o 32. Tal fato também se evidencia pelo alinhamento do último quadro, visivelmente deslocado dos anteriores, sobreposto. Ou seja, as fotos estão sujeitas a reorganização imposta pela narrativa, pela estrutura ficcional, no caso, típica as histórias em quadrinhos. A foto, cientificamente uma emanção do real, está submetida; sujeita a ordem do ficcional.

Rosalind Krauss, ainda tratando da questão da fotografia afirma,

E como avaliar [...] o semiautomatismo do processo fotográfico, ou seja, o fato de que, descartando a possibilidade de selecionar e compor, o registro da imagem escapa ao controle do fotógrafo, de forma que só lhe resta ao fim das contas fazer a triagem, escolher e eliminar as escórias?(2002, p.164).

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Ao fotógrafo, após o momento da captação da imagem, só lhe resta fazera triagem, escolher, eliminar. Eis aí a utilização de uma folha de contatos, selecionar as fotos a serem ampliadas. Em *O fotógrafo*, as marcações feitas por Didier em suas folhas de contato são mantidas na diagramação por Frédéric Lemerrier, de maneira a manter a autenticidade das escolhas realizadas pelo fotógrafo no ano de 1986. O procedimento de inserção das folhas de contato nos revela, inserido na narração, este caráter semiautomático do trabalho fotográfico referido por Krauss.



Figura 6 – “Página 79 de *O fotógrafo. Vol. 1*”

Fonte: GUIBERT, Emmanuel, LEFRÈVE, Didier, LEMERCIER, Frédéric. *O fotógrafo. Vol. 1* São Paulo: Conrad, 2006.

Neste trecho vemos a narração da passagem da caravana em que se encontrava Didier por um rio. Acompanhamos a dificuldade dos afegãos atravessar com os cavalos pela forte correnteza do rio. Os disparos da câmera são sequenciais, conforme notamos pela numeração das fotos. Uma das fotos é marcada com um “X” em vermelho, selecionada. Em uma caixa de texto anterior a este trecho lemos,

Tiro muitas fotografias. À medida que fotografo, sinto que estou perto de uma boa foto. É como se eu estivesse pescando, e a isca sendo mordida. (GUIBERT; LEFRÈVE, LEMERCIER, 2010, p.79)

Uma vez mais, a narrativa se aproxima da fotografia, tentando representar de alguma maneira o semiautomatismo a que se refere Krauss. Considerando o que afirma

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Barthes; “*Uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.*”(1984, p.16) neste trecho somos capazes de perceber o processo fotográfico em si; a facção do objeto fotografia, por meio de uma organização narrativa proveniente das histórias em quadrinhos. Compreendemos o contraste entre o que o fotógrafo desejou retratar e o produto final: a fotografia. Contraste este, que pode ser oriundo das limitações técnicas da máquina ou do fotógrafo ou mesmo de questões inerentes ao objeto fotografado, relacionadas à luz e ao movimento. Vemos então a fotografia se aproximando dos desenhos de Constantin Guys, analisados por Baudelaire no século XIX, no que se refere a “imperfeições” diretamente ligadas com a natureza testemunhal da obra.

Porém, o que este trecho nos permite compreender das histórias em quadrinhos?

Nas histórias em quadrinhos o desenhado, que por natureza difere do fotográfico, está inteiramente atrelado à narrativa. O desenhista representa conforme as necessidades da narração, não vemos seus esboços, somente a imagem final, a que foi escolhida como mais adequada ao andamento da história, aquela que melhor *condensa* elementos narrativos. Embora o desenhista possa esboçar, apagar e refazer, nada disso fica evidente no resultado final. Eis que, na página seguinte da sequência de foto que analisamos anteriormente, ocupando metade da folha, vemos novamente a foto, que na página anterior estava marcada com um “X”. Em uma história em quadrinhos veríamos somente esta imagem, a escolhida, todo o processo de sua existência, aqui explícito pelas fotografias de Didier, seria apenas implícito em uma imagem arte finalizada. Logo, por meio da participação direta das mídias: fotografia e histórias em quadrinhos, temos uma combinação midiática<sup>8</sup>, pois as imagens, enquanto inseridas no contexto narrativo, aproximam-se das histórias em quadrinhos, além de haver a presença direta das duas mídias, neste espaço *entre*.

Vale ressaltar, que não há estabilidade no relacionamento entre o fotográfico e o desenhado, apenas tensão e mobilidade, afinal o relacionamento não é unilateral. Conforme observamos, a fotografia, embora inserida no contexto da história em quadrinhos, em momento algum, abandona suas peculiaridades, apresentando composicionalmente diferenças bem claras com relação aos desenhos, diferenças estas que não param de suscitar

---

<sup>8</sup> A combinação midiática é uma das três categorias críticas propostas por Irina Rajewski em *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade* (2012). São elas: transição midiática, combinação midiática e referência intermidiática.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

questionamentos a respeito das fronteiras entre as duas mídias postas em relacionamento. Aqui, as fronteiras entre as duas mídias, mais do que delimitar, propiciam maior produtividade de sentidos.

É o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro (RAJEWSKI, 2012, P.71).

A fotografia, submetida à narrativa das histórias em quadrinhos, revela aspectos de ambas as mídias envolvidas. . Entre o narrar e o fotografar, a narração do processo fotográfico coloca em contraste o estatuto de índice da fotografia jornalística com os elementos ficcionais da narrativa. O relacionamento entre as duas mídias, feito uma dança, é feito de aproximações e separações. Abrange desde o flerte, demarcado por marcas claras de recorte e colagem, até o encontro, onde, embora unidas, não deixam de revelar, tanto semelhanças como disparidades.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e terra; 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Costañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léo Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1990.

DUTRA, António Aristides Corrêa. **Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores**. 2003. 253 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FIGUEIRA, Diego; RAMOS, Paulo. **Graphic novel, narrativa gráfica, romance gráfico: a questão da nomenclatura**. Brasília, 2011. Disponível em <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_jornada\\_2011/paulo\\_ramos\\_diego\\_figueira.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/paulo_ramos_diego_figueira.pdf)> acesso em 3 de jan. de 2013.

GROENSTEEN, Thierry. **The system of comics**. Trad. Bart Beaty, Nick Nguyen. Jackson: University press of Mississippi; 2007.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

\_\_\_\_\_. “The impossible definition”. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent(Org.). **A comics studies reader**. Mississippi: The university press of Mississippi, 2008.

GUIBERT, Emmanuel, LEFRÈVE, Didier, LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo. Vol. 1** São Paulo: Conrad, 2006.

\_\_\_\_\_. **O fotógrafo. Vol.2** São Paulo: Conrad, 2008.

\_\_\_\_\_. **O fotógrafo. Vol.3** São Paulo: Conrad, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar escutar ler**. Trad. Thaís Nicoleti de Camargo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Hécio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

MITCHEL, W.J.T. “Beyond Comparison”. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent(Org.). **A comics studies reader**. Mississippi: The university press of Mississippi, 2008.

RAJEVSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim In: **Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2 Belo Horizonte: UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. Intermidiality, Intertextuality and Remediation. In: **Intermedialités, n° 6** Montreal: Presses de l’Université de Montréal, 2005

SACCO, Joe. **O derrotista**. São Paulo: Conrad, 2006.