

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE ARQUITETURA ARTES E COMUNICAÇÃO**

**Sob o olhar do Fotógrafo: quadrinhos e fotografia na narrativa  
jornalística**

**Monique dos Santos Nascimento**

**Bauru**

**2014**

**MONIQUE DOS SANTOS NASCIMENTO**

**Sob o olhar do Fotógrafo: quadrinhos e fotografia na narrativa jornalística**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social - Jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Gobbi

**Bauru**

**2014**

MONIQUE DOS SANTOS NASCIMENTO

**SOB O OLHAR DO FOTÓGRAFO: QUADRINHOS E FOTOGRAFIA NA  
NARRATIVA JORNALÍSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social -  
Jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Gobbi

---

Prof. Dr. Maximiliano Martin Vicente

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliza Bachega Casadei

Bauru, \_\_\_\_\_

*Ao meu pai, que continua ao meu lado  
onde quer que ele estiver*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, a mulher mais forte que conheço, e ao meu irmão por todos os sacrifícios feitos por mim e por todo o apoio.

À professora Maria Cristina Gobbi, por não desistir de mim e acreditar no meu potencial até quando eu mesma já não acreditava.

Aos meus queridos amigos, pelas palavras encorajadoras, por dividir as angústias e por me fazerem rir sempre.

Ao meu namorado, pelo infinito companheirismo e paciência, e por ser meu melhor amigo em todas as horas.

*“No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa”*

Roland Barthes

## RESUMO

O jornalismo se estabeleceu no meio impresso (jornais e revistas) com textos tradicionais e, muitas vezes reféns do lide. A junção de fotografia e quadrinhos ainda é embrionária, mas surge como um recurso para a inovação do jornalismo, já tão dependente de antigos formatos. Nesta monografia, a obra *O Fotógrafo* é analisada para observar como essas mídias, quadrinhos e fotografia, podem servir de plataforma para uma narrativa jornalística. Em 1986 o fotojornalista Didier Lefèvre viajou ao Afeganistão para acompanhar a caravana de uma equipe da organização Médicos Sem Fronteiras. O intuito era fotografar o trabalho da ONG e revelar a situação do povo afegão em meio à invasão soviética, que durou 10 anos. Na época, seis fotos, de quatro mil, foram publicadas. Treze anos depois, o quadrinista Emmanuel Guibert sugeriu que a história, já esquecida dentro de caixas, virasse livro. Assim nasceu *O Fotógrafo*, uma obra em quadrinhos, mas que incorpora as fotografias de Lefèvre e seu relato jornalístico das consequências do conflito no país. Por diversas características, a história será analisada pelo viés do jornalismo gonzo e, ainda, do *new journalism*.

**PALAVRAS-CHAVE:** quadrinhos, fotografia, jornalismo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA</b> .....	9
1.1. SOBRE OS AUTORES.....	9
1.1.1. Didier Lefèvre.....	9
1.1.2. Emmanuel Guibert.....	10
1.2. SOBRE A OBRA.....	11
1.3. A ORGANIZAÇÃO.....	14
1.4. HISTÓRICO DA MSF NO AFEGANISTÃO.....	15
1.4.1. Ocupação Soviética (1979-1989).....	15
1.4.2. Guerra Civil (1989-1996).....	16
1.4.3. Regime Talibã (1996-2001).....	17
1.4.4. Intervenção Americana (2001-2004).....	18
<b>2. AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS</b> .....	19
2.1. Cenário Atual dos Quadrinhos.....	19
2.2. Quadrinhos como Linguagem Autônoma e Diálogo Com Outras Mídias.....	21
2.3. O Que São Quadrinhos?.....	26
2.4. A Origem dos Quadrinhos.....	28
2.5. Elementos da Linguagem dos Quadrinhos.....	30
2.6. Jornalismo em Quadrinhos.....	34
<b>3. A FOTOGRAFIA</b> .....	37
3.1. FOTOJORNALISMO.....	37
3.2. A LINGUAGEM FOTOGRAFICA.....	42
3.2.1. Fotografia em Preto e Branco e a Cores.....	43
3.2.2. Composição.....	44
3.2.3. Enquadramento.....	45
3.2.4. Luz.....	46
3.2.5. Foco, Velocidade e Abertura.....	47
3.2.6. Objetivas.....	49
3.2.7. O momento.....	50
3.3. A Fotografia e a Realidade.....	52
<b>4. ANÁLISE DA OBRA</b> .....	
4.1. O Fotógrafo: uma linguagem híbrida.....	56
4.2. O Fotógrafo: uma reportagem literária.....	56
4.2.1. Jornalismo Literário.....	64
4.2.2. New Journalism.....	66
4.2.3. Jornalismo Gonzo.....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>REFEÊNCIAS</b> .....	79



## INTRODUÇÃO

Plataformas não tradicionais de veiculação de conteúdo jornalístico surgem como uma alternativa narrativa que confere novos valores à prática da reportagem. Esta monografia aborda a obra *O Fotógrafo*, de Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre e Frédéric Lemerrier, que alia fotografia quadrinhos no mesmo suporte

Este estudo tem como objetivo analisar *O Fotógrafo*, sob a luz do jornalismo literário, especificamente o *new journalism* e o jornalismo gonzo. Por se tratar de um relato feito na forma de história em quadrinhos, com a adição das fotografias de Lefèvre, essas duas mídias serão conceituadas e discutidas, para que se possa entender como a junção das duas funciona e quais características particulares essa linguagem proporciona.

No primeiro capítulo será feita uma contextualização geral da obra. Quem são seus autores, qual o cenário que a obra retrata, o que é a organização Médicos Sem Fronteiras (MSF) e o histórico de conflitos ocorridos no Afeganistão, fazendo um paralelo com a atuação da MSF no país.

No segundo capítulo será abordado o quadrinho enquanto mídia. Para isso falaremos do cenário atual no país, das características mais evidentes de sua linguagem, suas origens e seu diálogo com outras mídias e com a linguagem jornalística.

No terceiro capítulo será levantado o fotojornalismo enquanto atividade, os aspectos mais relevantes da linguagem fotográfica, que a torna uma mídia singular na difusão de informação e por fim, um dos debates mais importantes quando se fala em fotografia: sua ligação com o relato.

No quarto capítulo, a intenção é analisar a junção dos quadrinhos com a fotografia, que resulta em um produto com características de ambas as partes e em novas características. A narrativa de Guibert e Lefèvre será considerada pelo viés do jornalismo literário, e mais especificamente depois, do *new journalism* e do jornalismo gonzo, na tentativa de provar a eficiência desse meio híbrido para o jornalismo.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

### 1.1. Sobre os autores

#### 1.1.1. Didier Lefèvre

Didier Lefèvre nasceu em 1957 em Paris, formou-se como biólogo farmacêuta, mas fez carreira como fotojornalista. Seu primeiro trabalho para a Médicos sem Fronteiras foi em 1984. Trabalhou pela Agência VU de 1989 a 1993 e posteriormente seguiu como fotógrafo *freelancer*.

Suas fotografias foram publicadas em veículos como o jornal *Liberation*, a revista *L'Express*, a *L'Equipe Magazine* and e a editora *Éditions Ouest France*. Já esteve em países como o Afeganistão, o Sri Lanka, a Colômbia, o Camboja, Serra Leoa, Eritreia, Malawi, Níger, Costa do Marfim, Burundi, Congo, China, Albânia, Macedônia, Israel, Ruanda, Kosovo, Irã, Uzbequistão e Tajiquistão. Seu trabalho já foi exposto nas cidades de Paris, Toulouse e Perpignan.

Uma das exposições foi sobre suas viagens ao Afeganistão e incluiu o material da missão retratada em *O Fotógrafo. Doctors Without Borders: Photographs from Afghanistan* (1984-2004) passou por Nova York, Los Angeles, São Francisco e Nashville.

Didier gostava de visitar lugares onde esteve antes, observar as mudanças e conversar com as pessoas que conheceu. Revisitou o Afeganistão diversas vezes, sendo a última visita em 2006, um ano antes de sua morte, e voltou também ao Camboja e o Malawi. Em Kosovo, conheceu a aldeia de Ljubenic, que, apesar dos ritmos tranquilos da vida rural, vivia com a memória opressiva do massacre.

“Quando a Médico Sem Fronteiras me pediu par air ao Afeganistão em 1986, eu não hesitei. Aquela jornada agora parece ter sido uma espécie de iniciação. Desde então, eu retornei àquele país muitas vezes...” (LEFÈVRE, 2008)

Didier financiava suas expedições com as próprias economias, nunca esperando por propostas da imprensa, da qual havia se desvincilhado. Certa vez armou uma reportagem sobre refugiados afegãos no Irã apenas para ouvir: "Desculpe, nós fizemos uma história sobre os palestinos ..."

Didier morreu de ataque cardíaco em 29 de janeiro de 2007.

### 1.1.2. Emmanuel Guibert

Emmanuel Guibert nasceu em 1964, em Paris. É autor de *graphic novels* para o público infantil e adulto, como *Sardine de l'espace* e *La Guerre d'Alan*. Colaborou com Lefèvre de 1999 a 2006 para criar a graphic novel *O Fotógrafo*.

Para Emmanuel, os quadrinhos foram um jeito de acordar as memórias de Didier. “Eu tinha uma centena de razões para gostar de Didier Lefèvre. Uma delas era que ele era um bom fotógrafo. Outra era que ele era um bom contador de histórias. Desde a primeira vez que ouvi ele me contar uma de suas histórias, usando suas folhas de contato para ilustrar o conto, eu quis que fizéssemos um livro juntos, com a ajuda de Frédéric Lemerrier”. (GUIBERT, 2008). Lemerrier foi responsável pelas cores e design da obra.

Guibert em entrevista ao programa de Rachel Maddow, no canal de televisão MSNBC, disse que “quando ele [Didier] voltou em 1986 da missão, ele havia tirado quatro mil fotos e foi muito sortudo e privilegiado por ver seis delas publicadas quando voltou. Todo o resto não deveria mais sair das caixas (...)”. (GUIBERT, 2009)<sup>1</sup>



Figura 1: Fotos de Didier Lefèvre publicadas em 27 de dezembro de 1986 no Jornal Libération. Fonte: Didier Lefèvre Legacy, 2008

<sup>1</sup> Tradução livre. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=eSK\\_zN-Ne8Y](http://www.youtube.com/watch?v=eSK_zN-Ne8Y). Acesso em dez/ 2013.

Em entrevista ao site Newsarama<sup>2</sup>, Guibert (2009) revela:

Didier e eu nos conhecíamos desde que eu tinha 14 anos e ele 21. Nós moramos no mesmo prédio em Paris. Muito depois em 1999, ele me convidou para almoçar na casa dele (não éramos mais vizinhos), e passamos a tarde toda olhando para folhas de contato e fotografias de sua primeira missão, em 1986. Eu fiquei tão impressionado e apaixonado pelo que descobri que imediatamente propus a ele que fizéssemos um livro juntos, que incluiria suas fotografias. (GUIBERT, 2009)

Ao ter a ideia de fazer a *graphic novel*, Guibert pretendia fazer a voz de Didier ser ouvida, preencher as lacunas entre as fotos com suas histórias e permitir que os eventos que ele não conseguiu fotografar por alguma razão viessem à tona.

Guibert vive em Paris com sua mulher e filha.

## 1.2. Sobre a obra

Em 1986, durante a guerra entre as forças soviéticas invasoras e a resistência afegã, a Médicos Sem Fronteiras pediu ao fotojornalista Didier Lefèvre que acompanhasse a equipe médica ao Afeganistão.

Depois de atravessar a fronteira com o Paquistão ilegalmente, guiados por uma caravana de *mujahidin*, os combatentes afegãos, os médicos e enfermeiras montaram acampamento na região de Badaquistão. No caminho, a caravana passava 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 e fotografou o cotidiano do povo afegão durante o conflito.

Anos depois, contou a história a seu amigo Emmanuel Guibert, que decidiu produzir a *graphic novel*. Sobre o processo de produção dos livros, Guibert conta na entrevista ao site *Newsarama*:

no Fotógrafo, eu tive que reconstituir um diário, um documentário do dia a dia de uma história que havia se passado 18 anos antes. Então, sob o controle de Didier, eu tentei escrever como se estivesse no lugar dele, vivendo a aventura eu mesmo, mas eu mesmo como Didier. Eu não sei se fui claro. É mais natural para mim fazer, mas não é fácil de explicar. É isso o

---

<sup>2</sup> Tradução livre. Disponível em: <http://www.newsarama.com/2498-documenting-afghanistan-guibert-on-the-photographer.html>. Acesso em dez/2013

que eu gosto sobre aquelas histórias feitas com amigos: tentar experimentar, assim, se duas pessoas realmente ouvem uma a outra, a compreensão mútua transforma polifonia em algum tipo de melodia única. (GUIBERT, 2009)

O primeiro volume foi publicado na França em 2003, logo após foi lançado o segundo volume, em 2004 e o terceiro, em 2006. Em 2008, foi saiu uma versão especial, em volume único. 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.

O Fotógrafo mostra algo que raramente vemos: os bastidores de uma reportagem fotográfica, além do dia a dia de uma missão humanitária, os perigos e as dificuldades enfrentadas para cumprir o objetivo de dar assistência a um povo vítima da guerra. Seu legado é revelar traços de um país tão estigmatizado e vítima dos preconceitos do ocidente, aproximar um povo que há décadas sofre com invasões e conflitos, e fazer isso de maneira única, unindo a linguagem particular das histórias em quadrinhos com o registro histórico da fotografia.



Figura 2: Mapa da região. Fonte: O Fotógrafo, volume 3, Guibert at al, Conrad, 2010

### 1.3. A organização

A Médicos Sem Fronteiras/ Médecins Sans Frontières (MSF) é uma organização médica humanitária internacional independente que busca dar cuidados de emergência para a população afetada por conflitos armados, epidemias, desastres naturais, subnutrição e exclusão de acesso à saúde em mais de setenta países. A MSF recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1999.

A organização foi criada em 1971, na França, por médicos e jornalistas que atuaram como voluntários no fim da década de 1960 em Biafra, na Nigéria, durante a guerra civil. O grupo percebeu as limitações na ajuda humanitária internacional, tais como a dificuldade de acesso aos locais e os entraves burocráticos e políticos.

Hoje, mais de 34 mil profissionais, de diferentes áreas e nacionalidades, compõem a organização, espalhados por mais de 70 países, segundo dados do site brasileiro da MSF.<sup>3</sup>

Uma de suas bandeiras é se empenhar em levar cuidado médico de qualidade às pessoas em crise, independente de sua raça, religião e afiliação política. Equipes médicas conduzem avaliações para determinar as necessidades da população antes do início dos programas, buscando criar novos projetos e atingir comunidades não assistidas por programas de forma a encaixar os cuidados com que elas necessitam.

Para manter sua autonomia, 90% da arrecadação total da MSF (e 100% da arrecadação da MSF – USA) vêm de fontes privadas e não governamentais. Em 2009, a MSF recebeu doações de 3.8 milhões de indivíduos e fundos de doação privada de escala mundial, segundo dados do site americano.<sup>4</sup>

A equipe médica da MSF é testemunha frequente de atrocidades, violência e negligência durante seus trabalhos, que ocorrem em regiões que raramente recebem atenção internacional. Em algumas situações, a MSF fala publicamente na tentativa de alertar o público sobre uma crise esquecida, fora do que é visto nas manchetes de jornais, criticando as insuficiências do sistema de ajuda humanitária, questionando a ajuda humanitária de interesses políticos ou

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.msf.org.br/conteudo/4/quem-somos/>. Acesso: jan/ 2014

<sup>4</sup> Tradução livre, Disponível em: <http://www.doctorswithoutborders.org/aboutus/?id=5226&cat=about-us-pages>. Acesso em jan/2014

reivindicando as políticas que restringem o acesso médico e a medicamentos essenciais.

## **1.4. Histórico da MSF no Afeganistão**

### **1.4.1. Ocupação Soviética (1979-1989)**

Após a invasão soviética no Afeganistão, a MSF enviou equipes médicas ao Paquistão para suprir as necessidades médicas dos refugiados afegãos. Quando a MSF foi impedida de dar assistência aos refugiados no campo no Paquistão, o grupo decidiu entrar no Afeganistão e documentar as condições críticas dentro do país. No início, pequenas equipes de voluntários internacionais do MSF trabalharam em clínicas provisórias. A operação se expandiu, buscando atingir as inúmeras necessidades deixadas pelo conflito.

De bases logísticas em Peshawar e Quetta, no Paquistão, Dr. Juliette Fournot, chefe da missão entre 1983 e 1989, negociou acordos de segurança com vários comandantes *mujahidin* locais. Pequenas equipes de enfermeiros e médicos foram enviados, depois de aprenderem o básico de Farsi, a língua afegã local, com caravanas de mulas, transportando remédios e equipamentos médicos. Algumas caravanas foram enviadas para Paktia e Nuristão, perto da fronteira do Afeganistão-Paquistão, enquanto outros viajaram por várias semanas para o extremo oeste (província de Herat), nordeste (província de Badaquistão), noroeste (província de Mazar) e região central (Hazaradjat) para oferecer assistência médica e treinar profissionais locais. Nessas regiões remotas, as equipes sofriam com impedimentos causados pela neve e mudavam a cada 14 meses.

No mesmo período, as forças soviéticas frequentemente bombardeavam instalações médicas e atacaram caravanas de suplementos da MSF. As instalações da MSF foram colocadas em áreas de difícil acesso aéreo e cercadas de abrigos antibombas no qual pacientes e equipe se refugiavam durante ataques aéreos.

Em 1984, partidos políticos afegãos estabelecidos no Paquistão exigiam que a organização não enviasse funcionárias para o Afeganistão. O pedido seguiu-se de pressões de grupos conservadores islâmicos que fizeram doações de ajuda à maioria dos campos em refugiados no Paquistão. A MSF decidiu interromper as operações relacionadas a essas questões, em virtude das ameaças às operações independentes e ao impacto da remoção da assistência feminina no tratamento de



mulheres e crianças. As razões para o encerramento das operações da MSF foram comunicadas para as populações afetadas no Afeganistão. A pressão da comunidade afegã forçou os grupos políticos a revogarem o banimento das mulheres nos programas da MSF na primavera seguinte. A organização voltou as atividades nesse período.

Em 1987, duas equipes com um total de 12 funcionários internacionais, transportando toneladas de suprimentos médicos foram sequestradas por um grupo de militantes islâmicos extremistas sob alegação de que seriam trocados com as forças soviéticas por armas para lutar contra o comandante *mujahidin* Ahmad Shah Massoud. Os extremistas mataram cinco membros afegãos do MSF. A pressão cresceu entre os raptos e as duas equipes foram finalmente libertas.

Em 1986, depois que o Paquistão deu permissão para que a MSF trabalhasse nas regiões de fronteira, a MSF deu início a assistência aos refugiados afegãos na região de Chitral e Baluchistan, onde 3,5 milhões de afegãos buscavam abrigo contra a guerra.

É durante a Ocupação Soviética que *O Fotógrafo* se passa. Nesse contexto Didier Lefèvre fez sua primeira viagem ao Afeganistão e registrou a jornada da equipe da Médicos Sem Fronteiras e a sua própria.

#### **1.4.2. Guerra Civil (1989-1996)**

Depois que os últimos soldados soviéticos deixaram o Afeganistão em fevereiro de 1989, os *mujahidin* focaram seus esforços em tirar o governo comunista do poder em Cabul. Com o assassinato do líder logístico da MSF, Frederic Galland, em abril de 1990 em Badaquistão, a MSF suspendeu todas suas operações.

Em 1992, a guerra continuava em Cabul com os *mujahidin* se lançando em uma ofensiva final contra o governo. Reagindo aos números crescentes de mortes, a MSF enviou uma equipe cirúrgica e 20 toneladas de provisões medicas para tratar dos feridos nos conflitos na capital. No norte do Afeganistão, as equipes do MSF ajudaram refugiados fugindo da guerra que ocorria em seu país de origem.

Depois que o governo foi expulso do poder, os comandantes *mujahidin* se voltaram uns contra os outros em um conflito pelo poder do país. Com conflitos ocorrendo em todo o país, a MSF expandiu seu programa médico para as áreas

mais afetadas. Atividades que incluíam pré natal, saneamento e água, tratamento contra cólera e malária, campanhas de vacinação e suporte hospitalar e reabilitação.

#### **1.4.3. Regime Talibã (1996-2001)**

Em setembro de 1996, o Talibã tomou o controle de Cabul e instituiu uma interpretação extremista da lei islâmica. Na época, a MSF operava em 11 províncias espalhadas pelo país, trabalhando em campos de refugiados locais e turcos, treinando grupos locais e enviando voluntários para trabalhar em hospitais.

Voluntários da MSF trataram números crescentes de vítimas de minas e cederam informação sobre a situação no país para movimentos de ação internacional pelo banimento dessas armas. A organização enfrentou dificuldades com as regras que restringiam a ação de mulheres na atuação médica. Entretanto, em outras áreas de controle do Talibã, como Ghazni, onde uma pediatra trabalhou em diferentes setores de um hospital, a MSF não sofreu tais restrições e recebeu espaço para seus programas, apontando os diferentes graus de restrição a ajuda humanitária no regime Talibã.

Entre as dificuldades enfrentadas durante o conflito estavam a falta de alimento para os afegãos e epidemias de cólera e escorbuto. A equipe do MSF realizou atendimentos em mais de 15 províncias e em campos de refugiados no Paquistão. As condições iam se deteriorando cada vez mais com os conflitos entre a aliança do norte e o talibã, aumentando o número de refugiados afegãos.

#### **1.4.4. Intervenção americana (2001-2004)**

Nos dias pós o ataque às torres gêmeas em 11 de setembro de 2001, todos os voluntários internacionais da MSF foram evacuados de áreas controladas pelo Talibã, e os programas continuaram sob a supervisão de membros afegãos treinados. Em novembro, os voluntários da MSF retornaram após o afastamento do Talibã pelas forças militares dos Estados Unidos.

Em 2002, o retorno de mais de 2 milhões de refugiados afegãos excedeu a capacidade do país de receber esses grupos. Mais de 100 voluntários internacionais da MSF e 1000 membros afegãos da organização trataram 45 mil pacientes em 16 províncias.

Com a continuidade da guerra no sul do país, insurgentes deliberadamente mataram voluntários e outros civis como estratégia de guerra contra a coalizão militar dos Estados Unidos e do governo do presidente Hamid Karzal. No mesmo período, a estratégia do governo dos Estados Unidos que combinou operações militares e ajuda voluntária, alterou a visão da ação humanitária no país, que passou a ser vista como um componente de apoio militar.

Em junho de 2004, cinco voluntários da MSF foram mortos em um ataque planejado contra o transporte da MSF na província de Baghds. Com o governo do presidente Karzal impossibilitado em condenar os responsáveis pelas mortes, e com as equipes da MSF sob uma ameaça constante, a organização encerrou suas atividades definitivamente no país, após 24 anos de trabalhos voluntários no Afeganistão. Na época, 80 voluntários internacionais e 1400 funcionários afegãos cuidavam da saúde de 13 províncias locais

## 2. AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

### 2.1. Cenário atual dos quadrinhos

Os quadrinhos já existem a tempo suficiente para que sua linguagem e seu consumo estejam consolidados enquanto produto midiático. Entretanto, ainda que este exista “oficialmente” desde o final do século XIX, e já tenha passado por diversas transformações, ainda é visto com certo preconceito na sociedade, inclusive no meio universitário e na academia.

Diversos autores consultados para essa monografia apontam que a pesquisa em quadrinhos, bem como seu consumo, sempre sofreram preconceitos no Brasil. “Durante muito tempo as histórias em quadrinhos foram tidas e havidas como uma subliteratura prejudicial ao desenvolvimento intelectual das crianças” (CIRNE, 1974, p. 11)

O pesquisador Waldomiro Vergueiro (2013) evidencia o que considera o principal efeito colateral do preconceito com as Histórias em Quadrinhos na academia.

Os quadrinhos não possuem uma teoria própria. Ou seja, não existe uma base teórica acadêmica voltada apenas para os quadrinhos, por tratar-se de uma área de pesquisa que esteve muito tempo fora do ambiente acadêmico. Por isso, para realizarem seus estudos, os pesquisadores usam elementos de outros campos, como da Linguística, da Semiótica, da História, da Comunicação, das Letras, da Psicologia, da Educação, da História, da Geografia, entre outros<sup>5</sup>. (VERGUEIRO, 2013)

O panorama atual é muito mais positivo do que há alguns anos. A primeira década deste século foi marcada por mudanças positivas no cenário do quadrinho brasileiro. Algumas delas apontam o crescimento nas prateleiras das livrarias, cujo aumento anual foi de 30% em algumas grandes redes; a diversificação de títulos, com mais obras adultas vindas dos mercados americano, europeu e, mais timidamente, argentino; a explosão dos mangás, tendo como um fator resultante a criação da Turma da Mônica Jovem, desenhada nesse estilo, se tornando um sucesso de vendas com 400 mil exemplares por mês; adaptações literárias como fenômeno dessa década, principalmente devido à compra dessas obras pelo governo federal via PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola). As compras

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www5.usp.br/34235/trajetoria-da-pesquisa-em-hqs-no-brasil-e-tema-de-lancamentos-da-eca/>. Acesso em nov/2013

desses títulos variavam de 15 mil a 48 mil exemplares, enquanto a média de tiragem geralmente beiravam 3 mil exemplares. O quadrinho autoral brasileiro também ganhou espaço, viabilizado por meio de leis de incentivo. As adaptações para o cinema também deram mais destaque aos quadrinhos. Histórias antes ignoradas caíram no conhecimento das massas, como foi o caso de clássicos como *Watchmen*. Tudo isso resultou em espaço na grande mídia, ainda que marcado por visões ultrapassadas ou clichês. (RAMOS, 2012)

Já na academia, mais pesquisas na área foram desenvolvidas, mesmo com barreiras de aceitação enquanto objeto de estudo. Na Universidade de São Paulo a quantidade de mestrados e doutorados nessa década foi maior que o dobro do estudado durante todo o século XX. A internet, como não poderia deixar de ser, também abriu novas possibilidades, principalmente para o humor. Hoje as melhores tiras se encontram na internet e mesmo as dos jornais são levadas para o meio digital depois. (RAMOS, 2012)

Estes avanços demonstram que estamos nos aproximando da consolidação deste meio, entretanto ainda existem alguns episódios que representaram retrocessos e evidenciaram como visões equivocadas sobre os quadrinhos ainda estão presentes na sociedade, sobretudo para os gestores públicos. Um dos casos de maior destaque foi o da obra *Dez na Área, Um no Gol e Ninguém na Banheira*, álbum adulto que erroneamente seria distribuído a alunos da terceira série do ensino fundamental por meio de edital do Governo Estadual de São Paulo. A obra trazia palavrões e conteúdo sexista, mas, no lugar de desenvolverem uma crítica à seleção de uma obra inadequada, centralizaram as críticas ao produto, julgando-o de má qualidade por não ser palatável para crianças. O caso, estopim para a demissão da Secretária de Cultura Maria Helena Guimarães de Castro, ainda mostrou como a grande mídia e o governo ainda enxergam os quadrinhos como uma mídia voltada para crianças. (RAMOS, 2012)

Outro caso mais recente de retrocesso em relação ao que se pensa dos quadrinhos veio da gerente executiva do Instituto Pró-Livro, Zoraia Failla. Em reportagem realizada pela Agência Brasil6, do dia 09 de setembro de 2013, Zoraia afirmou que a história em quadrinho “pode ser um meio, nunca um fim. Porque o quadrinho pode até trabalhar algum conteúdo, mas o faz de forma superficial”. Em

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/historias-em-quadrinhos-podem-ajudar-a-formar-leitores-diz-instituto-pro-livro,0d55cf8579bf0410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>. Acesso em Nov/ 2013

outro momento diz que "sem dúvida, deveria ser melhor trabalhada [a história em quadrinho] para conseguir que, a partir dali, o aluno se interesse por uma leitura um pouco mais complexa, com mais conteúdo", reforçando o discurso de que os quadrinhos não constituem uma forma válida de leitura, de fonte de informação e ainda que se trata de uma leitura exclusivamente infantil, a partir da qual se chega a conteúdos "de verdade".

A própria repórter, Alana Gandra, escreve que "como as crianças, em geral, sentem uma atração forte pelos quadrinhos, que são considerados uma forma de entretenimento [...]", excluindo o potencial educacional e informacional das HQ's.

A motivação para essa pesquisa parte da vontade de promover mais destaque sobre histórias em quadrinhos dentro da universidade e da lacuna de estudos na área, especificamente em sua aproximação com o jornalismo. Ao considerar que o quadrinho vai além do entretenimento, assumindo ele enquanto mídia e pensando em seu potencial comunicacional através de suas peculiaridades de linguagem, este estudo pretende ainda trazer a contribuição de sua convergência com o fotojornalismo, tomando por base a obra *O Fotógrafo* de Emmanuel Guibert, Didier Lefrève, Frédéric Lemerrier. Tratando comunicação como um processo desassociado de seu suporte, a convergência de linguagens, sobretudo no jornalismo, apresenta um horizonte de novas possibilidades na difusão de conteúdos informacionais.

## **2.2. Quadrinhos como linguagem autônoma e diálogo com outras mídias**

Ainda que normalmente as comparações entre quadrinhos e literatura sejam mais frequentes, quando se analisa os quadrinhos em sua linguagem visual, as aproximações com o cinema são mais estreitas. McCloud (1995), em sua busca por uma significação de histórias em quadrinhos, passou pela definição "arte sequencial visual". Essa definição, entretanto, entra em convergência com o cinema. McCloud (1995), então, explica que "a diferença básica é que a animação é sequencial em tempo, mas não espacialmente justaposta como nos quadrinhos". Em outras palavras "o espaço é pros quadrinhos o que o tempo é pro filme" (MCCLOUD, 1995 p. 7)

Essa definição é abandonada posteriormente, mas serve para ratificar um diálogo da linguagem dos quadrinhos com o cinema. "Você pode dizer que antes de

ser projetado, o filme é só um gibi muito, muito, muito lento”. (MCCLLOUD, 1995, p 8)  
 “É interessante notar que apenas recentemente a Arte Sequencial emergiu como disciplina discernível ao lado a criação cinematográfica, da qual é verdadeiramente uma precursora” (EISNER, 1989, p. 5)

Essa aproximação, como evidenciado por Cirne (1972), ajuda a entender os quadrinhos como objeto de estudo, visto que ainda são pouco estudados enquanto o cinema é mais consolidado.

Sabendo-se que a prática significativa de uma história em quadrinhos se funda sobre a narratividade e que se expressa semiologicamente através de imagens, poderemos relacioná-la com a linguagem cinematográfica para – a partir das semelhanças e diferenças entre os dois sistemas – melhor compreendermos o próprio estatuto criativo da narração (CIRNE, 1972, p. 17)

Apesar desta aproximação é importante se ater a uma diferença básica entre essas mídias é “a leitura criativa, antilinear”. Enquanto o filme se organiza “em função dos planos projetados na tela, numa sucessão contínua do tempo narrativa, os quadrinhos podem se organizar baseados no agrupamento de imagens ou no agrupamento de cores” sendo que “a mudança de situação temática agenciada pela decupagem, acarretará sempre em uma leitura linear.” (CIRNE, 1972, p.66).

Uma classificação muito comum aos quadrinhos é a de um produto da literatura, como um gênero literário. A pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, do Instituto Pró-Livro, realizada em 2011, traz informações interessantes acerca das confusões que se faz ao tentar definir quadrinhos. Na introdução do conceito a livro, a pesquisa mostra que “ao falar de livros, estamos falando de livros tradicionais, livros digitais/ eletrônicos, áudio livros digitais-daisy, livros em braile e apostilas escolares. Estamos excluindo manuais, catálogos, folhetos, revistas, gibis e jornais.” (2012, p. 31). Para a pesquisa, leitor é “aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos um livro nos últimos 3 meses”. Isso significa que o estudo, ao excluir gibis – maior meio pelo qual quadrinhos são veiculados – do significado de livro e leitor é apenas aquele que leu pelo menos um livro, os leitores de gibis não são considerados evidentemente leitores.

A contradição surge quando, ao mesmo tempo em que coloca os gibis em uma categoria diferente, a pesquisa indica que entre os escritores mais admirados no Brasil está Maurício de Sousa, autor dos gibis da Turma da Mônica, em 6º lugar,

atrás apenas de Monteiro Lobato, Machado de Assis, Paulo Coelho, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, por ordem, e à frente de Vinícius de Moraes (8º), Clarice Lispector (19º) e Graciliano Ramos (21º), entre outros. Na pesquisa as histórias em quadrinhos aparecem em 5º lugar, representando 30 % dos materiais lidos. Acima, estão os livros (4º), livros indicados pela escola (3º), jornais (2º) e revistas (1º).

Entre as formas de publicação mais lida, as HQ's aparecem em 8º lugar, atrás da Bíblia, livros didáticos, romance, livros religiosos, contos, literatura infantil e poesia, respectivamente. Esses dados evidenciam o desconhecimento do que são os quadrinhos. Defini-lo como gênero de leitura ou como suporte?

Apesar dos diálogos com outras mídias serem úteis para o estudo das HQ's, para se começar a compreender quadrinhos como uma mídia independente e válida, primeiro deve-se encará-los como uma linguagem autônoma, 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 desta pesquisa para definir quadrinhos enquanto mídia autônoma é evidenciar as características que a peculiarizam em relação às demais. E para se compreender os mecanismos comunicacionais de uma



história em quadrinhos é “necessário saber ler os componentes sígnicos que forjam a sua temperatura estética”. (CIRNE, 1972, p.12)

Outro passo importante para a compreensão das HQ's é dissociar o suporte do conteúdo. McCloud (1995) argumenta que para chegar a uma definição dos quadrinhos, deve-se separar a forma do conteúdo. Assim ele afirma que: a forma artística – o meio- conhecida como quadrinhos é um recipiente que pode conter diversas ideias e imagens (p.6). Encarar os quadrinhos dessa forma dissociado 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) Demonstrando assim, Eisner evidencia a complexidade dos quadrinhos enquanto produto comunicacional que sobrepõe o significado artístico ou de entretenimento desta mídia.

Andraus (2009) argumenta que a principal razão da desvalorização das histórias em quadrinhos é a exaltação do que ele chama de “mente dominante (hemisfério esquerdo do cérebro)”, que por trabalhar a racionalidade, desvaloriza o subjetivismo e a expressão artística na ciência clássica, já que estes são produtos do hemisfério direito. Assim, a arte dos desenhos, e dos quadrinhos por extensão, teve seu valor desconsiderado, dando mais destaque ao pensamento estritamente cartesiano e à escrita racional. (ANDRAUS, 2009 p. 49)

Se por um lado a escrita surgiu da necessidade de se registrar a informação de maneira mais precisa e prática, ainda que possa abarcar conceitos abstratos, por outro isso não significa que o desenho tenha menos importância no contexto comunicacional ou que, por sua carga de subjetividade, comunique levando a erros ou a múltiplas interpretações. Ao contrário, argumenta Andraus:

O desenho, como expressão direta de uma mente elabora racional e criativamente, expressa os anseios, temores, alegrias e outros humores da pessoa que busca representar graficamente seus estados de ânimo. (ANDRAUS, 2009, p. 45)

Outro fator evidenciado pelo autor para o preconceito com os quadrinhos seria uma “elitização da vida burguesa, buscando distanciar-se da plebe”

(ANDRAUS, 2009, p. 61), processo que ressaltava uma forma individual, silenciosa e racional, acessível apenas para pessoas letradas, excluindo os artesãos, camponeses, comerciantes, todas as camadas baixas da sociedade, que ainda faziam uso apenas da linguagem oral e proletária. A ideia de que os quadrinhos são materiais de baixa qualidade está ancorada no pensamento burguês, já que eles sempre estiveram próximos à cultura popular. No século XX as revistas em quadrinhos eram impressas em grandes tiragens, tinham valor acessível e seu conteúdo aliava imagens a textos coloquiais. (ANDRAUS, 2009)

Andraus vai mais longe. Para ele a arte tem sido colocada “como uma forma de expressão separada do fazer científico e social”, além de ainda serem distinguidas uma “arte popular” e uma “arte erudita”, sugerindo um valor maior sobre uma e menor sobre a outra. “Em outras palavras, a ciência isolou a arte; e esta, em si mesma, isolou seus conteúdos mantendo alguns e expulsando outros (como fez às histórias em quadrinhos)” (ANDRAUS, 2009, p. 64)

Atualmente, ressalta o autor, os quadrinhos estão “ganhando espaço em setores de mídia (...), haja vista que os quadrinhos estão migrando para formatos similares a livros e álbuns destinados a livrarias.” (p.44) Esse cenário pode estar modificando o processo de aceitação desse tipo de leitura adulta, “principalmente por parte de teóricos que anteriormente jamais viram nas histórias em quadrinhos qualquer valor informacional (...)”. (p.65)

Tal literatura imagética, longe de ser apenas um adendo ou anexo da literatura escrita, é, ao contrário, a base e essência dessa última, e uma arte autoral própria, com estrutura e linguagem específicas (...) contribuindo largamente à formação cultural e educacional humana, de forma íntegra e sistêmica, conforme se necessita na atualidade. (ANDRAUS, 2009, p. 65)

Andraus (2009) defende, contrariando a hipótese dos quadrinhos serem uma forma mais primitiva de comunicação, que a sua interpretação neurológica envolve ambos os hemisférios do cérebro, o esquerdo racional (fonético) e o direito intuitivo (imagético), tornando o quadrinho uma leitura mais completa e estimulante.

Muitos anos antes de Andraus (2009) realizar seu estudo, Moya (1977) já diagnosticava esse potencial dos quadrinhos, especialmente nas crianças, as quais dizia-se serem mal influenciadas pelo conteúdo das HQ's, além de deixá-las mentalmente preguiçosas por se tratar, como se acreditava, de uma leitura “fácil”:

Com os estudos a respeito da problemática da comunicação de massa, cai definitivamente por terra a antiga assertiva gratuita de que os quadrinhos deixavam as crianças preguiçosas mentalmente para, numa reviravolta total, chegar à conclusão exatamente contrária: os quadrinhos despertam uma resposta imediata, fulminante na mentalidade infantil (MOYA, 1977, p.88)

### 2.3. O que são os quadrinhos?

Após definir os quadrinhos como uma linguagem autônoma, a segunda etapa para compreendê-lo como objeto de estudo desta dissertação é defini-lo. A definição mais utilizada é do estudioso e quadrinista Will Eisner (1989), para quem os quadrinhos são uma “arte sequencial”, “um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia”. (EISNER, 1989, p. 5)

McCloud caracteriza quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ ou a produzir uma resposta do espectador”. (MCCLOUD, 1995, p. 9)

Apesar de muitas vezes serem caracterizados como o produto da junção entre linguagem escrita e imagens ou figuras, os quadrinhos, em alguns momentos, podem trazer predominância de uma linguagem sobre a outra. O quadrinista brasileiro Gustavo Duarte não utiliza a palavra escrita em diversas obras, como representado na figura abaixo, retirada do livro *Monstros* (2012):

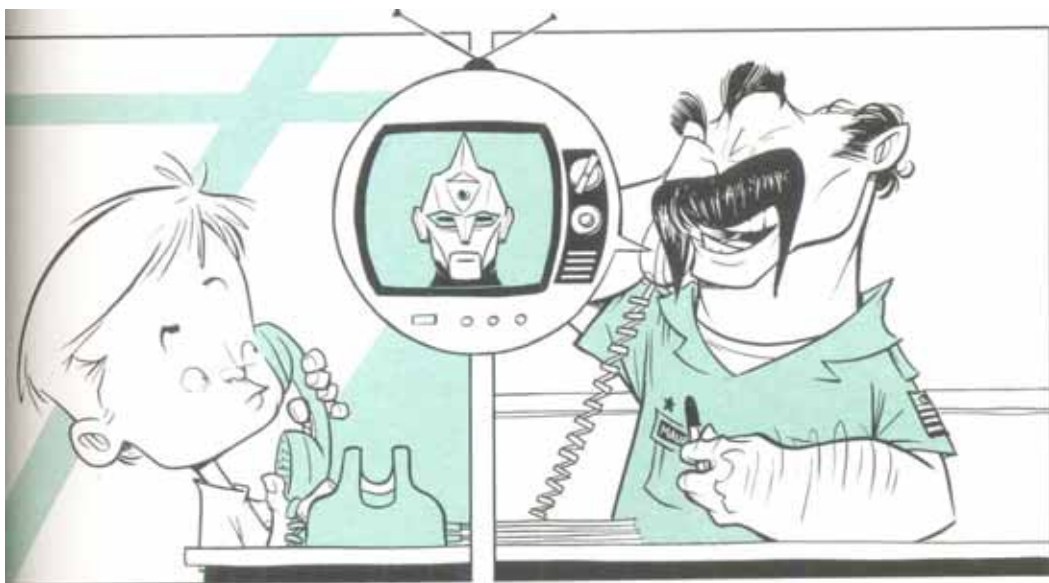


Figura 3: O balão, sem palavras, representado como desenho. Fonte: Monstros, Gustavo Duarte, Quadrinhos na Cia, 2012

Em relação a esse campo específico dos quadrinhos, Eisner argumenta que:

As imagens sem palavras, embora aparentemente representem uma forma mais primitiva de narrativa gráfica, na verdade exigem certo refinamento por parte do leitor. A experiência comum e um histórico de observação são necessários para interpretar os sentimentos mais profundos do autor. (EISNER, 1989, p. 24)

McCloud (1995) ainda aponta a distinção entre a “arte sequencial” e o *cartum*, frequentemente vistos como uma coisa só. O *cartum* é um quadro único, e segundo o autor, pode ser classificado como “arte em quadrinhos”, pois parte de seu vocabulário visual vem dos quadrinhos (p.21). Entretanto o autor especifica que “um é uma abordagem de cinema, enquanto o outro é um meio de comunicação que emprega essa abordagem”. (MCCLLOUD, p.21)

Assim, o *cartum* faz parte da linguagem do quadrinho, e segundo autor, faz o leitor se identificar no quadrinho, ver a si mesmo em suas páginas.

Quando abstraímos imagens através do *cartum*, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem ao seu “significado essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista” (MCCLLOUD, 1995, p.30)

E o autor vai além, ao afirmar que “quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever” (MCCLLOUD, 1995, p. 31), e, portanto, mais icônico será esse rosto. “Quando você olha para uma foto ou desenho realista de um rosto, você vê isso como o rosto de outra pessoa. Contudo, quando entra no mundo do *cartum*, você vê a si mesmo” (MCCLLOUD, 1993 p. 36)

O próprio McCloud (1995) afirma que os autores possuem estilos diferentes de desenho, uns mais realistas, outros menos, ou mesmo autores que misturam essas diferentes linhas, como é o caso de Hergé, criador do personagem Tintim, que faz seus personagens mais cartunizados, na tentativa de atrair identificação do leitor e seus cenários mais realistas, já que não se espera haver identificação entre pessoas e paisagens e para transportar o leitor até os locais onde se passam as aventuras de Tintim. Entretanto, todo o desenho já é uma abstração

do objeto ou pessoa retratada. McCloud cita que figuras são imagens criadas para se assemelhem a seus temas, ou seja, não são o tema em si.

Assim, um dos fatores que faz dos quadrinhos uma mídia com grande potencial comunicacional é sua universalidade. Segundo Eisner (1989) as histórias em quadrinhos comunicam em uma linguagem que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público.

Para que a mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência da vida do leitor. É preciso desenvolver uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes. (EISNER, 1989, p 13)

Moya (1977) ressaltou a ideia de McLuhan, de o mundo se tornar uma aldeia global, graças à imprensa, televisão, meios gráficos e de comunicação. Acerca desse fato, o autor afirma que “os quadrinhos são a forma de comunicação mais instantânea e internacional de todas das formas modernas de contato entre os homens de nosso século”, corroborando o caráter universal das HQ’s. (MOYA, 1977, p.23)

## **2.4. A origem dos quadrinhos**

A origem dos quadrinhos é nebulosa. McCloud (1993) aponta algumas manifestações de narrativas utilizando imagens anteriores ao século XIX. O autor apresenta pinturas egípcias, a Tapeçaria de Bayeux, datada de 1066, que narra a conquista da Normandia da Inglaterra, e um manuscrito pré-colombiano descoberto em 1519. Além disso, as pinturas rupestres e a arte sacra medieval também podem se enquadrar na linha do tempo dos quadrinhos. No entanto, McCloud resalta que um ponto de virada para os quadrinhos foi a invenção da imprensa, que fez com que “uma forma de arte dos ricos e poderosos, agora poderia ser desfrutada por todos” (MCCLOUD, 1995, p. 16).

Moya corrobora esse pensamento afirmando que “foi com a descoberta da impressão, por Gutemberg, que tudo se precipitou, o grande salto foi dado. Os livros começaram a divulgar a escrita e foram ilustrados” (MOYA, 1977, p. 34).

Autores do século XVIII e XIX como William Hogarth e Rodolphe Töpffer, respectivamente, são citados por McCloud com destaque. Este último é chamado de “pai dos quadrinhos modernos, cujas histórias com imagens satíricas, iniciadas em

meados do século XIX, empregavam caricaturas e requadros – além de apresentar a primeira combinação interdependente de palavras e figuras na Europa”. (MCCLLOUD, 1995, p 17)

Outros autores, como Moya (1977), consideram a primeira história em quadrinhos como sendo a americana *Yellow Kid*, de 1895, desenhada por Richard Fenton Outcault e publicada no jornal *New York World*. *Yellow Kid* surgiu com o “boom na imprensa americana, a luta Pulitzer vs. Randolph Hearst, que deu origem aos suplementos dominicais coloridos”. (MOYA, 1977 p 35)

Moya explica que na época os editores dos jornais notaram a preferência do público pelos textos com imagens. “Nesse momento histórico, nasciam duas coisas importantes: os *comics* como os concebemos hoje, com personagens periódicos e seriados; e o termo jornalismo amarelo para designar a imprensa sensacionalista, em busca do sucesso fácil com o grande público”. No Brasil, a imprensa amarela ficou conhecida como imprensa marrom. (MOYA, 1977 p 36)

Apesar disso, outro pesquisador importante da área, Waldomiro Vergueiro<sup>7</sup>(2002), considera a primeira história em quadrinhos como sendo a do cartunista Ângelo Agostini, italiano naturalizado brasileiro. O quadrinho em questão é *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*, que começou a ser publicada em 30 de janeiro de 1869 no jornal *Vida Fluminense*.

Para Vergueiro “a história de Agostini é a primeira a concentrar vários dos elementos que caracterizam os quadrinhos: publicada em sequência, com personagem fixo e com enquadramentos verdadeiramente cinematográficos”, características que perduram até os dias de hoje, encontradas pela sua primeira vez em uma história em quadrinhos surgida 26 anos do americano *Yellow Kid*.

É fácil identificar que esse trabalho de Ângelo Agostini já encerra uma novidade para a época: uma proposta narrativa de maior fôlego que poderia até ser considerada, segundo o pesquisador Antonio Luis Cagnin, como a primeira novela-folhetim de que se tem notícia, ou, como se diz hoje em dia, a primeira *graphic novel* (VERGUEIRO, 2012)

Ainda que as histórias de Agostini não trouxessem os elementos característicos dos quadrinhos, como o balão ou a onomatopeia, algo que, aliás, também faltava ao trabalho tanto de europeus como de norte-americanos naquele

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/angelo-agostini-pioneiro-dos-quadrinhos/#.Uq-jBfRDuyw>. Acesso em Nov/2013

período, pode-se defender que os trabalhos de Agostini guardavam uma semelhança muito maior com os quadrinhos do que os outros autores daquele tempo. (VERGUEIRO, 2012)

Diferenças à parte, um ponto importante que *As Aventuras de Nhô Quim* tem em comum com o *Yellow Kid* está o fato de ambas terem sido publicadas em jornais, evidenciando uma relação muito próxima ao jornalismo e a caráter de veículo de massa.

Ramos (2009) expõe que gêneros dos quadrinhos, como a charge e a tira cômica, são aproximados da linguagem jornalística em algumas abordagens teóricas.

## 2.5. Elementos da linguagem dos quadrinhos

Ramos (2009) fez um levantamento de diferentes definições para o balão, elemento mais lembrado das histórias em quadrinhos. Entre elas estão a de Acevedo (1990) que traz o balão como “uma convenção própria da história em quadrinhos que serve para integrar à vinheta o discurso ou o pensamento dos personagens”, a de Fresnault-Deruelle (1972), para o qual o balão é o “espaço dentro do qual se transcrevem as palavras proferidas pelos protagonistas” e a de Cagnin (1975) que diz que o balão “é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa” (apud RAMOS, 2009, p. 32)

A definição de Acevedo é importante, pois leva em consideração que o balão não apenas trazem o discurso direto, mas também o pensamento. Assim Ramos amplia o significado do balão, definindo-o como:

(...) uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um signo de contorno (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional” (RAMOS, 2009, p.33)

Segundo Eisner (1989, p. 26), a função do balão é tentar “captar e tornar visível um elemento etéreo: o som”.

A primeira versão do balão era simplesmente uma fita que emergia da boca do emissor ou, nos frisos maias, chaves apontando para a boca. Com o

desenvolvimento do balão, também ele foi se aprimorando, e deixou de ter apenas a forma de um requadro. Adquiriu significado e passou a contribuir para a narração. (EISNER, 1989, p.27)

Ainda de acordo com Ramos (2009, p. 36), o balão pode assumir diversos formatos, “cada um com uma carga semântica e expressiva diferente”. O balão mais utilizado é o “balão-fala” ou “balão de fala”, no qual o personagem usa o tom de voz normal. Todos os outros que fogem a esse balão adquirem outro sentido, ainda expressando a fala ou o pensamento, mas com outra conotação e expressividade. Ramos indica que diversos autores elencam 72 formas distintas de balões, mas que, com a presença do computador na produção de histórias em quadrinhos, trazendo outras oportunidades de criação, esse número pode estar defasado. A seguir alguns exemplos de balões bastante utilizados de acordo com Ramos (2009):

- Balão fala: o mais neutro, possui contorno com traçado contínuo, reto ou curvilíneo.
- Balão pensamento: contorno ondulado, no formato de nuvem e apêndice (parte que aponta o personagem ao balão) formado por bolhas, indica pensamento.
- Balão cochicho: contorno de linha pontilhado; indicação de baixo tom de voz.
- Balão berro: extremidades do balão para fora, como uma explosão; indicação de tom de voz alto.
- Balão trêmulo: linhas tortas; indicação de medo ou de voz tenebrosa.
- Balão de linhas quebradas: indica a fala vinda de aparelhos eletrônicos.
- Balão vibrado: indica voz tremida.
- Balão glacial: indicação de desprezo por alguém ou de choro, o nome se refere semelhança de gelo derretendo.
- Balão uníssono: reúne a fala de diferentes personagens em um só.
- Balão zero ou ausência de balão: quando não há contorno; indicado com ou sem o apêndice.
- Balões intercalados: durante a leitura dos balões de um personagem, pode haver outro balão com a fala de um interlocutor.



- Balão mudo: não contém fala, em geral aparece com um sinal gráfico como os pontos.
- Balão composto: indica múltiplos momentos de manifestação verbal.
- Balão sonho: mostra imagens do sonho do personagem.
- Balão de apêndice cortado: indica a voz de um emissor que não aparece no quadrinho.
- Balões especiais: assumem a forma de uma figura e conotam o sentido visualmente representado.

A composição tipográfica também influencia na mensagem. Em muitos casos, as palavras podem ser lidas como imagens, como demonstra Eisner (1989). Um texto que se refere a um dia chuvoso pode ser grafado com gotas d'água ou em uma história de terror as letras podem estar escorrendo sangue para reforçar a mensagem, ambos, nesse sentido, acabam servindo de apoio à imagem. Em outros casos, desenhos de personagem cantando ou assoviando são representados por notas musicais ou de palavrões e discussões acaloradas representadas por caracteres e símbolos como caveira, exclamações, estrelas etc. (Ramos, 2009)

No quadrinho de Thor, da *Marvel Comics*, os habitantes de Asgard têm suas falas representadas por uma tipografia particular, diferente dos demais personagens que não pertencem a esse mundo, para representar seu ar de nobreza (RAMOS, 2009).



Figura 4: Fala do personagem Thor representada com tipografia que lhe confere ar de nobreza. Fonte: A leitura dos quadrinhos, Paulo Ramos, Contexto, 2009

Esses exemplos também dizem respeito à representação da oralidade nos quadrinhos, uma característica muito particular da linguagem das HQ's, bem como as onomatopeias. Umberto Eco publicou em 1969 um levantamento com base em 39 revistas em quadrinhos e constatou 173 onomatopeias diferentes. Logo depois, em 1970, Cirne publicou outra pesquisa com base em 40 revistas que mostrou uma média de 0,71 onomatopeia por página, tendo “bam” e “crash/crack” com maior incidência respectivamente (RAMOS, 2009). As onomatopeias estão intimamente ligadas à língua do país onde foram produzidas, mas mais comumente encontradas vieram dos Estados Unidos e por isso são derivadas da língua inglesa. “click” e “splash” são dois exemplos. Entretanto cada país modifica as onomatopeias de acordo com sua língua, Ramos (2009, p.79) aponta que “parece haver uma tendência no Brasil de mescla de onomatopeias norte-americanas com outras, aportuguesadas”.

Outro elemento fundamental que constitui a linguagem dos quadrinhos é o quadrinho. Eisner articula que:

A função fundamental da arte dos quadrinhos (tira ou revista), que é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a captura ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados de quadrinhos. (EISNER, 1989, p 38)

O autor ainda estabelece que o ato de enquadrar ou emoldurar a ação não apenas tem como função definir um contorno, mas, sobretudo, estabelece o leitor em relação à cena e indica a duração do evento representado. “Na verdade, ele “comunica” o tempo”. (EINSER, 1989, p.28). A definição mais completa do quadrinho é, segundo Ramos (2009), a construída por Vergueiro (2006):

O quadrinho ou vinheta constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento” (VERGUEIRO apud RAMOS, 2009, p.90)

Há diversos outros exemplos de elementos e características particulares às histórias em quadrinhos, mas não é função desse estudo dissecá-los por completo. O objetivo é traçar um panorama do que faz os quadrinhos uma mídia independente das demais e, portanto, passível de um estudo mais aprofundado.

## 2.6. Jornalismo em quadrinhos

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 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 considerado uma reportagem convencional, por seu potencial informativo. Entretanto, o que transforma *Palestina* em algo incomum é justamente o meio escolhido, confirmando a ideia de McLuhan de que o meio é a mensagem.

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. Como já evidenciado por Cirne (1972) a aproximação dos quadrinhos com o cinema é muito maior do que com a literatura. Isso permite que possamos relacionar uma reportagem em quadrinhos a documentários audiovisuais. O que não exclui, também, que um paralelo possa ser traçado com o movimento do *new journalism* de Capote e Wolfe, no que diz respeito à uma investigação apurada, e ao jornalismo Gonzo de Hunter Thompson, em sua irreverência. (SOUZA JÚNIOR, 2009)

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)

O que já era malvisto antes por educadores, pais, líderes religiosos, depois do movimento underground 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)

### 3. A FOTOGRAFIA

#### 3.1. Fotojornalismo

O fotojornalismo tem vivido em permanente evolução, desempenhando vários papéis na tarefa de informar. A fotografia passou a representar o grande canal através do qual o mundo se dava a conhecer nos seus aspectos físicos e na diversidade da vida cotidiana. Atualmente vivenciamos uma experiência que não era possível antes da era fotográfica: ser testemunha das calamidades ocorridas em outros países. A televisão trouxe imagens e sons à sala de estar das pessoas e assistir ao sofrimento vivido em guerra tornou-se algo comum. A Guerra do Vietnã, a primeira a ser transmitida por câmera de televisão dia-a-dia, trouxe para a população uma intimidade com imagens de conflitos, massacres e suas consequências, fazendo delas um elemento rotineiro e até de entretenimento televisivo doméstico. (SONTAG, 2003). A velocidade das imagens é tão grande que "(...) o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista". (SONTAG, 2003, p.22). A abrangência e velocidade da televisão em fornecer um volume de informação visual muito maior a uma audiência mais ampla e concentrada levou-a a ocupar grande parte do espaço outrora ocupado pela fotografia anteriormente. "O fotojornalismo se vê, então, compelido a mudar na forma e no conteúdo. A foto tem que ser cada vez mais a imagem síntese daquilo que já foi mostrado pela televisão. No que toca ao conteúdo da foto, exige-se mais dos fotógrafos". (GURAN, 1992, p. 52)

Esse fluxo de imagens trazidos pelo meio televisivo nos rodeia, comenta a autora, entretanto:

(...) 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, uma espécie 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)

Em 1855, relata Castro (2007), Roger Fenton é convidado a cobrir a Guerra da Criméia por meio de fotografias, inaugurando oficialmente o fotojornalismo. Nas primeiras guerras registradas por fotógrafos (da Criméia e, depois, a Civil Americana<sup>8</sup>) as fotos eram quase todas anônimas e mostravam os cadáveres espalhados e a paisagem devastada num estilo épico. Esse ponto foi um marco para o fotojornalismo, caracterizando seu início pela cobertura de tragédias humanas, pois “da Guerra da Criméia em diante, todos os grandes acontecimentos serão reportados fotograficamente” (CASTRO, 2007, p. 37)

Entretanto, a monitoração fotográfica da guerra como conhecemos hoje só foi possível com o advento de câmeras fotográficas profissionais mais leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros, que batiam 36 fotos sem a necessidade de recarregar antes disso. Esse tipo de equipamento possibilitou tirar fotos no calor da batalha, livrar-se do auxílio do tripé e registrar closes das vítimas civis e dos soldados, personagens dos acontecimentos. O repórter fotográfico ganhou mobilidade, tendo a opção de se posicionar como desejasse diante do fato, explorar variados pontos de vista e, inclusive, podendo passar despercebido, característica importante ao fotojornalismo. Nessa fase, a primeira guerra com uma cobertura feita por um corpo de fotógrafos profissionais foi a Guerra Civil Espanhola. Uma fotografia

---

<sup>8</sup> Guerra da Criméia (1853-1856) e Guerra Civil Americana (1861-1865)

que ilustra esse momento é a de Robert Capa, na qual é possível ver um soldado republicano sendo baleado.



Figura 5: O soldado caído. Robert Capa, 1936. Fonte: [www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com).

Acesso em jan/2014

Esta fotografia é cercada por uma polêmica envolvendo sua veracidade. Alguns dizem que a foto foi forjada, como uma montagem, já que os negativos nunca foram encontrados, ou como uma encenação. Há ainda a hipótese de que a foto tenha sido feita pela companheira de Capa, Gerda Taro, e que, como o fotógrafo legendava muito pouco de suas fotos, a interpretação teria sido feita pelos editores da revista *Vu*, na qual a foto foi publicada. De qualquer forma, o registro ajudou a modificar o conceito que se tinha na época do que era uma fotografia de guerra.

A partir desse momento da história do fotojornalismo, até hoje, “a caçada de imagens mais dramáticas orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor” (SONTAG, 2003, p.23). Um exemplo relativamente recente dessa busca por imagens impactantes, consequência da proximidade com os acontecimentos, é grupo de fotógrafos conhecido como o “Bang Bang Club”, formado por Greg Marinovich, Kevin Carter, João Silva e Ken Oosterbroek, que ganhou notoriedade com o choque causado por suas fotografias do período de apartheid na África do Sul.

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)

O fotojornalismo conquistou o reconhecimento na década de 1940, em tempo de guerra. Um fruto desse novo status do fotojornalismo foi a criação da Agência Fotográfica Magnum (da qual fizeram parte Cartier-Bresson e Capa), em Paris, no ano de 1947, com o propósito da Magnum era representar fotógrafos autônomos em suas missões e perante os veículos de comunicação. O regulamento da Agência enaltecia a missão de fazer “a crônica de seu tempo”, (de guerra ou de paz) como testemunhas honestas e livres de preconceitos. Para a Magnum, a nacionalidade do fotógrafo e sua filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes. O fotógrafo poderia ser de qualquer lugar e atuar em qualquer parte do mundo, sem fronteiras, mas como o destino predileto as guerras de interesse comum, pois havia diversas delas. (SONTAG, 2003)

No que diz respeito à forma de produção, começam a se popularizar a criação de agências independentes, trilhando o caminho aberto pela Agência Magnum. Essas agências têm por objetivo organizar a produção e valorizar o trabalho do fotógrafo, e, sobretudo, valorizar a fotografia em si, marcando o nascimento de um novo tipo de profissional, com informação cultural mais ampla e, em muitos casos, com formação universitária. O fotógrafo treinado para produzir o tipo de imagem que o jornalismo passou a exigir.

Apesar do campo predileto dos fotojornalistas serem as guerras e haver cada vez mais coberturas destas, Sontag (2003) ressalta que para um conflito tornar-se um objeto de atenção internacional, precisa ser vista como uma exceção e representar algo mais do que o choque de interesses dos próprios envolvidos no conflito. Exemplos disso foram: a Guerra Civil Espanhola que se tornou uma resistência contra a ameaça fascista e um ensaio para a Segunda Guerra Mundial; a guerra da Bósnia, por se tratar de um pequeno país da Europa “lutando para permanecer multicultural e independente” (SONTAG, 2003, p. 34); o incessante conflito entre judeus e palestinos, em virtude de inúmeros aspectos, como o passado

do povo judeu principalmente. “Enquanto isso, guerras muito mais cruéis em que civis são implacavelmente massacrados por ataques aéreos e trucidados no solo transcorrem relativamente isentas de documentação” (SONTAG, 2003, p. 34). A ocupação soviética no Afeganistão, documentada por Lefrève em *O Fotógrafo*, pode ser enquadrada nessa descrição por este fator (entre outros), visto que se mesmo sendo mais recente do que essas outras guerras citadas, é pouco lembrada nos dias de hoje.

O fotojornalismo, apresenta Sousa (2000), se constitui em uma atividade que abarca diversas modalidades, como as fotografias de notícia, fotografias documentais e fotorreportagens, resultando em uma multiplicidade de fotógrafos no setor, que por sua vez não apresentam uma unidade de expressão, de temáticas, abordagens, técnicas ou pontos de vista. Diante desse fato o autor separa o fotojornalismo em dois sentidos (lato e restrito) para melhor compreendê-lo. No sentido lato, é definido como uma atividade “de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação” (SOUSA, 2000, p. 12). Caracteriza-se mais pela finalidade do que pelo produto. No sentido restrito, o fotojornalismo é entendido como a atividade que “pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (SOUSA, 2000, p. 12). Aqui, o fotodocumentarismo não é incluído. Este se diferencia do fotojornalismo no método, pois, enquanto neste o repórter fotográfico raramente sabe o que vai fotografar, naquele o profissional trabalha com um projeto definido, já tendo um conhecimento prévio do assunto e das condições em que vai desenvolver esse projeto. Na prática isso significa que ele pode pensar previamente no equipamento e no estilo de abordagem. Ademais, o fotojornalismo é de importância momentânea, da atualidade, e o fotodocumentarismo é duradouro.

Guran complementa assinalando que no fotojornalismo o conteúdo da foto é o fato jornalístico (a notícia), portanto a forma de fotografar que interessa é aquela que “resulta em maior eficiência na transmissão dessa informação” (GURAN, 1992, p. 10)

O advento da fotografia resultou em uma mudança na relação do homem com sua imagem, à medida que os retratos, antes individuais e privilégio das elites, passaram a ser coletivos e foram popularizados. Antes disso, um retrato só poderia

ser feito por pintura ou ilustrações feitas por artistas e que levavam mais tempo e exigiam mais materiais para serem feitos. A representação das massas, das classes mais baixas só foi possível nesse sentido, graças à fotografia. Juliette Fournot, chefe da missão reportada nos livros, em entrevista<sup>9</sup> ao programa *The Rachel Maddow Show* (12/06/2009), do canal de televisão americano MSNBC, diz que a cobertura da missão foi uma exigência dos afegãos, que queriam as consequências da guerra que estavam vivendo documentadas:

A presença dele [Lefèvre] foi parte do pedido da população afegã, porque quase não havia cobertura jornalística da guerra. Havia poucos jornais, revistas ou repórteres enviados lá. Era parte do drama, da tragédia da população afegã a guerra de silêncio. Nós éramos algumas das pouquíssimas testemunhas e ocidentais a entrar naquela zona. Então nós basicamente tínhamos que fazer o trabalho que normalmente repórteres e jornalistas fariam. E os afegãos tinham uma compreensão do valor do nosso testemunho em levar para o resto do mundo seu sofrimento e aquilo que estavam passando. (FOURNOT, 2009<sup>10</sup>)

Em outro momento, uma mãe afegã que havia acabado de perder seu filho dizia à equipe “balbuciando”: “se vocês registrarem isso e mostrarem para o mundo, então minha filha não terá morrido em vão”. (FOURNOT, 2009<sup>11</sup>). Esse episódio é retratado no segundo volume da obra e aparece na página 56. Juliette é mostrada com uma câmera de vídeo, contando a Didier o apelo da mãe.

As fotografias tem a vantagem de unir duas propriedades contraditórias. Suas credenciais de objetividade estão embutidas, porém sempre apresentam um ponto de vista intrínseco. Eram um indício do real, uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las”. Falaremos sobre essa relação da fotografia com a realidade mais adiante.

### 3.2. A linguagem fotográfica

O termo fotografia significa "escrever (grafia) com a luz (foto)" (SOUSA, 2012, p. 37). Trata-se de uma extensão da nossa capacidade de olhar, conseqüentemente se constituindo em uma técnica de representação da realidade que, “pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível”

<sup>9</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=eSK\\_zN-Ne8Y](http://www.youtube.com/watch?v=eSK_zN-Ne8Y). Acesso em janeiro de 2014

<sup>10</sup> Tradução livre

<sup>11</sup> Tradução livre

(GURAN, 1992, p. 15). Ao possibilitar o registro extremamente rápido de uma situação, a fotografia mostra cenários, eventos e circunstâncias de maneira mais precisa e abrangente do que a memória ou relatos escritos. “Ao fixar o imprevisto e o inusitado, abre novas perspectivas de absorção e compreensão de um fato”. (GURAN, 1992, p. 15)

Guran (1992) ainda aponta como elementos da linguagem fotográfica: a luz, a escolha do momento, o ajuste focal, o enquadramento, a atuação das diversas objetivas e dos diferentes códigos representados pela foto em preto e branco e a cores.

### **3.2.1. Fotografia preto e branco e a cores**

Segundo Guran (1992), já foi dito que “a fotografia em preto e branco representa a realidade, enquanto a fotografia em cores pretende imitá-la” (p. 19). Essa afirmativa evidencia que se trata de processos e códigos de linguagem diferentes, apesar de parecerem semelhantes. A mecânica de leitura e o grau de impacto sobre o leitor são distintos entre uma e outra.

O entendimento da foto colorida é mais imediato, mesmo que esta não saia perfeita em outros aspectos como o enquadramento e o foco, ela apresenta outros dados para localizar seu significado instantâneo. A cor por si só já caracteriza uma informação importante, insubstituível em alguns casos. Porém, o autor aponta que na prática da reportagem, “a foto cor pode acabar sendo uma tentativa de repetição mecânica da realidade, perdendo a capacidade de interpretá-la, até pela própria semelhança com essa realidade” (GURAN, 1992, p. 20). Assim, mesmo a cor sendo uma informação valiosa, ela é uma questão delicada, funcionando frequentemente como um fator evasivo na composição, diluindo a essência da mensagem. A comunicação pela cor é mais natural por um lado, mas pode tender para o superficial e o mecânico por outro. Já a fotografia em preto e branco coloca-se como uma representação daquilo que é essencial:

Ao representar uma cena apenas com tons e linhas, a foto em preto e branco se define como um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade, e ganha maior poder de penetração e interpretação das situações: ela parece sem ser igual, e testemunha e interpreta a partir de sua própria diferença”. (GURAN, 1992, p. 22)

Quando a cor não consegue manter sua fidelidade é como se fosse criado um novo código de leitura da realidade, semelhante ao que acontece no preto e branco, porém sem o caráter de universalidade desse último. A cor pode variar de acordo com a natureza e a qualidade da fonte luminosa disponível no momento da foto. A luz do ambiente pode ser quente (puxada para tons como o amarelo) ou fria (puxada para os tons como o azul), influenciando na forma como a câmera vai captar a cor do objeto fotografado e alterando o resultado em cada caso. (GURAN, 1992)

Outro aspecto importante, destacado por Guimarães (2006), é que diante da grande exposição das cores da mídia, resultante do desenvolvimento tecnológico, algumas cores acabam vinculando sua relação com alguns significados, sendo difícil sua dissociação. O vermelho com o amor, paixão; o preto com o luto, o mal; o branco com a paz, o bem são alguns exemplos. O autor é categórico ao denunciar o que ele chama de “vulgarização das cores” (GUIMARÃES, 2006, p. 1), estes artifícios importantes na comunicação jornalística, pois podem “ambientar, simbolizar, conotar ou denotar” (GUIMARÃES, 2006, p. 2)

### **3.2.2. Composição**

A composição fotográfica “é a disposição de elementos visuais para formar um todo unificado e harmonioso” (MASCELLI, 2010, p. 227). Ela tem como intuito dispor os elementos plásticos da cena para conferir, ou potencializar, um significado. “É resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica e de conteúdo, constituindo, na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica” (GURAN, 1992, p. 23)

Fotografar, antes de tudo, começa pelo reconhecimento de uma situação, assim o fotógrafo seleciona aquilo que realmente importa para entrar na foto. Durante esse processo, o autor exclui elementos não essenciais para ele, destacando o que é apenas relevante e despoluindo a imagem, a menos, é claro, que a poluição seja parte da mensagem que ele queira passar. A eficiência da mensagem depende desse processo de controle sobre o que aparece no visor da câmera e por consequência na fotografia. (GURAN, 1992)

Castro (2007) analisa que o bom fotógrafo tem a habilidade “de gerar um discurso fotográfico e manifestar a sua intencionalidade de comunicação, uma vez

que, ao fotografar, ele sabe que está escrevendo com imagens da mesma forma que o repórter escreve com palavras” (p. 53), e completa:

Quando o repórter fotográfico vai registrar uma cena, antes de fazê-lo constrói um significado da realidade que presenciou. Então (...), lança mão dos recursos técnicos e dos elementos da linguagem fotográfica e constrói um discurso fotográfico (...). (CASTRO, 2007, p. 53)

Na composição alguns aspectos devem ser considerados de acordo com Guran (1992). São eles: o enquadramento; a luz, que além de viabilizar o processo em si, valoriza as linhas, volumes e superfícies; a atuação das diferentes objetivas; o foco; e o momento do *click*.

### 3.2.3. Enquadramento

“O enquadramento corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia” (SOUSA, 2002, p. 78). O ponto inicial para o enquadramento da foto é a posição do fotógrafo diante de uma cena. “Basta o fotógrafo chegar um pouquinho para o lado, levantar mais a cabeça ou se abaixar para mudar inteiramente a perspectiva de uma imagem e com isso talvez até seu significado” (GURAN, 1992, p. 27). Para conseguir captar o melhor enquadramento, o fotógrafo deve estar envolvido com a cena e assim poder identificar seus elementos essenciais.

O bom enquadramento é consequência do ajuste dos elementos contidos na situação retratada com as soluções óticas da objetiva utilizada. Várias razões devem definir o enquadramento, a principal delas, aponta Guran (1992), é que o autor deve ser o único a decidir sobre como será a foto, e qualquer um que recortar a foto de novo estará adulterando o seu testemunho. Entretanto Sousa (2002) ressalta que pode haver um processo de reenquadramento, processo recorrente no fotojornalismo, pois muitas vezes no calor dos acontecimentos o fotógrafo não dispõe de tempo ou espaço para enquadrar da melhor forma.

É claro que há exceções, mas é preciso ter cuidado na pós-produção, pois a fotografia não funciona da mesma maneira que um texto escrito, que pode ser copiado e reescrito sem prejuízo ao seu conteúdo informativo.

Sousa (2002) apresenta quatro planos principais utilizados no enquadramento, alertando para o fato de que suas denominações são variáveis, dependendo do autor. O plano geral é um plano aberto, tipicamente informativo,

serve para situar o leitor na cena. Muito utilizado para paisagens e eventos de massas. O plano de conjunto é um plano geral mais fechado, torna possível identificar o autor da ação fotografada, mas ao mesmo tempo captar o cenário de forma abrangente. O plano médio serve para relacionar as pessoas ou objetos fotografados, abrange o plano americano e o plano próximo, um mais aberto e outro mais fechado, respectivamente. O plano americano captura a imagem da pessoa do joelho para cima e o plano próximo, com ângulo mais fechado, mostra o objeto da foto, no caso a pessoa, da cintura para cima. O grande plano, ou plano detalhe, destaca particularidades e são, geralmente, mais expressivos do que informativos.



Figura 6: Exemplo de fotografia em grande plano, destacando o brinco como detalhe. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

#### **3.2.4. Luz**

Fotografia é luz, e, por consequência, sombra, que é o que dá volume e profundidade na imagem. Sousa (2002) aponta características determinantes para o resultado final de uma foto como qualidade, direção/sentido, contraste, uniformidade, cor e intensidade. A luz é o que dá a atmosfera de uma foto, formando o relevo e a profundidade, constituindo, assim, uma informação primordial. No preto e branco, a luz é praticamente tudo, pois é ela que estabelece diversos tons de cinza a partir dos quais constrói a foto. (GURAN, 1992)



Figura 7: Exemplo de atmosfera do ambiente ditada pela luz. Fonte: O Fotógrafo, volume 2, Guibert et al, Conrad, 2008

No que diz respeito à qualidade, a luz pode ser direta/ dura ou difusa/ suave. A luz direta gera mais sombras, marcando mais fortemente as linhas e as massas, e aumentando a impressão de volume da imagem. Quanto mais dura for a luz, mais fortes são as sombras e o contraste da foto, resultando em uma carga maior de dramaticidade plástica. É possível suavizar uma fonte de luz desse tipo utilizando difusores. A luz difusa tem efeito menos marcado, mesmo quando é muito intensa e ilumina de maneira mais uniforme, resultando em sombras menos profundas. Enquanto a luz direta tende a estabelecer uma hierarquia de valores a partir de si, destacando elementos pela sua incidência, a luz difusa se derrama por igual sobre uma cena, permitindo que outros fatores de valorização do conteúdo ganhem evidência na composição.

A direção/ sentido da luz altera a percepção de textura e volume. Se a luz vem da lateral, o relevo das massas e a textura das superfícies são destacados, a partir da projeção das sombras. As melhores horas do dia para se fotografar, portanto, são as primeiras da manhã e as do fim da tarde, quando o sol está baixo. A luz frontal é mais utilizada para não deixar sombras e em um rosto, por exemplo, tende a eliminar o relevo e o contraste. A posição do fotógrafo em relação à fonte de luz principal é outra variável a ser levada em consideração. Com a fonte de luz às suas costas, o fotógrafo terá uma cena abertamente iluminada, de leitura visual mais fácil e direta. Já quando o objeto fotografado está entre o fotógrafo e a luz (contraluz) a sutileza e o mistério são favorecidos. A forma se sobrepõe ao conteúdo, “perdendo-se informação para ganhar conotação” (SOUSA, 2002, p. 94)



Há, ainda, o artifício do flash quando a iluminação não é suficiente ou quando é necessário abrir mão da atmosfera criada pela luz ambiente para obter uma fotografia de maior definição. A alta definição e a dureza do flash, que tende a achatar os volumes, também pode ser um recurso de linguagem eficaz e é utilizado para provocar impacto a partir da crueza da imagem. (GURAN, 1992)

### **3.2.5. Foco, velocidade e abertura**

O foco, o diafragma e a velocidade do obturador são elementos cruciais na fotografia e podem, inclusive, definir até o conteúdo da mensagem. Todos os três são suscetíveis à escolha do fotógrafo: o foco, por exemplo, pode estar apenas em um único plano ou em dois ao mesmo tempo. O diafragma e a velocidade, intimamente associados, e suas diferentes combinações ocasionam efeitos plásticos distintos. A quantidade de luz que chega até o sensor da câmera (antigamente, na película do filme fotográfico) é regulada pela abertura do diafragma, como a íris do olho humano para formar a foto. A velocidade é a rapidez com a qual o diafragma abre e fecha. Se a velocidade e a abertura não estiverem corretas, a fotografia ficará muito clara (superexposta) ou muito escura (subexposta). O dispositivo que indica a quantidade de luz necessária é o chamado fotômetro, já incorporado na grande maioria das câmeras.

“O foco é o ajuste das diversas lentes da objetiva para conferir nitidez a uma fotografia” (GURAN, 1992, p. 38). Essa nitidez pode estar presente em toda a imagem, com todos os planos em foco ou apenas em um ou mais planos, destacando-os dos demais. Cada abertura do diafragma corresponde a um maior ou menor campo focal, a área em que vigora o foco, gerando assim mais ou menos profundidade de campo.

Quanto mais aberto o diafragma, menor será a profundidade de campo focal, um ou poucos planos ficam em foco, deixando os outros desfocados. Com o diafragma mais fechado, maior a profundidade de campo e mais planos ficarão nítidos.

A ferramenta do foco seletivo possibilita valorizar os elementos de um plano pela nitidez de foco. Ele se coloca como um dos recursos de maior força da linguagem fotográfica e é particularmente útil ao fotojornalismo para destacar traços essenciais da informação.



Figura 8: Exemplo de foco seletivo, valorizando a Dr Juliette Fournot, em meio aos homens. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

Além da função de regular a quantidade de luz, a velocidade confere efeitos estéticos diferentes à fotografia no que diz respeito ao movimento. É a velocidade que permite “congelar” ou não na fotografia um corpo que está em movimento.



Figura 9: Exemplo de movimento congelado. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

### 3.2.6. Objetivas

Cada objetiva tem sua própria linguagem e finalidade, influenciando no resultado final da foto. A escolha da objetiva depende de como o fotógrafo quer abordar a cena ou qual aspecto da cena é notícia para ele. A objetiva também pode determinar o grau de aproximação do objeto ou cena fotografada. “Cada objetiva organiza o espaço de forma própria, tanto em relação à perspectiva quanto ao

tratamento dado aos planos, apresentando inclusive diferentes profundidades de campo focal". (GURAN, 1992, p.42)

Um conceito importante para entender as objetivas é o da profundidade de campo. Sousa assinala: "em palavras simples, a profundidade de campo é a zona de nitidez da imagem em termos de profundidade". (SOUSA, 2002, p. 48)

São três tipos comuns de objetiva, a normal a grande angular e a tele. A objetiva normal é a que mais se aproxima de reproduzir o campo de visão do ser humano, cuja capacidade plena de observação opera dentro de um ângulo de aproximadamente 50°, por isso, essa lente confere à foto uma sensação de observação natural. Sua profundidade de campo pode tanto realçar um detalhe, quanto trabalhar o conjunto da cena, apresentando efeitos intermediários entre a grande angular e a tele.

A grande angular, como o nome sugere, intercepta as imagens em um ângulo de captação maior do que a normal, "fundamental quando se tem muita coisa e pouco espaço para fotografar, o que acontece demais na prática da reportagem fotográfica" (GURAN, 1992, p. 43). Essa categoria abrange a chamada "olho de peixe" (menores que 16 mm), com ângulo que abrange praticamente 360°, causando um efeito de deformação muito utilizado esteticamente. Ideal para paisagens e cenas externas em geral, mas desaconselhado para retratos por deformar as pessoas. Tem grande profundidade de campo e, aparentemente, é uma lente de fácil uso, mas se não usada com competência e em situações apropriadas, acaba prejudicando a informação. Castro (2007) observa que a grande angular, lente de maior utilização no fotojornalismo, "em sua versatilidade, acentua a perspectiva, melhora a profundidade de campo e supervaloriza o primeiro plano, distanciando-o dos demais" (CASTRO, 2007, p.53)

Por fim, a tele opera em um ângulo de captação menor do que a normal, aproximando óticamente objetos afastados. Essa lente cumpre a função de permitir fotografar à distância. Quanto maior sua milimetragem, menor é sua abertura e sua profundidade focal. A tele tende a aproximar os planos uns dos outros, mas destaca com muita clareza o plano focado. Muito útil para valorizar detalhes e pode levar o observador para dentro da cena.

Há ainda as objetivas zoom, que possuem distância focal variável (como a popular 18-55 mm), e as macro-objetivas, usadas para fotografar pequenos objetos, como insetos, a curtas distâncias, aumentando esses objetos.

### 3.2.7. O momento

A escolha do momento é o ponto de maior liberdade do fotógrafo em todo o processo de realização de uma fotografia. A decisão do *click* depende só do autor e é sua principal escolha, independente do equipamento, da luz disponível entre outros fatores. Uma vez que a realidade está em permanente mudança, uma mesma cena se organiza, se desorganiza e se reorganiza sucessivamente sempre de forma diferente. Mesmo dentro de uma mesma cena a realidade se supera a cada instante, e o momento mais expressivo de agora pode perder para o próximo, o fotógrafo é obrigado a ir registrando o que lhe parece o momento perfeito.

“O domínio sobre o instante mudou o rumo da fotografia, conferindo-lhe o perfil e a importância que ela tem hoje e consolidando definitivamente a figura do autor no processo fotográfico” (GURAN, 1992, p. 48). Até o começo do século XX para obter uma foto era necessário um tempo de exposição de muitos segundos e um equipamento relativamente pesado. Isso significa que, na prática o fotógrafo dividia a autoria da foto com o fotografado, que fazia a pose e determinava o que ia ser registrado ou como. O advento de câmeras mais rápidas e portáteis significou a liberdade de atuação para o fotógrafo e marcou um momento decisivo no fotojornalismo. “É por trabalhar sobre o momento que a fotografia hoje se faz única na função de representar a realidade” (GURAN, 1992, p.49). Por isso, escolher o momento exato só é possível com o envolvimento do autor com a cena que se desenrola.

O autor revela uma característica na utilização da foto no jornalismo: “a fotografia aparece na imprensa em três situações: como ilustração, como informação principal em relação ao texto ou como completo a este.” (GURAN, 1992, p. 57). Para Sousa (2002) “não existe fotojornalismo sem texto” (p.76), pois sem o texto a fotografia automaticamente perde sua função de indício. Entre as principais funções do texto estão: chamar a atenção para a fotografia ou algum de seus elementos; complementar a informação da fotografia; direcionar o observador para seu significado ou orientá-lo para um leque de significados possíveis; analisar, interpretar ou comentar a foto e seu conteúdo.

Neste ponto também se faz fundamental um entendimento da linguagem fotográfica, pois a legenda deve trazer ao leitor informações que não estão contidas

ou não estão evidentes na fotografia, para facilitar ou ampliar a compreensão da mensagem.

Uma boa legenda é como um convite ao leitor para explorar melhor a imagem, descobrindo-lhe os significados menos evidentes, mas nem por isso menos importantes. Por outro lado, uma legenda do tipo descritivo redundante – “na foto, Fulano de Tal, com um livro na mão, oferece-o a Sicrano” – induz ao desinteresse, banalizando a foto (GURAN, 1992, p. 58)

A diagramação também está a serviço da compreensão da foto, influenciando na forma como é lida. A foto que ocupa várias colunas ou abaixo da manchete, lugar de destaque na notícia, torna-se parte integrante desta. Essa é a mecânica da diagramação, que obrigatoriamente tem que levar em conta a relação da foto com o texto, e as particularidades de linguagem da fotografia e da comunicação visual, sob o risco de confundir o leitor.

### **3.3. A fotografia e a realidade**

A relação da fotografia com a realidade é evidente ao olhar para a foto. “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”. (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 25). Esse princípio, durante a história, foi encarado de diversas formas por teóricos e críticos. Os autores dividem isso em três momentos: a fotografia encarada como um espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como um traço do real.

De início, a fotografia era tida como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 27), 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 fotografia era proclamada como a libertação da arte, pois esta já não precisava mais se preocupar com o realismo, em representar o mundo de forma precisa, tentando ser o mais semelhante possível. Em suma, “à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”. (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 32)

Já no século XX, de maneira geral, o discurso insistia mais na ideia da transformação do real pela fotografia, em forte oposição à concepção mimética do Século XIX. Este segundo momento ressaltava a inaptidão da fotografia em exibir toda a sutileza das nuances luminosas existentes, além de reduzir o espectro de cores a simples jogos de preto e branco. Diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real, segundo esse discurso, são que a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento. Em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto. Finalmente, ela isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual, excluindo qualquer outra sensação, como olfativa ou tátil. Essa desconstrução da fotografia como representação do real repousa, basicamente, na observação da técnica fotográfica, posição também utilizada por outros teóricos, só que baseada em uma abordagem exclusivamente negativa acerca dessas características da foto.

Outro aspecto apontava para o fato de a câmara escura não ser neutra, mas que sua concepção de espaço é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista. Alguns estudiosos dessa época apontam para o fato de que a construção do aparelho fotográfico está vinculada a uma noção convencional do espaço e da objetividade elaborada antes da invenção da fotografia, dando à imagem caráter elaborado e arbitrário. A fotografia tida como um conjunto de códigos, um símbolo, nos termos de Peirce. De todas as qualidades do objeto retratado, as retidas são somente as visuais e a partir de somente um ponto de vista,

e se ela se propôs de imediato com as aparências de uma ‘linguagem natural’, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento” (BOURDIEU apud DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 40)

Uma análise antropológica da desconstrução da fotografia aponta para o significado da mensagem ser determinada culturalmente, não se impondo como uma evidência para qualquer receptor. Sua recepção necessita de um aprendizado de seus códigos de leitura. “Todos os homens não são iguais diante da fotografia” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 42), é a partir daí que a fotografia deixa de ser veículo incontestável da verdade e da realidade, pois pode ter diversas interpretações dependendo de seu observador.

O único momento em que a foto vai se tornar reveladora é por meio do artefato da pose, porém, vale ressaltar, reveladora da verdade interior e não empírica. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 43). Esse tipo de posicionamento teórico conheceu um grande número de defensores em todas as épocas e em vários campos da fotografia, mas sobretudo, entre os retratistas. Os autores analisam que esse discurso expressa, em suma,

“a concepção de uma forte dicotomia entre realidade aparente e realidade interna, ou verdade, concepção que remonta, devemos nos lembrar, ao mito platônico da caverna (...). É a consequência lógica de todo esse vasto movimento crítico de denúncia do efeito de real na fotografia. Desembocou numa volta com força do artefato, numa intervenção deliberada e exibida do artista nos processos mediáticos” (DUBOIS; CAUWENBERGE, 2008, p. 44)

As ideias expressas até agora tomam a fotografia como portadora de um “valor absoluto” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 45), seja por semelhança (no caso da fotografia com espelho) ou por convenção (no caso da foto como codificação das aparências). Na semiótica de Peirce isso corresponderia a colocar o primeiro caso na ordem do ícone (representação por semelhança) e o segundo no símbolo (representação por convenção geral). Neste momento, a fotografia passa a ser encarada como um índice (representação por contiguidade física do signo com seu referente). Essa ideia implica que a imagem é “dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 45).

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 tem 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 condição de índice da imagem fotográfica implica que a relação que os signos indicais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por “um princípio quádruplo, de conexão física, de singularidade, de designação e de atestação” (DUBOIS; 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. (DUBOIS; CAUWENBERGE, 2008, p. 52)

Assim, a fotografia se torna índice, antes de tudo, na medida em que se refere a seu objeto por contiguidade, para só depois poder se tornar ícone, por aparência, ou símbolo, por adquirir sentido.



## 4. A ANÁLISE DA OBRA

### 4.1. O Fotógrafo: Uma linguagem híbrida

Para Paim (2013) há três formas de conexão entre fotografia e narrativa: 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 é 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 (MCLOUD, 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. (MCLOUD, 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 linhas de quadros da página) ou páginas inteiras.

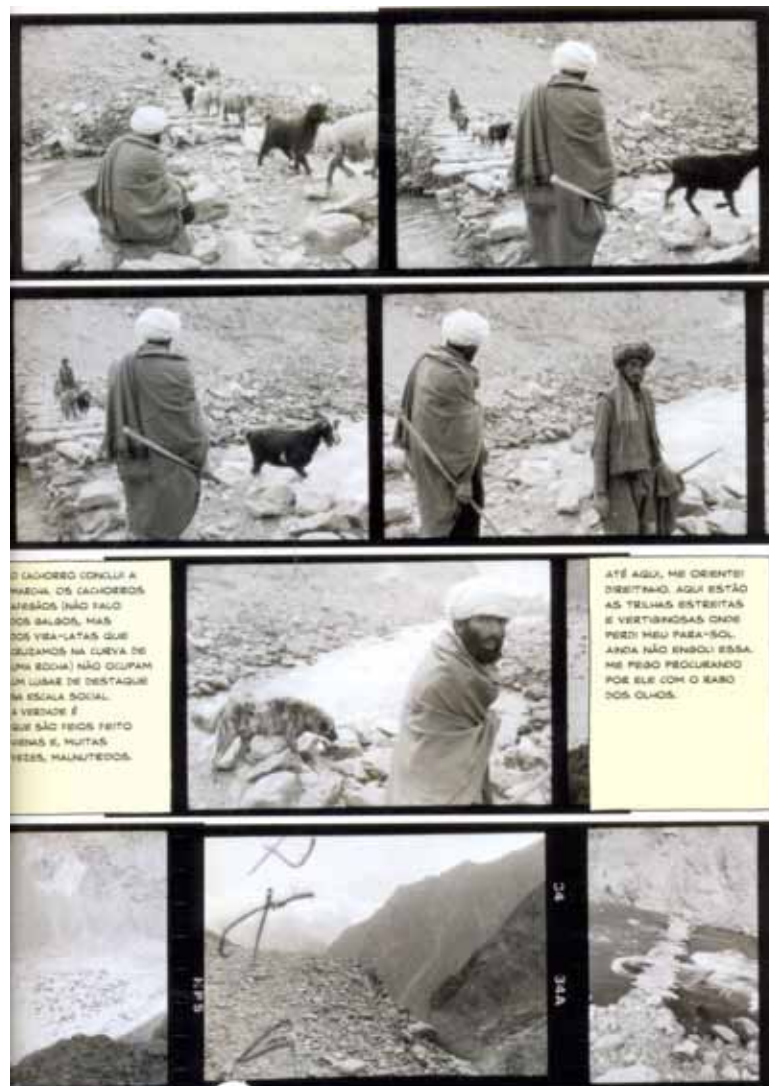


Figura 10: Fotografias como requadros, elemento típico dos quadrinhos. Fonte: *O Fotógrafo*, volume 2, Guibert et al, Conrad, 2008

Paim (2003) relata que outras formas de mesclar fotografia e quadrinhos/desenho já existiram antes de *O Fotógrafo*. São exemplos que trazem o hibridismo entre quadrinho e fotografia em diferentes níveis, gerando efeitos diversos em cada caso. O primeiro exemplo, fala da técnica de Joe Sacco, que utiliza as fotografias como referência visual para registrar informações utilizadas posteriormente no processo de desenho. Em *Algumas reflexões sobre "Palestina"*, Sacco revela alguns bastidores da reportagem em quadrinhos *Palestina* e chega a colocar uma fotografia ao lado do desenho que dela resultou. Paim (2003) observa que em alguns momentos o desenho tem um caráter mais realista, mais verdadeiro, possibilitado pelo estilo do desenho, que transmite informações subjetivas, incapazes de serem captadas pela foto.

O hibridismo também é feito por Art Spiegelman em *Maus*, obra que conta a história de seu pai, um judeu polonês, e como ele sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz, traçando uma biografia e ao mesmo tempo retratando a relação de Spiegelman com seu pai e o passado de sua família. Nesse contexto, são colocadas duas fotografias antigas, uma do irmão do autor, Richieu, morto durante a guerra, e outra de seu pai, Vladek. Paim argumenta que essas duas fotografias são como "lascas". Elas penetram a narrativa "com o objetivo de ferir o leitor, ao lembrá-lo de que essas personagens são pessoas que realmente existiram e habitaram este mundo; que sua dor e sofrimento são reais". (PAIM, 2013, p.381) Isso porque a relação que Spiegelman tem com seu pai e com a memória de seu irmão falecido é conturbada, esses pontos são abordados por ele na narrativa. Assim, quando as fotografias desses "personagens" aparecem, elas vêm carregadas de todo esse contexto anterior, de turbulência de suas relações familiares, além da comprovação de sua existência. (PAIM, 2013)

O autor faz um paralelo com os conceitos de Barthes (1984) de *studium* e *punctum* para explicar esses dois efeitos da fotografia nesse contexto. Em *Maus*, a narrativa em quadrinhos é o *studium*, o *punctum* é a foto, que fere e atinge o leitor. Barthes em *A câmara clara* (1984) apresenta a ideia de *studium* e *punctum* como dois momentos do ato de contemplar uma fotografia. O primeiro refere-se ao interesse geral, polido que a fotografia desperta no observador. "É pelo *studium* que me interesso pela fotografia, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente (...) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações" (BARTHES, 1984, p. 45). O

segundo é aquilo parte da cena e fere, entenece, alcança o leitor de alguma forma, seja para a dor ou para o deleite. “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. (BARTHES, 1984, p. 46)

Um terceiro exemplo do uso de hibridismo trata-se do documentário *Valsa com Bashir*, de Ari Folman. A narrativa é construída por meio da linguagem da animação para tratar da Guerra do Líbano, amenizando possíveis cenas chocantes. Porém, nos minutos finais a animação é substituída por cenas feitas com uma câmera. O autor explica que: “quando o filme abandona a animação para entrar na linguagem do documentário, é como se um tapete fosse puxado de sob os pés da audiência, derrubando-a” (PAIM, 2013, p. 382). A linguagem animação-documentário é equivalente à quadrinho-fotografia. Quando a primeira linguagem (animação/quadrinho) é substituída pela segunda (documentário/fotografia) há esse “puxar de tapete” descrito pelo autor, pois há uma modificação no nível de subjetividade, em outras palavras, a narrativa fica mais “real”.

Vale ressaltar, neste ponto, que a fotografia é também revestida de subjetividade na medida em que é um recorte do real, pois passou pela mediação do fotógrafo quando este escolheu o que fotografar e como (enquadramento, momento, entre outros fatores), interferindo na interpretação que o leitor vai ter daquele registro. Entretanto, há muito mais interferência do autor, por consequência subjetividade, no desenho.

“Quando um desenhista decide desenhar uma cena real, ele precisará passar por muitas etapas até a finalização do desenho: observará a paisagem que quer retratar, fará rascunhos reconstruindo a paisagem conforme sua interpretação do que é importante ou não aparecer no enquadramento, decidirá por um traço ou estilo de desenhar e, por fim, colocará cor (ocasionalmente) e fará a arte-final. A sua imaginação está envolvida de forma intensa em todos os níveis do processo, alterando decisivamente o resultado final”. (PAIM, 2013, p. 383)

No caso de *O Fotógrafo*, ainda há o fator de que o desenhista, Emmanuel Guibert, não esteve no Afeganistão com Didier Lefèvre acompanhando a caravana da MSF na época. Seus desenhos foram baseados nos relatos e nas fotografias de Lefèvre, e as cores, feitas por Lemercier, são ainda mais baseadas naquilo que se imagina que sejam as regiões montanhosas entre o Paquistão e o Afeganistão. Nesse caso, além do relato de Lefèvre também, não houve tanto embasamento nas cores, pois as fotografias tiradas por Didier eram em preto e branco. Apenas uma,

localizada no volume dois, é colorida e foi tirada com a câmera de um médico da caravana (John, o cirurgião), que levava consigo um filme a cores. É evidente que Lemercier deve ter estudado a região para produzir a obra, mas podemos deduzir que as cores são, em sua maioria, fruto do que se imagina que seja uma região árida. Tons quentes, terrosos em alguns trechos, em outros, onde pelas fotografias se percebem pedras, há grande presença do cinza e no alto das montanhas, quando há neve, tons de cinzas mais claros e do branco.



Figura 11: Única fotografia colorida da obra. Fonte: *O Fotógrafo*, volume 2, Guibert at al, Conrad, 2008

A respeito dessa noção de fotografia como algo mais real que o desenho, observa-se o pensamento de Barthes (1984) no qual assinala que “a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (...). Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá” (p. 115) e ainda que “toda a fotografia é um certificado de presença” (p. 129).

Como último exemplo, ele toma o próprio *O Fotógrafo*. Nesse caso, o autor ressalta, as duas linguagens estão combinadas, mescladas, muito mais do que nos exemplos anteriores que traziam a fotografia apenas em determinados momentos. As fotos são tantas que passam a fazer parte da narrativa de forma mais natural, deixando aquele caráter de “lascas” percebido em *Maus*, e tornando-se



aquilo que o autor chama de “farpas”. “A fotografia aparecerá mais intensamente em uma narrativa, quanto menos ela for utilizada e conforme houver um acúmulo de elementos que a preparam”. (PAIM, 2013, p. 385)

As fotografias, de fato, possuem tanto espaço na narrativa, com tanto e até mais peso que os quadrinhos, que é pertinente questionar se não é o quadrinho o “intruso em uma linguagem sequencial comandada pela fotografia”, como aponta Paim (2003, p. 385). Essa ideia apresentada pelo autor ganha força quando levamos em consideração que a obra entra em duas daquelas três formas de conexão entre fotografia e narrativa. Ela é, além de técnica, temática. Fica clara que a narrativa se desenvolve em torno das fotografias, em forma e também conteúdo. A começar pelo nome dos livros. Inclusive em alguns diálogos é possível encontrar Lefèvre discorrendo sobre a técnica fotográfica e sobre o ato de fotografar.

Na página 66 e 67 do volume 1 (2006), Lefèvre fala sobre fotografia com Régis. No diálogo ele ensina a técnica ao manipular duas variáveis da fotografia, abertura e velocidade do diafragma, conversam sobre o processo de aprender a fotografar e sobre que constrói uma boa foto.



Figura 11: Diálogo sobre fotografia. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert et al,

Conrad, 2006



Figura 12: Diálogo sobre fotografia. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert et al, Conrad, 2006



Mais para frente há outro trecho sobre fotografia. Desta vez é um relato de Lefèvre sobre o que se passava em sua cabeça durante o ato fotográfico.



Figura 13: Lefèvre descreve o ato fotográfico. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

Além disso, nas páginas 5 e 6 é possível perceber que uma foto pode ter dado origem aos desenhos, evidenciando o caráter de protagonismo que a fotografia exerce na obra.



Figura 14: Indício de ilustração baseada em fotografia. Fonte: O Fotógrafo, volume 2, Guibert at al, Conrad, 2008



## 4.2. O Fotógrafo: uma reportagem literária

Em *O Fotógrafo Volume 1*, Didier diz: “reportagem é isso, muita espera” (2006, p. 42). Para o próprio autor, ele estava realizando uma reportagem naquele momento. Como expôs Souza Júnior (2009), a reportagem em quadrinhos possui traços do *new journalism* e do jornalismo gonzo em diferentes aspectos. Nesse momento, nos conceituaremos esses movimentos, partindo do jornalismo literário para analisar a obra como um produto jornalístico.

### 4.2.1. Jornalismo literário

Pena (2007) pontua que

“ao juntar os elementos presentes em dois gêneros diferentes [jornalismo e literatura], transforma-os permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero (...). Não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados” (PENA, 2007, p. 56)

O autor classifica o jornalismo literário como um gênero em si, que, por sua vez, abarca subgêneros, tais como o *new journalism*, a biografia, o romance-reportagem e o jornalismo gonzo, entre outros. A escola do jornalismo literário, de acordo com Pena, consiste em

“potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos”. (PENA, 2007, p. 48)

Utilizando o que o autor chama de “estrela de sete pontas” vamos analisar *O Fotógrafo* para verificar sua aproximação com o jornalismo literário.

O primeiro item da estrela, potencializar os recursos do jornalismo, trata-se de desenvolver suas técnicas narrativas, criando novas possibilidades para o profissional, tudo isso, sem deixar de lado em nenhum momento princípios importantes como: a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente. Já nesse primeiro item, podemos afirmar

que a obra é em si uma potencialização dos recursos do jornalismo, não apenas na linguagem, como veremos mais adiante, mas também na forma, na união de quadrinhos e fotografia.

O segundo ponto é ultrapassar os limites do cotidiano, não tendo preocupações como deadline ou como o imediato, coisas que o jornalista tem de ser preocupar ao escrever para um veículo com periodicidade como jornais e revistas. Em *O Fotógrafo*, Lefèvre relata experiências vividas 18 anos antes do lançamento do primeiro volume do livro, e ainda assim a história continua interessante e informativa.

O terceiro ponto é proporcionar visões amplas, contextualizar a informação. Mesmo sabendo que qualquer abordagem se trata de um recorte, no jornalismo literário a intenção é tratar a informação da forma mais abrangente possível, relacionar outros fatos com o abordado, ter diferentes abordagens e situá-la em um contexto temporal, não como um fato isolado. O relato da viagem da caravana da MSF pode, a princípio, parecer um recorte estreito da situação do Afeganistão sob conflito, mas revela dimensões raramente vistas em reportagens de guerra, pois traz o lado humano, o trabalho de uma organização humanitário e seus bastidores, aspectos de uma sociedade pouco conhecida a fundo.

O quarto item consiste em exercer a cidadania, pensando em como a abordagem do repórter pode “contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade” (PENA, 2007, p. 50), cumprindo o compromisso do jornalismo com a sociedade. Ao mostrar os horrores do conflito e o que isso fez ao povo afegão, Lefèvre e Guibert contribuíram para essa formação cidadã de seus leitores.

No quinto item a característica é romper com a estrutura do lide: “Quem? O que? Como? Onde? Quando? Por quê?” respondidos no primeiro parágrafo de uma reportagem. Apesar do lide reunir informações essenciais e ter tornado a imprensa mais ágil, ele padroniza os textos, sacrificando a criatividade e, por vezes, a qualidade. Além disso, o lide não cumpre o que seria seu principal objetivo de mascarar a subjetividade, o que nem é possível de fato. Basta dar uma rápida lida pelas páginas dos livros para constatar essa característica.

A sexta característica é evitar definidores primários. Tratam-se das fontes oficiais, aquelas figuras que são recorrentes na imprensa: governadores, advogados, ministros, órgãos públicos, entre outros. Utilizar essas fontes à exaustão causa um

círculo vicioso, prejudicando a informação ao dar destaque apenas para os mesmo pontos de vista. É necessário dar voz a cidadãos comuns e fontes anônimas, raramente ouvidas. Na narrativa, Lefèvre utiliza-se muito pouco da ferramenta da entrevista e conta muito mais com seus relatos acerca da experiência. Porém, nos momentos em que há diálogos, falas de outros personagens, estes são os membros da equipe da MSF e afegãos, pessoas comuns.

Por fim, deve-se garantir a perenidade, a permanência da reportagem, para que ela não se torne efêmera. Para que uma obra de jornalismo literário tenha essa característica “é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo, levando em conta que a realidade é multifacetada, fruto de infinitas relações, articulada em teias de complexidade e indeterminação” (PENA, 2007, p. 51). Outro aspecto que encontramos em *O Fotógrafo* é que sua história perdurou por muito tempo, atingindo um caráter duradouro.

#### **4.2.2. *New Journalism***

O *New Journalism* é tido como um movimento literário norte-americano do começo dos anos 60. Foi concebido de forma despreziosa, tanto que Wolfe jamais admitiu que o *new journalism* fosse um movimento propriamente dito. Não havia uma organização, um líder ou um manifesto e os próprios envolvidos não o reconheciam dessa forma. Mas, uma vez batizado, adquiriu um caráter de legitimidade e passou a ser estudado e conceituado.

Concepções como as de Pena (2007), que define jornalismo literário como um gênero em si, abarcando subgêneros, permite diferenciar o *new journalism* do jornalismo gonzo. Dessa forma:

“o jornalismo literário é um termo que serve para descrever todas as manifestações jornalístico-literárias percebidas ao longo da história, enquanto o *new journalism* refere-se à geração de escritores e jornalistas norte-americanos dos anos 60”. (CZARNOBAL 2003, p.16)

Wolfe acreditava que havia uma espécie de hierarquia na literatura, na qual o patamar mais alto era o de romancista e o de jornalista o mais baixo na escala de valores literários. Dentro da casta de jornalistas havia dois tipos: os que eram responsáveis por conseguir as informações inéditas, os furos de notícia, e os que eram responsáveis pelas reportagens. Tudo o que não se encaixava na

categoria de notícias era classificado como reportagem, pois ela “abrangeia tudo relacionado a histórias de interesse humano, ou seja, textos que versavam sobre acontecimentos cômicos ou trágicos nas vidas de pessoas comuns” (CZARNOBAI 2003, p.7). Por esse, entre outros fatores, as reportagens permitiam maior liberdade aos jornalistas na hora de escrever e essa característica aproximava a reportagem de narrativas de ficção, com o diferencial de que na primeira não há nada de fictício. Entretanto, a reportagem era vista como um gênero menos importante, e os especialistas em reportagem eram “constantemente atacados por um sentimento de estarem apenas escondendo-se atrás de desculpas para não escreverem o seu romance” (CZARNOBAI 2003, p.8). De fato, Czarnobai (2003) sublinha que o *new journalism* nasceu, de certa forma, para satisfazer o interesse de muitos jornalistas, em especial daqueles responsáveis pelas reportagens, de escrever um grande romance.

Um dos primeiros marcos do *new journalism* é a publicação da reportagem Joe Louis: o Rei como Homem de Meia Idade, escrita por Gay Talese para a revista *Esquire* em 1962. A história fugia dos padrões jornalísticos da época, tendo mais aproximações com um relato do que com um texto jornalístico. Outro marco veio um ano depois, em 1963, com a publicação de Tom Wolfe, também na revista *Esquire*, do artigo *Aí vem (Vruum! Vruum!) Este Carrinho Bonitinho Aerodinâmico (Rahghhh!) Fluorescente (Thphhhhhh!) Fazendo a Curva (Brummmmmmmmmmmmmmmmmmmmm!)*, também variante do que era tido como jornalismo até então, tanto em forma quanto em conteúdo. De acordo com Czarnobai (2003), o mais interessante para Wolfe, não era a sensação de inovação para o jornalismo, mas “a descoberta de que era possível fazer descrições muito fiéis da realidade usando técnicas habitualmente utilizadas no conto e no romance”. (p. 13). Isso significou que o autor poderia se utilizar de recursos literários para atrair o leitor, tanto por argumentos racionais, quanto pelo lado emocional. Esses recursos literários poderiam ser a mudança de ponto de vista, o monólogo interior, citações literais de diálogos na íntegra e a caracterização de personagens, além de mudar a tradição de neutralidade do narrador. (CZARNOBAI, 2003). Outra característica do *new journalism* é a imersão para produção das reportagens, que confere o poder ao autor de fornecer uma descrição objetiva completa, onde a subjetividade dos personagens e seu emocional se tornam elementos de grande relevância.

O fator que levou o movimento de Wolfe e cia a outro patamar foi a

publicação de *A Sangue Frio*, de Truman Capote, em 1965. O autor era um romancista notório antes que cair no esquecimento e pela primeira vez um escritor com certa fama se aproximava do *new journalism*, conferindo ao movimento mais legitimidade e devolvendo o prestígio que Capote havia perdido.

Segundo Czarnobai (2003, p. 24) Tom Wolfe enumera quatro características literárias encontradas no *new journalism*: “a construção da cena, o uso de diálogos, os símbolos de status e o ponto de vista na terceira pessoa”. Os três primeiros são procedimentos ligados à captação de dados, que enriquecem a narrativa. O uso de diálogos, além de aproximar o texto jornalístico de um formato mais literário, de conto ou romance, torna o ritmo de leitura mais agradável, atraindo mais o leitor. Além disso, para conseguir reproduzir com mais fidelidade os acontecimentos e diálogos, os jornalistas perceberam que precisavam participar da vida de seus personagens e os diálogos ajudavam a compor seus perfis com maior profundidade, através do tipo de linguagem e particularidades, que informam de maneira mais direta do que descrições. Nesse aspecto, o uso de diálogos em *O Fotógrafo* serve para agregar informações sobre o Afeganistão, sobre o conflito, sobre o povo ou sobre a situação em si, mais do que para traçar dar profundidade aos personagens, apesar de acabar por desempenhar esse papel também. Em conversa com a chefe da missão, Dr. Juliette Fournot, são revelados traços da cultura do povo afegão que a própria Juliette, como o uso da burca, totalmente desmitificado pela médica em sua fala.



Figura 15: Juliette Fournot sobre a burca. Fonte: O Fotógrafo, volume 2, Guibert et al, Conrad, 2008

O uso do ponto de vista na terceira pessoa serve principalmente para passar ao leitor a sensação de estar presente na cena, vivenciando as sensações através de um personagem particular, com o qual ele deve se identificar. Essa propriedade também permite que autor varie o foco narrativo sem causar estranheza ou arriscar a credibilidade da reportagem, já que em um texto jornalístico escrito em primeira pessoa a hipótese de reproduzir os pensamentos de outra pessoa com precisão seria impossível. Esse recurso não é utilizado, em detrimento do foco em primeira pessoa, como veremos mais adiante.

A descrição de particularidades, gestos e hábitos dos personagens tem

um propósito na reportagem, trata-se de um recurso que demandam intensa pesquisa por parte do autor e transformam-se em elementos fundamentais para o aprofundamento do nível de informação que o leitor recebe. É possível dizer que, na obra, essa descrição é feita por Didier por meio de suas fotografias. Como o hábito de Juliette de pentear os cabelos, vaidosa, mesmo cercada por homens que nunca haviam visto uma mulher realizar esse ato tão despretensiosamente.

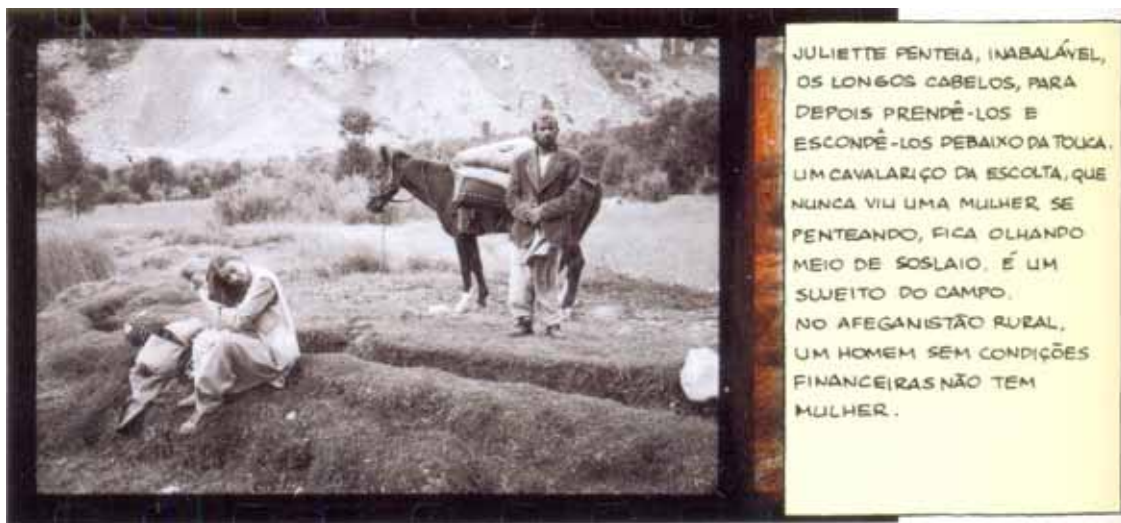


Figura 16: Aprofundamento no personagem e traços culturais dos homens afegãos.  
Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

#### 4.2.3. Jornalismo Gonzo

Em 1966, surge, então, uma modalidade mais extrema dentro do jornalismo literário, no qual o jornalista não se limitava a relatar, mas também participava da ação. Eram os primórdios do jornalismo gonzo aflorando através das reportagens de John Sack, que se alistou no exército e foi para o Vietnã; George Plimpton, que para fazer *Paper Lion*, treinou com os atletas de um time de futebol americano e chegou a disputar uma partida da pré-temporada; e Hunter Thompson, que viveu durante dezoito meses com a gangue de motociclistas *Hell's Angels* para produzir *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang*. (CZARNOBAI, 2003)

Apesar de outros nomes como John Sack e George Plimpton apresentarem característica que se diferenciaram do *new journalism* na época, estes ainda não poderiam ser considerados representantes do jornalismo Gonzo. O

jornalismo gonzo é tido como “uma escola de um só autor” (CZARNOBAL, 2003, p.4) e esse autor é Hunter Thompson.

Sobre esse artigo sobre os *Hell's Angels*, que posteriormente se tornou livro, é importante sublinhar que, mesmo tendo utilizado técnicas mais ousadas do que as empregadas no *new journalism*, este ainda não é considerado um exemplo de jornalismo gonzo plenamente.

Na época, a reputação que os *Hell's Angels* tinham era de uma ameaça, principalmente por consequência do conteúdo do *Lynch Report*, feito pelo Secretário de Segurança da Califórnia, Thomas C. Lynch, que trazia denúncias de estupro, vandalismo e brigas baseadas em evidências questionáveis. Este relatório alimentou diversas notícias sensacionalistas sobre o grupo de motociclistas. Thompson pretendia mostrar até que ponto o *Lynch Report* se baseava na realidade, comparando-o com suas experiências na convivência com a gangue. A ideia não era redimir os *Hell's Angels*, sua preocupação era mostrar os dois lados da questão e deixar ao leitor a tarefa de formar seus próprios conceitos. (CZARNOBAL, 2003)

Seu trabalho mais cultuado foi *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, já se encaixava dentro do jornalismo gonzo de fato. Mas Thompson afirma que, na verdade, se trata de uma experiência frustrada:

Minha ideia era comprar um bloco de anotações bem grosso e registrar a coisa toda enquanto ela acontecia, e em seguida mandar as anotações para a publicação – sem edição. Desse jeito, imaginei, o olho e a mente do jornalista funcionariam como uma câmara. O texto seria seletivo e necessariamente interpretativo – mas, uma vez que a imagem fosse registrada, as palavras seriam definitivas. Da mesma forma que uma fotografia de Cartier Bresson é sempre (de acordo com ele) um negativo de quadro inteiro. (THOMPSON, 2004, p.46, apud RITTER, 2012)

Essa concepção de Thompson é praticamente a tentativa de reproduzir o processo de captação da fotografia, transposto na forma de texto. Trata-se de uma fala que não só define as pretensões de Thompson com o jornalismo gonzo, mas nos permite aproximar este subgênero do jornalismo literário com a forma captação de *O Fotógrafo*, que teve sua narrativa construída a partir e em função das fotografias.

Definir o jornalismo gonzo e suas características é uma tarefa delicada, já que segundo Martelli (2006, p. 21), este “é um movimento que carece de manifestos



ou regras”. Segundo o autor:

o jornalismo gonzo consiste no envolvimento pessoal do repórter e na insistência de temas como sexo, drogas, esporte e política. Traduz-se em uma forma de narrativa excêntrica, que busca um modo de expressar a realidade apoiado-se na habilidade e competência descritiva do autor. (MARTELLI, 2006, p. 21).

Não nos prenderemos a definições acerca da temática, onde, claramente, *O Fotógrafo* não se encaixa, mas sim na estrutura e formas de captação do jornalismo gonzo.

Um ponto chave do jornalismo Gonzo, indo além da revolução iniciada pelo *new journalism*, foi a quebra de uma das bases do jornalismo: o compromisso com a verdade. Thompson acreditava que tanto a ficção quanto o jornalismo são categorias artificiais, e que ambas podem ser caminhos diferentes para o mesmo objetivo de informar alguém sobre alguma coisa. (CZARNOBAI, 2003). Kovach e Rosentiel (2004, p. 36) afirmam, que “a obrigação do jornalismo para com a verdade é um princípio tão absolutamente unanime quanto confuso”. Czarnobai ainda assinala que:

tanto um romance quanto um artigo jornalístico escrito a partir do mesmo material coletado podem oferecer retratos bastante acurados desta realidade - ainda que o primeiro possa utilizar-se de recursos como a inserção de personagens e situações que não necessariamente existiram. É possível ser verossímil sem ter um compromisso estrito com a verdade, desde que o autor esteja devidamente inserido naquilo sobre o que está escrevendo. (CZARNOBAI, 2003, p. 35)

A partir dessa característica, essa preocupação se torna irrelevante, pois sob o prisma do jornalismo gonzo, não há compromisso com a verdade, e sim com o que o autor vivenciou e relatou. No caso de Lefèvre, seu relato são principalmente as fotografias, que como já vimos, são indícios de realidade, mas ele também pode contar com suas memórias, pois emergiu naquele contexto, viajou junto com a caravana, passou pelas mesmas estradas, esteve exposto aos mesmos perigos e situações, teve contato com os afegãos atendidos pelos médicos e enfermeiras da MSF, testemunhou seus dramas com a guerra do ponto de vista dos afegãos: de perto. É de acordo com esses elementos que ele refaz a jornada e conta a história, cumprindo seu papel de informar.

A inserção do jornalista é um conceito que está intimamente ligado à

coleta de informações e fatos. Czarnobai (2003) também aponta que o processo de levantamento de dados, desde um estudo prévio sobre o tema abordado, o trabalho de campo e a reflexão sobre o material coletado permite que, ao fim do trabalho, o autor conte com um nível de informações que o permita ser capaz de construir situações ou personagens “absolutamente ficcionais, mas verossimilhantes o suficiente para serem acreditados como verdadeiros” (CZARNOBAI, 2003, p. 35).

A partir desse panorama, o autor indica quatro características essenciais ao jornalismo gonzo. A primeira é a captação participativa, que vai além da observação distanciada e reunião de depoimentos de pessoas que vivenciaram determinadas experiências. Para oferecer uma dimensão maior de informações, o jornalista precisa vivenciar a experiência, convertendo-se em parte da reportagem e interferindo no rumo da história, mesmo que involuntariamente. A segunda é a mistura de ficção com realidade, que permite o uso de personagens ou situações que não existiram, se isso contribuir para o aumento do nível de informações apresentadas ao leitor e imprimir mais dramaticidade à história, mas nunca sendo revelada como ficção. A terceira é o consumo de drogas, que não configura “uma exigência para que o artigo seja considerado gonzo”, salienta Czarnobai (2003, p. 38), mas é recorrente na obra de Hunter Thompson. E a quarta característica é o uso do narrador em primeira pessoa, uma vez que a captação de dados é participativa, o uso da primeira pessoa confere legitimidade às histórias contadas, transformando a reportagem em uma espécie de jornalismo confessional.

Ritter (2012) aponta outras características gerais de estilo de texto do jornalismo gonzo. A utilização de humor, a emissão de opinião e o uso de palavrões (principalmente para assinalar o humor). Na obra o humor é mais leve e geralmente inserido nos diálogos de Lefèvre com a equipe da MSF

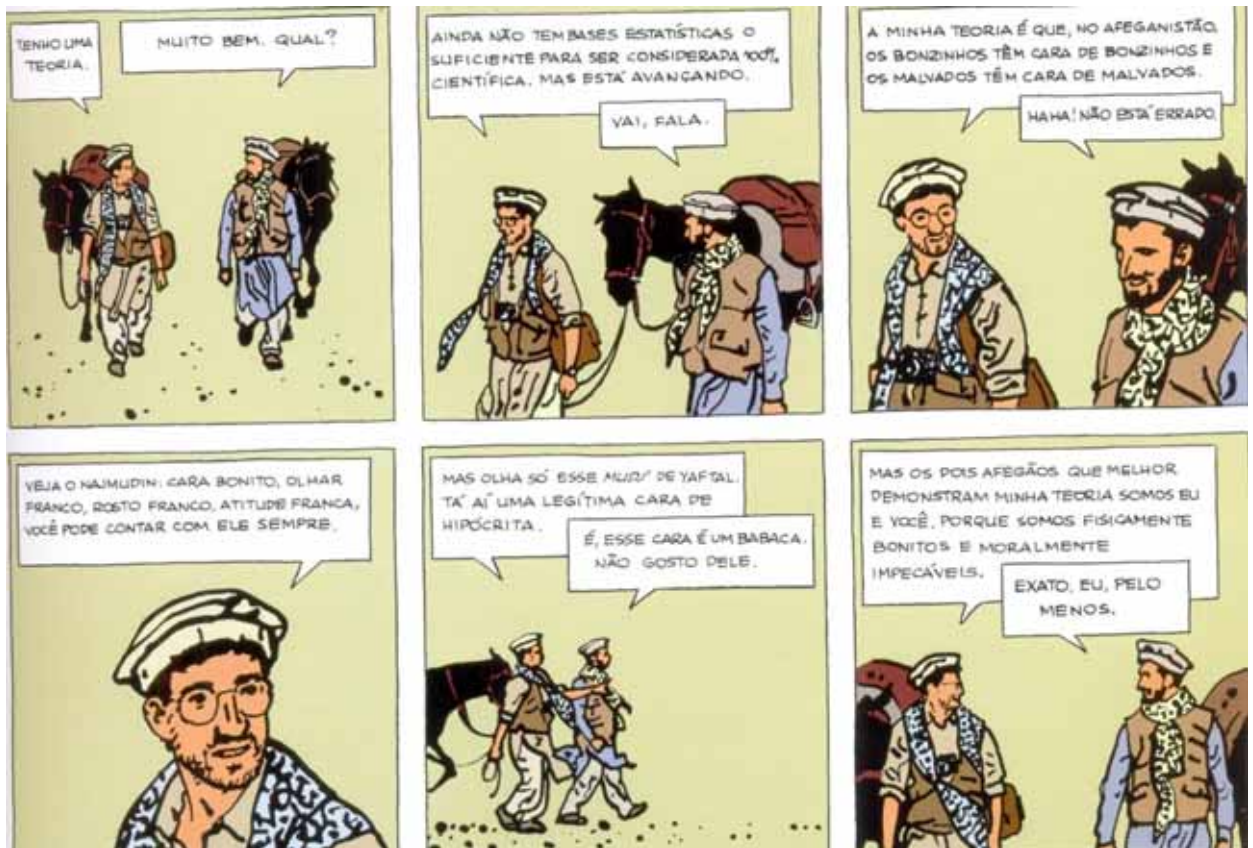


Figura 17: Diálogo com humor. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

O jornalismo gonzo é, de modo geral, mais focado na experiência vivida pelo jornalista do que no fato em si. Tanto no jornalismo gonzo, quanto no *new journalism*, o foco é mais no fator humano do que no fato noticioso em si (CZARNOBAI, 2003). Nele, o repórter tem que participar da ação, de modo a serem capazes de entenderem mais a fundo o assunto sobre o qual pretendiam escrever, além de proporcionar ao leitor uma maior proximidade com a experiência em si. Esse aspecto converge diretamente com *O Fotógrafo*, visto que os livros são a descrição de todo o tipo de experiências vividas por Lefèvre nos três meses em que esteve no Afeganistão. Trechos como este evidenciam essa afirmação:



Figura 18: Uma das experiências de Lefèvre na viagem. Fonte: O Fotógrafo, volume 1, Guibert at al, Conrad, 2006

No que concerne às técnicas de captação, as diferenças entre *new journalism* e o gonzo se acentuam. No primeiro a coleta de dados é ampla e metódica, no segundo o processo é ditado pela espontaneidade e urgência. Uma reportagem gonzo deve ser escrita no desenrolar da situação, sem revisão ou edição. A entrevista é um instrumento poderoso no *new journalism*, pois é através dela que o jornalista toma conhecimento dos detalhes físicos e psicológicos que vão ajudar a construir seu personagem. No jornalismo gonzo a entrevista é colocada de lado, principalmente em decorrência do foco no personagem-narrador, o repórter que se torna protagonista da ação.

O único trecho em que é possível apontar uma entrevista aparece no volume dois da obra (2008), páginas 66 e 67. No alto da página é possível perceber a foto de um gravador, e fala que se segue é totalmente vinda do médico Robert, na qual ele conta experiências de uma missão anterior. Lembranças como ter sido prisioneiro por quinze dias, sofrido extorsão durante todo o caminho, ter desenvolvido um princípio de apendicite, entre outras dificuldades. Didier o pergunta o porquê de ter voltado. “As pessoas”. Robert diz que quando o inverno começou a comida foi ficando escassa, mas todos os dias os afegãos davam pão. Com o passar dos dois, o pão começou a vir com terra, até que ele os devolveu ao padeiro. Naquele mesmo dia, Robert descobriu que havia um mês que ninguém dos arredores comia mais pão, as famílias davam tudo para ele e a enfermeira, Sylvie comerem.



Figura 19: Momento de entrevista com o Dr. Robert. Fonte: O Fotógrafo, volume 2, Guibert at al, Conrad, 2008

Conforme a entrevista é conduzida, Lefèvre vai tirando fotos. Nesse trecho, a influência do *new journalism* de faz presente, pois conseguimos nos aprofundar no personagem de Robert e entender o que leva um médico a se sujeitar a todo tipo de perigo em um país estranho.

Esse conjunto de características analisadas acerca do jornalismo literário e duas de suas modalidades, o *new journalism* e o jornalismo gonzo, permitem enquadrar a obra dentro de seu campo, que além de apresentar aproximações com a linguagem literária, mais atraentes ao leitor, cumpre a função de informar, cerne do jornalismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta monografia foram debatidos, em um primeiro momento, os conceitos de quadrinhos, assim como seus elementos mais marcantes e o cenário dessa mídia no Brasil, para compreender sua relevância e o motivo de, mesmo sendo uma plataforma que permite um diálogo com tantas linguagens, seu uso ainda ser tão tímido no país, especialmente para o jornalismo.

Além disso, foram apresentadas as concepções de fotojornalismo, suas características, assim como a linguagem da fotografia e seu tão discutido elo com a realidade, para em um terceiro momento, ser analisada a junção dessas duas mídias com grandes potenciais informacionais.

Os quadrinhos, por suas características, tem a possibilidade de abarcar a linguagem da fotografia, transferindo-lhe assim, uma de suas leis mais importantes, o entre-quadros. Mesmo tendo um notável equilíbrio entre as duas linguagens, a obra é enquadrada como uma história em quadrinhos, a chamada *graphic novel* mais especificamente. Entretanto, a fotografia cumpre um papel essencial na obra, visto que esta é construída à sua volta e por sua causa, resultando em um casamento que abre portas para a construção da narrativa em quadrinhos. Aliás, da mesma forma que os quadrinhos emprestam suas particularidades para a fotografia, esta retorna o favor. Com seu caráter de índice da realidade, a fotografia traz o elemento da comprovação do real para a história, lembrando o leitor a todo o momento que aquele país é real, assim como seu povo e as consequências do conflito que o atinge.

Além disso, os quadrinhos também permitem o uso da linguagem jornalística em seu meio, resultando no chamado jornalismo em quadrinhos, gênero dos quadrinhos que, no caso estudado, incorpora características do jornalismo literário na forma de duas de suas ramificações, o *new journalism* e o jornalismo gonzo. Em um momento em que tanto se fala da crise do jornalismo e do uso de novas tecnologias e aparatos digitais para melhorar ou renovar a prática jornalística, o aprofundamento do uso de linguagens já existentes é esquecido, baseando os novos rumos que a área necessita neste período de transformação somente na transposição do meio físico para o digital, sem levar em consideração todas as possibilidades que o jornalismo oferece e subestimando linguagens propícias para a

construção de um jornalismo novo, atraente e que cumpre seu papel primordial, o de informar.

O Fotógrafo não inaugura um novo gênero, nem nos quadrinhos, nem na fotografia, nem no jornalismo. Mas como assinala García (2012, p. 308) é “uma das novelas gráficas (*graphic novels*) mais complexas e revolucionárias feitas até o momento”, pois permite a união de diversas linguagens, tidas por alguns como incompatíveis, com o intuito de contar uma história da melhor maneira que ela pode ser contada.

## REFERÊNCIAS

ANDRAUS, Gazy. **A autoria das histórias em quadrinhos (HQs) e seu potencial imagético informacional**. Revista Visualidades, UFG: 2009. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/26613>> . Acesso em dez/2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

CIRNE, Moacy. **BUM! A explosão criativa dos quadrinhos**. 4 ed. Petrópolis: Vozes. 1974.

CZARNOBAI, André Felipe Pondé. **Gonzo: o filho bastardo do new journalism**. Porto Alegre, 2003.

DUBOIS, Philippe, 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: Papirus. 2008

\_\_\_\_\_. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes. 1972.

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.

GUIBERT, Emmanuel; LEFÈVRE, Didier; LEMERCIER, Frédéric. **O fotógrafo: vol 1**. Trad: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil. 2006.

\_\_\_\_\_. **O fotógrafo: vol 2**. Trad: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil. 2008.

\_\_\_\_\_. **O fotógrafo: vol 3**. Trad: Dorotheé de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil. 2010.

GUIMARÃES, Luciano. **O repertório dinâmico das cores na mídia: produção de sentido no jornalismo visual**. In: XV Encontro da Compós. Bauru, São Paulo. 2006.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo. 1992.



INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**. 2012.

KOVACH, Bill; ROSENTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**. Porto - Portugal: Porto Editora, 2012.

MARTELLI, Franco Prest. **Jornalismo Gonzo: uma análise acerca do jornalismo literário**. Brasília, 2006.

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

MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 1977.

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: jan/2014

PENA, Felipe. **O jornalismo literário como gênero e conceito**. Revista Contracampo, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/349>>. Acesso em jan/2014.

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

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

RITTER, Eduardo. **Jornalismo gonzo: a quebra da normatividade jornalística**. Chapecó: Intercom, 2012. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=49312>>. Acesso em: jan/2014

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, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto. 2002. Disponível : <[http://www.bocc.ubi.pt/\\_listas/tematica.php?codtema=31](http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=31)>. Acesso em: jan/2014.

\_\_\_\_\_. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

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: nov/2013.