

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP**

**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - FAAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM**

Monique dos Santos Nascimento

**HIBRIDISMO IMAGÉTICO:
CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS E PRODUÇÃO DE SENTIDO DO
ENCONTRO ENTRE FOTOGRAFIA E DESENHO NA HISTÓRIA EM
QUADRINHOS *O FOTÓGRAFO***

**Bauru – SP
2017**

Monique dos Santos Nascimento

**Hibridismo Imagético:
Características Composicionais e Produção de Sentido do Encontro entre
Fotografia e Desenho na História em Quadrinhos *O Fotógrafo***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Mestrado Acadêmico em Comunicação – PPGCOM, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Profa. Dra. Eliza Bacheга Casadei.

Bauru – SP
2017

Nascimento, Monique dos Santos.
Hibridismo Imagético: características
composicionais e produção de sentido do encontro
entre fotografia e desenho na história em quadrinhos
O Fotógrafo / Monique dos Santos Nascimento, 2017
131 f.

Orientador: Eliza Bacheга Casadei

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2017

1. História em quadrinhos. 2. Fotografia. 3.
Imagem. 4. Hibridismo. 5. Composição Imagética I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MONIQUE DOS SANTOS NASCIMENTO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 dias do mês de outubro do ano de 2017, às 10:00 horas, no(a) Sala de Reunião dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor ELIZA BACHEGA CASADEI - Orientador(a) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing, Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro, Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof.ª. Dr.ª. EGLE MÜLLER SPINELLI do(a) Departamento de Jornalismo / Escola Superior de Propaganda e Marketing, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MONIQUE DOS SANTOS NASCIMENTO, intitulada **Hibridismo Imagético: características composicionais e produção de sentido do encontro entre fotografia e desenho na história em Quadrinhos O Fotógrafo**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Professor Doutor ELIZA BACHEGA CASADEI


Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR


Prof.ª. Dr.ª. EGLE MÜLLER SPINELLI

Monique dos Santos Nascimento

**Hibridismo Imagético:
Características Composicionais e Produção de Sentido do Encontro entre
Fotografia e Desenho na História em Quadrinhos *O Fotógrafo***

Área de concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: 2 – Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Profa. Dra. Eliza Bachega Casadei

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Membros Efetivos:

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Prof. Dra. Egle Muller Spinelli

Instituição: Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM

Bauru, _____ de _____ de 2017.

DEDICATÓRIA

Aos meus amigos e ao meu companheiro, pessoas queridas sem as quais eu não teria conseguido

Aos amantes de fotografia e histórias em quadrinhos, que possam encontrar algo de interessante nessa dissertação

Aos curiosos e inquietos, que se perdem e se encontram no caminho do conhecimento

AGRADECIMENTOS

Nick Sousanis escreveu em seu livro, *Desaplanar*, que “*buscar continuamente o que está além do nosso horizonte chama-se curiosidade*”. Essa frase reflete a fagulha que me trouxe à pós-graduação.

Vista como uma qualidade admirável, que leva à descobertas e à evolução, a curiosidade também tem seu lado cruel. Pelo menos no meu caso. A inquietação que ronda a mente dos curiosos pode levar à insônia, à incerteza, à ansiedade.

Contudo, como muitos já devem ter dito antes de mim, não é por isso que a curiosidade se torna algo ruim, pois tudo tem seu lado bom e seu lado mau. Luz e sombra andam juntas.

Trago essa reflexão, pois esse lado sombrio da curiosidade me levou a lugares não muito agradáveis ao longo da minha jornada no mestrado, como acontece com muitos pós-graduandos. Estando nesses lugares encontrei muitos medos, muitas inseguranças em relação a mim e ao meu trabalho. Deparei-me com a depressão e a ansiedade. Mas diante disso encontrei também coisas boas. E é a elas que vão meus agradecimentos.

Aos amigos, que se tornaram família: Juliano Sousa, Pedro Zambon, Janaina Azevedo e Marina Darcie; colegas que dividiram comigo a pós-graduação, ouviram minhas dores e compartilharam as suas comigo, me fazendo entender que todos somos humanos e ficamos mais fortes quando unidos. Obrigada pelo apoio, pelos inúmeros conselhos e por simplesmente me ouvirem com o coração aberto, mesmo quando não tinham a resposta para meus dilemas.

Ao grupo de mulheres admiráveis com as quais sempre posso contar: Tiemi Matsumoto, Isis Rangel, Julia Travieso e Vanessa Souza. Vocês me inspiram a ser mais forte, a seguir meus próprios passos mesmo que os outros desaprovem, a pensar diferente, a enxergar meu valor e, principalmente, me ensinam a perceber que sou querida.

Ao meu pai, que se foi muito cedo, por desde pequena me ensinar o valor da gentileza, do companheirismo e do fascínio pelo saber, mesmo com seu pouco estudo formal. A minha mãe, pelo exemplo de força, resiliência e vigor. E ambos por serem um exemplo de conduta e caráter, me fazendo incrivelmente orgulhosa de minhas raízes nordestinas.

À Giovana, por fazer minha vida mais leve e trazer alegrias. À Branca, que me faz ter orgulho de ser quem sou e tanto acredita na minha força. Ao Veludo e ao Alecrim, por me fazerem companhia nas madrugadas difíceis, pelo simples conforto da presença e por me mostrarem que a felicidade pode estar nas pequenas coisas.

Ao melhor companheiro e parceiro na vida, Caio Ribeiro Chagas, que me deu apoio incondicional desde que nos conhecemos. Por me contaminar com sua sede de saber, por compartilhar descobertas e conhecimentos, pelos abraços em meio ao choro, por se preocupar, cuidar e nunca desistir de mim mesmo quando eu havia desistido. Você não apenas me inspira a ser uma mulher melhor, me inspira a reconhecer as qualidades na mulher que já sou, mas às vezes não consigo ver. Essa dissertação é tão sua quanto minha, pois sem você eu não teria conseguido fazê-la.

À Profa. Maria Cristina Gobbi, responsável por iniciar minha jornada junto ao *Fotógrafo*, me mostrando que a academia pode – e deve – ser movida pela paixão.

Ao Silvio e ao Helder, da seção de Pós-graduação, sempre socorrendo pós-graduandos em necessidade.

À minha orientadora, Profa. Dra. Eliza Bacheга Casadei, pela paciência e orientação.

A todos aqueles que mesmo sem saber me inspiraram e me mostraram que o caminho do conhecimento é árduo, mas cheio de recompensas. E que sempre vale à pena.

A imagem não mostra a coisa, é só a imagem da coisa. Tudo o que vemos esconde outra coisa, e nós queremos sempre ver o que está escondido pelo que vemos

René Magritte

NASCIMENTO, Monique dos Santos. **Hibridismo Imagético: Características Compositivas e Produção de Sentido do Encontro entre Fotografia e Desenho na História em Quadrinhos *O Fotógrafo***. 2017. Dissertação de Mestrado em Comunicação – FAAC – UNESP, sob a orientação da Professora Doutora Eliza Bacheга Casadei, Bauru, 2017.

RESUMO

Tendo em vista a série de três volumes *O Fotógrafo: uma História no Afeganistão*, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier, este trabalho visa identificar efeitos de sentido resultantes da intersecção da fotografia e do desenho na obra por meio de estratégias de composição imagética. A pesquisa justifica-se pela manifestação de hibridismo imagético presente, no que se refere ao uso da linguagem dos quadrinhos e da fotografia, duas modalidades de imagem intercaladas no âmbito da constituição da narrativa. Para tanto, são nossos objetivos observar como o relacionamento entre desenho e fotografia se dá no ambiente imagético da linguagem dos quadrinhos e como ele se desenvolve e se concretiza na obra, buscando identificar em que momentos o quadrinho ou a fotografia assumem a frente, de que forma a utilização da linguagem é feita ao longo da narrativa e como as características intrínsecas de cada uma dessas linguagens influencia na obra como um todo. Para isso, realizamos uma pesquisa quantitativa-qualitativa, de modo a detalhar e pormenorizar as características dos fenômenos presentes e pertinentes à obra, utilizando as variáveis quantificadas, obtidas a partir da observação detalhada da obra, para proceder à análise do conteúdo. Esta, por sua vez, utiliza elementos da composição imagética para formação de suas categorias. A partir disso, é possível observar que as relações articuladas entre fotografia e desenho possuem grande complexidade e apresentam uma gama de nuances e variáveis de interação que engendram uma gama de significados sobrepostos em camadas inter-relacionadas. Fotografia e desenho se intercalam no seio da estrutura sequencial dos quadrinhos e o resultado dessa relação torna possível concluir que, juntas, estas estruturas propiciam novas leituras e efeitos de sentido que as respectivas linguagens, separadamente, não alcançariam.

Palavras-chave: história em quadrinhos; fotografia; imagem; hibridismo; composição imagética

NASCIMENTO, Monique dos Santos. **Imagetic hybridism: characteristics of composition and meaning production in the mix between drawing and photography in the graphic novel *The Photographer***. 2017. Master's dissertation (Academic Masters in Communications) – FAAC – UNESP, under the academic advisory of Professor PhD. Eliza Bachega Casadei, Bauru, 2017.

ABSTRACT

In view of the book *The Photographer*, by Lefèvre, Guibert and Lemercier, this dissertation aims to analyze and establish the discursive strategies in the intersection of photography and drawing in this graphic novel. The research is relevant to the extent that this work offers certain innovations both in the use of the language of comics, and of photography itself within the framework of the constitution of narrative and discourse. To do so, we have as main objectives to understand how the relationship between the language of comics and photography develops and is concretized in the work, in which moments the comic or photography assume the primacy, how the use of language is made throughout of the narrative and how the intrinsic characteristics of each of these languages influence the work as a whole. For this, there has been performed a quantitative-qualitative research, in order to detail and detail the characteristics of the phenomena present and pertinent to the work, using the quantified variables, obtained from the detailed observation of the work, to proceed to content analysis and analysis of the composition. From this, it might be observed that the articulated relations between photography and drawing have great complexity and present a range of nuances and interaction variables that engender a range of hierarchically superimposed meanings in interrelated layers. In some moments, it is the photography that overlaps, in others, the drawings, but all these relations make it possible to conclude that, together, these structures provide new readings and meanings that the respective languages, separately, would not do.

Keywords: comics; photography; image; hybridism; imaging composition

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	15
2.	O FOTÓGRAFO – RESGATE DAS FOTOGRAFIAS POR MEIO DOS QUADRINHOS	19
2.1.	Um debate sobre definições	23
2.2.	Quadrinhos e fotografia: alguns encontros	42
2.3.	Quadrinhos de não-ficção: biografias, autobiografias, jornalismo em quadrinhos e sua relação com o fenômeno das <i>graphic novels</i>	53
3.	METODOLOGIA.....	70
3.1.	Teorias e Parâmetros Metodológicos	71
3.2.	Materiais & Procedimentos	75
3.3.	Detalhamento das Categorias de Análise Metodológica.....	78
3.3.1.	<i>Enquadramento</i>	78
3.3.2.	<i>Transições</i>	80
4.	ANÁLISE & RESULTADOS.....	85
4.1.	Contagem inicial	85
4.2.	Enquadramento	87
4.3.	Molduras	105
4.4.	Estilo de desenho	107
4.5.	Cor	110
4.6.	Fluxo de leitura e tempo	114
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
6.	REFERÊNCIAS	120
7.	ANEXOS	123
8.	APÊNDICES.....	127

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotos de Didier Lefèvre publicadas em 27 de dezembro de 1986 no Jornal Libération.....	20
Figura 2 - O balão, sem palavras, representado como desenho.....	27
Figura 3 - Estudo de Muybridge do movimento do cavalo de corrida.....	36
Figura 4 - Fotografias elaboradas por Alphonse Bertillon final do século XIX para catalogar formatos de nariz.....	38
Figura 5 - Página de Morro da Favela (esquerda) / Página de Marvels (direita)	43
Figura 6 - Página de Thor, O Renascer dos Deuses.....	44
Figura 7 - Allan Sieber, para a Folha de S. Paulo.....	45
Figura 8 - Laerte, para a Folha de S. Paulo.....	45
Figura 9 - Quarteto Fantástico, de Jack Kirby.	46
Figura 10 - Página de Promethea, de de Alan Moore e J.H. Williams III	47
Figura 11 - Fun Home – Uma tragicomédia em família, Alison Bechdel.....	48
Figura 12 - Reportagem. “Crack: caso de polícia ou de saúde pública?”	49
Figura 13 - Páginas da Revista Capricho nº1, publicação famosa por suas fotonovelas.	50
Figura 14 - Acidente de trem noticiado por Angelo Agostini em 1865.....	58
Figura 15 - Batalha de Balaklava ilustrada por Constatin Guys, em 25 de outubro de 1854. 59	
Figura 16 - Reconstituição do assassinato de Eliza Samudio.	62
Figura 17 - Resenha do Show de Bob Dylan feita por Rafael Grampá.....	65
Figura 18 - Página da reportagem ‘Pátria Amada, Brasil’, de Robson Vilalba, publicada em 05/04/2014.....	66
Figura 19 - Trecho da reportagem de Carolina Ito sobre cultura maker para Revista Trip! ...	67
Figura 20 - Formulário (Modelo) para Coleta de Dados por meio de observação detalhada da obra.....	76
Figura 21 - Formulário (Preenchido após observação) para Coleta de Dados por meio de observação detalhada da obra.....	77
Figura 22 - Exemplo de pictograma no recordatório.....	85
Figura 23 - Plano conjunto em desenho	88
Figura 24 - Plano médio em desenho e fotografia.....	89
Figura 25 - plano americano em desenho e fotografia.....	89
Figura 26 - plano detalhe em desenho e fotografia.	90
Figura 27 - Primeiro plano em desenho e fotografia.....	91
Figura 28 - Plano geral em desenho e fotografia	93
Figura 29 - transição de semelhante a semelhante.....	96
Figura 30 - Variedade de Composição na transição tipo 3.....	97
Figura 31 – Transição tipo 4 de desenho para fotografia e de fotografia para desenho	98
Figura 32 - Sequência de fotos com transições de momento a momento	100
Figura 33 - Sequência de fotografias com transição de aspecto a aspecto	101
Figura 34 - Sequência de imagem criada, apontando os diferentes filmes.....	104
Figura 35 - Sequência de cliques com seleção em vermelho.....	105
Figura 36- Alguns dos primeiros desenhos feitos por Guibert	108
Figura 37 – Fotograma servindo de base para o desenho	109
Figura 38 - Desenho com uso criativo de cor para indicar um afegão disparando sua metralhadora	112
Figura 39 - Reportagem com participação da pesquisadora como fotógrafa, feita em quadrinhos.....	123

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Proporção entre fotos e desenhos.....	86
Gráfico 2 - Distribuição dos quadros entre tipos de imagem e enquadramento.....	87
Gráfico 3 - Distribuição de desenho e foto entre categorias de enquadramento	90
Gráfico 4 - Distribuição dos Tipos de Enquadramento	94
Gráfico 5 - Transições entre Quadros	95
Gráfico 6 - Categorias de transição com interações entre foto.....	99
Gráfico 7 - Proporção das Transições entre Tipos de Imagem	102
Gráfico 8 - Proporção das Transições entre tipos de imagem por categorias de transição	103

1. INTRODUÇÃO

Em 1970, Cagnin cita Barthes para contestar uma chamada 'era da imagem'. Os autores se posicionam de forma a relativizar essa ideia, afirmando que ainda encontramos a palavra em tudo como elemento principal da comunicação. "É a palavra que tem sempre a última palavra" (CAGNIN, 2014, p. 138). Décadas depois, McCloud (1995) ainda apontava uma primazia das palavras sobre as imagens. Ele constata que o "palavras e figuras juntas são consideradas, na melhor das hipóteses, uma diversão para as massas; na pior das hipóteses, um produto do comercialismo crasso" (MCCLOUD, 1995, p. 140).

Não há nada errado em ser entretenimento, muito menos para as massas. Contudo, a imagem sempre esteve um passo atrás em relação ao texto no que diz respeito ao seu prestígio. Ambas as linguagens são baseadas no sentido da visão, com raízes próximas – caso dos alfabetos orientais por exemplo – , mas lhe foram atribuídas diferentes graus de importância e circunstâncias de uso. Produções fortemente baseadas na linguagem imagética são frequentemente ligadas a conteúdo infantil, de pouca profundidade ou de consumo rápido.

Texto e imagem foram separadas e colocadas em extremo opostos. As palavras carregando um status de linguagem central, e a imagem ainda, frequentemente, vista com desconfiança, permeada pelo seu efeito de fascínio quase narcótico causado pela sua capacidade de promover a imersão e mexer com os sentidos. Quando não se vê a imagem como enganação, a armadilha que levou Narciso a se afogar, ela é cegamente encarada como espelho do real, a manifestação pura da realidade. Ambas as visões potencialmente perigosas e pouco precisas.

Baitello (2012), mais recentemente, aponta uma inflação na quantidade de imagens ao nosso redor, tanto que passamos a deixar de vê-las, resultando em *outdoors* e propagandas cada vez maiores e mais apelativos, para nos tirar da sedação a qual nos encontramos em relação às imagens dada nossa superexposição e superinteração com elas. O pouco prestígio das imagens raramente tem a ver com suas idiosincrasias em si, mas com certo uso que fazemos delas, sem maior compreensão ou reflexão sobre suas características e potencialidades comunicacionais.

As imagens se multiplicaram, mas seu entendimento sobre elas, ainda pouco profundo no senso comum, tenta acompanhar essa tendência – e no âmbito

acadêmico, tal movimento é crescente, especialmente nos estudos de histórias em quadrinhos por exemplo.

Todavia, como decorrência de tanto tempo relegada a tal papel secundário, de pouca importância na melhor das hipóteses, ainda nos assustamos quando nos deparamos com obras que aplicam a imagem de maneira criativa, sem clichês, com conhecimento de suas potencialidades.

Por muito tempo, o pensamento reducionista em relação à imagem e sua união com as palavras, manteve os quadrinhos condicionados a uma lógica que conteve e barrou os estudos acadêmicos acerca do assunto, mantendo um importante meio artístico e de comunicação nas sombras do conhecimento e à margem da produção científica e intelectual sobre o assunto. Consequentemente, as produções que circulavam, assim como seus autores, mantinham-se em círculos restritos aos já conhecedores do meio, inclusive nos veículos de imprensa, limitando também a compreensão das potencialidades de sua linguagem e possíveis inovações. Essas inovações ficavam à mercê de quadrinistas talentosos e dispostos a arriscar. Sobre isso,

os atuais desenhistas-autores que escolheram o meio dos quadrinhos para expressar suas ideias, suas histórias, às vezes íntimas, autobiográficas, já não partem da base de um espaço limitado e repetitivo, mas de um lugar que podem moldar a seu gosto e dar a ele toda a intensidade que desejarem (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, 233).

É no centro desse fenômeno que localizamos uma obra que não utiliza fórmulas prontas, mas cria caminhos possíveis a partir de intenções particulares, uma delas de respeitar, dar visibilidade e protagonismo à imagem. *O Fotógrafo: uma viagem no Afeganistão* reúne, de maneira singular dois tipos de imagem em uma narrativa cuja linguagem primordial é movida por engrenagens justamente imagéticas: os quadrinhos com seus tradicionais desenhos, e a fotografia. É, de fato, um casamento *sui generis*. Emmanuel Guibert, um dos três autores da história em quadrinhos, relata que um repórter fotográfico testemunha diversas histórias em uma viagem a um país em guerra, ao mesmo tempo que traz de volta os registros clicados. Ao ouvir as histórias de Didier Lefèvre, o autor teve a ideia de construir a narrativa

O quadrinho é uma maneira de despertar [as histórias de Didier]. Tenho cem razões para amar Didier Lefèvre. Uma delas é que ele é um bom fotógrafo.

Outro é que ele é um bom contador de histórias. Desde a primeira vez que conversamos sobre seus relatos, queria fazer um livro com ele, com a ajuda de Frédéric Lemerrier. Tive a intuição de que uma narrativa que permitisse ter amplo acesso às folhas de contato, lê-las, apreciar toda a força expressiva seria tão interessante para o leitor como para mim nas tardes com *O Fotógrafo*. Eu projetei essa história em quadrinhos para fazer ouvir a voz de Didier, preencha as lacunas entre as fotos e contar o que acontece quando Didier, por uma razão ou outra, não podia fotografar. Tudo isso com a ideia de mostrar em detalhes o que raramente é visto: um relatório sobre o caminho, o dia a dia de uma missão humanitária, o destino de uma população montanhosa apanhada na guerra (2006).

Assim, esta pesquisa foi pensada de maneira a, tendo a obra *O Fotógrafo: uma viagem ao Afeganistão*, de Lefèvre, Guibert e Lemerrier, como objeto de trabalho e investigação, responder à inquietante questão de quais são e como se configuram, os efeitos de sentido decorrentes da intersecção da fotografia e do desenho na obra.

Portanto, visamos proceder, de maneira objetiva, à análise das estratégias na intersecção da fotografia e do desenho nesta obra, tornando esta uma incursão investigativa relevante para o entendimento da narrativa dos quadrinhos e da presença da fotografia nestas narrativas, estratégia pouco comum, mas com particularidades comunicacionais interessantes.

Nossos objetivos são compreender como o relacionamento entre a linguagem dos quadrinhos e da fotografia se desenvolve e se concretiza na obra, passando por um breve mapeamento desse tipo de hibridismo em outras HQs, bem como algumas características das linguagens envolvidas. Esse levantamento ajudará a compreender em que momentos o quadrinho ou a fotografia assumem a primazia na narrativa, de que forma a utilização da linguagem é feita ao longo da narrativa e como as características intrínsecas de cada uma dessas linguagens influenciam na obra como um todo.

De modo a apresentar todo o referencial teórico-conceitual pertinente e essencial a este estudo, o capítulo 1 introduz alguns conceitos e definições pertinentes ao estudo, bem como algumas reflexões sobre as inferências pertinentes às áreas da fotografia e dos quadrinhos, além de exemplos de quadrinhos de não-ficção importantes e que historicamente fazem parte da corrente de trabalhos na qual *O Fotógrafo* se encaixa.

No Capítulo seguinte, nos debruçamos sobre a descrição do percurso metodológico, apresentando os parâmetros essenciais da realização da pesquisa quantitativa-qualitativa realizada nesta investigação, com o objetivo de detalhar e

pormenorizar as características dos fenômenos presentes e pertinentes à obra, utilizando as variáveis quantificadas, obtidas a partir da observação detalhada e que tornou possível proceder à análise do conteúdo baseada nas estratégias de composição de imagem, conceitos também apresentados neste capítulo.

No capítulo 4, *Análise e Resultados*, apresentamos nossas observações sobre as relações articuladas entre fotografia e desenho no objeto, as quais demonstram uma gama de nuances e variáveis de interação que engendram uma gama de significados hierarquicamente sobrepostos em camadas inter-relacionadas, ao que se seguem as considerações finais desta pesquisa.

Os Apêndices e Anexos apresentam documentos como os formulários do levantamento e os modelos de contabilização dos fenômenos, em que se utilizou a técnica da inferência estatística por extrapolação, considerando um corpus representativo de cerca de 30% do material válido considerável para as inferências por proporcionalidade.

2. O FOTÓGRAFO – RESGATE DAS FOTOGRAFIAS POR MEIO DOS QUADRINHOS

Em 1986, o fotógrafo francês Didier Lefèvre embarcou em uma jornada para o Afeganistão com o intuito de acompanhar uma equipe da ONG Médicos Sem Fronteiras em uma missão humanitária no país, então mergulhado em um conflito com a URSS.

Tendo como ponto de partida o Paquistão, cuja fronteira foi cruzada clandestinamente, a viagem de Didier teve duração de três meses e foi feita quase toda a pé em trilhas escondidas nas montanhas e vales da região, carregando medicamentos e equipamentos no lombo de burros e cavalos que morriam de exaustão ao longo do caminho. A caravana era guiada e protegida pelos *mujahidin*, os combatentes afegãos, soldados da resistência do país que recebiam apoio de diversos países, entre eles os Estados Unidos, em forma de armas e equipamentos para o combate.

A médica-chefe da missão, Juliette Fournot, relatou em entrevista ao programa *The Rachel Maddow Show* que a cobertura jornalística feita por Lefèvre foi exigência dos próprios afegãos.

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 compreensão do valor do nosso testemunho em levar para o resto do mundo seu sofrimento e aquilo que estavam passando. (FOURNOT, 2009)

Após essa cobertura, Didier voltou ao Afeganistão mais oito vezes, além de acompanhar a Médicos Sem Fronteiras em missões por vários outros países, como Sri Lanka, Colômbia, Serra Leoa e Camboja. Como fotojornalista independente também foi para a República Democrática do Congo, China, Albânia, Kosovo, Irã, Ruanda entre outros.

Durante essa primeira jornada, Lefèvre fotografou aspectos da sociedade afegã e sua cultura, a paisagem dos caminhos perigosos e inóspitos por onde passou, a atuação dos médicos e enfermeiras da equipe da MSF e, principalmente, o impacto da guerra no lado mais vulnerável: o da população. Na mesma entrevista, Emmanuel

Guibert conta que quatro mil fotos foram feitas por Lefèvre nesse período de três meses, considerando que eram tempos de fotografia analógica. Desse montante, apenas seis fotografias foram publicadas no jornal francês *Libération*.

Figura 1 - Fotos de Didier Lefèvre publicadas em 27 de dezembro de 1986 no Jornal *Libération*.



Fonte: Didier Lefèvre Legacy, 2008. Disponível em <https://web.archive.org/web/20100821231644/http://www.doctorswithoutborders.org:80/events/exhibits/thephotographer/didier-lefevre.cfm>

Treze anos depois da viagem, em 1999, o quadrinista e amigo de Lefèvre, Emmanuel Guibert, surgiu com a ideia de desencaixotar as fotografias de Lefèvre e publicá-las utilizando a linguagem dos quadrinhos, ficando responsável pelos desenhos. A diagramação e as cores ficaram por conta de Frédéric Lemerrier.

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, 2008).¹

Ao ter a ideia de fazer a *graphic novel*, Guibert pretendia trazer ao público a história de Didier e da equipe da MSF, assim como tirar das caixas do esquecimento todo o material não publicado na época, preenchendo com seus desenhos os

¹ Tradução livre. Disponível em: <http://www.newsarama.com/2498-documenting-afghanistan-guibert-on-the-photographer.html>. Acesso em junho/2017

momentos não fotografados e trazendo à tona os bastidores dos momentos eternizados pelas fotos.

Em *O Fotógrafo*, eu tive que reconstituir um diário, um documentário dia-a-dia de uma história que ocorreu 18 anos antes. Então, sob o controle de Didier, eu realmente tentei escrever como se eu estivesse no lugar dele, vivendo a aventura eu mesmo, mas eu mesmo como Didier (GUIBERT, 2008).

A Guerra do Afeganistão durou dez anos e foi a última intervenção militar do Estado fora de suas fronteiras. Estima-se que cerca de um milhão de afegãos tenham morrido vítima de bombardeios soviéticos e milhões refugiaram-se em países vizinhos, como o Paquistão e o Irã. As tropas inimigas foram retiradas do país em 1989. Esse conflito é apontado como um marco para o surgimento do radicalismo fundamentalista islâmico e da Al-Qaeda, que teve Osama Bin Laden como líder.

Apesar de ter sido idealizada em 1999, a publicação do primeiro volume aconteceu em 2003. Esse contexto é relevante, pois o quadrinho foi publicado na França dois anos após o atentado de 11 de setembro e a consequente invasão dos Estados Unidos ao Afeganistão. Não é possível saber o quanto do atentado influenciou diretamente os autores no processo de produção. Mas é inegável que foi um marco na história social e política do mundo e que não é difícil de imaginar que pode ter havido algum impacto na construção da narrativa. Ou, pelo menos, na recepção do público.

A queda das Torres Gêmeas e a consequente invasão americana ao Afeganistão, ambas amplamente noticiadas pela imprensa, despertaram um interesse no país que pode ter gerado, por extensão, um interesse na obra, cujo um dos motes é justamente desvelar a realidade de um país distante do Ocidente, geografica e culturalmente, e, ainda por cima, mergulhado na guerra com a URSS na década de 1980, e com os EUA durante os anos 2000.

Traduzido para 11 línguas alemão, inglês, italiano, espanhol, coreano, o primeiro volume foi lançado no Brasil no ano de 2006. O sucesso de *O Fotógrafo* é inegável, tendo inclusive recebido o prêmio de obra essencial no tradicional Festival d'Angoulême de 2007, um dos maiores e mais prestigiados festivais de quadrinhos do mundo.

Além disso, vale apontar para o peso que a obra carrega em decorrência de todo histórico de atrito que setores da sociedade francesa mantém com imigrantes

vindos de nações do mundo islâmico, opondo-se a sua religião, cultura e consequentemente estereotipando essa população. Episódios como o contexto que levou ao atentado a Charlie Hebdo e os debates sobre a proibição do uso de burcas, hijabs e até dos burquínis - roupas de banho que cobrem o corpo por inteiro - por mulheres muçulmanas, evidenciam as tensões resultantes do choque entre essas diferentes povos no país.

De modo geral, esses estereótipos são difundidos em todo o Ocidente, gerando um abismo marcado pelo desconhecimento acerca da realidade desses países. Simone Rocha, jornalista que trabalha com a MSF, aponta esse problema no prefácio do primeiro volume de *O Fotógrafo*

Pouco se sabe no Ocidente sobre a vida do cidadão comum no Afeganistão. E o pouco que se sabe é frequentemente o reflexo de estereótipos maniqueístas e propagandistas. Por isso a importância de obras como esta, que mostram que, por trás de rótulos fabricados por chefes de Estado de países distantes, há indivíduos, com rosto, nome, aspirações e medos. Diante do reducionismo obstinado da imprensa ocidental para com o povo afegão, esta obra dá ao leitor a possibilidade de percorrer, com realismo e bom humor, um Afeganistão ignorado e esquecido (...) (ROCHA, 2010)

O Fotógrafo é um relato complexo. Trata dos bastidores da atuação profissional de um fotojornalista, as dificuldades de capturar as melhores fotos e de saber quando deixar de fotografar, além das impressões pessoais de Lefèvre. Mas também trata de apresentar seus personagens. De um lado, a equipe de médicos e enfermeiras, de outro, os afegãos, indivíduos com os quais o choque cultural acontece.

É um livro sobre três mundos desconhecidos: primeiro, o dos fotojornalistas. (...) . Segundo, o trabalho de médicos em organizações não-governamentais. (...) Em terceiro lugar, o mundo das pessoas do Nuristão ou Badaquistão, áreas do Afeganistão. Eu aprendi muitas coisas sobre esses três mundos, ouvindo Didier, os médicos e os poucos afegãos que conheci (GUIBERT, 2008)

A situação de conflito devido à invasão soviética é também um fator que o público de modo geral desconhece. A guerra sempre foi um assunto recorrente nas coberturas dos fotojornalistas e que confere prestígio a eles, desde que Roger Fenton fotografou a Guerra da Crimeia em 1855, passando pela Guerra Civil Espanhola, na qual Robert Capa foi um dos expoentes, pela a cobertura crua e altamente politizada da Guerra do Vietnã e mais recentemente, na década de 1990, no cenário de

apartheid da África do Sul, campo de atuação do grupo de fotógrafos conhecido como *Bang Bang Club* formado por Greg Marinovich, Kevin Carter, João Silva e Ken Oosterbroek.

Nesses termos, o mérito das fotografias de Lefèvre e da narrativa em quadrinhos construída juntamente com Guibert e Lemercier é que os autores focam onde mais a atuação da imprensa é necessária. Narrativas de guerra, na tentativa de ganhar um tom de realidade, podem acabar caindo no ponto de vista dos combatentes. O esquema de *embedded* ao qual muitos fotógrafos tiveram que se submeter para cobrir os recentes conflitos no Iraque e no próprio Afeganistão são exemplo disso. O repórter ou fotógrafo viaja com as tropas tendo sua cobertura marcada pelo ponto de vista intrínseco desse modelo de cobertura e não tendo total acesso aos fatos ou cenas do cotidiano.

Em *O Fotógrafo* o foco é justamente o oposto. A obra se localiza ao lado dos civis, das pessoas que vivem no medo e na incerteza dos acontecimentos da guerra e que viverão com suas consequências por muitos anos, e dos poucos estrangeiros que clandestinamente buscam ajudar essas pessoas. Não há batalhas, momentos de tensão no confronto com os inimigos e por consequência uma possível alusão ao heroísmo dos soldados. Há apenas o dia-a-dia daqueles que vivem à margem desses acontecimentos, mas que são diretamente atingidos por eles.

Esses são alguns dos elementos que evidenciam a relevância dessa obra e a importância da história que ela narra. Contudo, o que nos interessa nesse estudo é a linguagem utilizada para contá-la.

O Fotógrafo mescla a linguagem dos quadrinhos e da fotografia, utilizando os desenhos de Guibert, com a introdução de diálogos e recordatórios, e reproduzindo as fotos de Lefèvre em tiras da folha de contato durante a narrativa, unidos pela diagramação e cores de Lemercier. As fotografias são inseridas em meio aos traços, criando uma simbiose imagética, dando um novo ritmo à leitura e fazendo o leitor mergulhar no universo capturado pelas lentes da câmera fotográfica.

Para observar melhor as particularidades desse imbricamento de linguagens, é preciso compreender alguns aspectos acerca da linguagem dos quadrinhos.

2.1. Um debate sobre definições

Não há consenso sobre a origem das histórias em quadrinhos. É muito comum encontrar fontes que apontam *The Yellow Kid*, de autoria de Richard Outcault, como marco inicial desse meio. Publicado no jornal *New York World* em 1896, fez grande sucesso na época e popularizou as histórias em quadrinhos, tornando-as presentes nas páginas dos grandes jornais. Segundo Rogério de Campos, *The Yellow Kid* era

(...) uma grande e caótica charge de página inteira cheia de todas as atrações visuais que ele conseguisse enfiar. Era o que fazia sucesso, tanto que incentivou quase todos os jornais da época a investirem mais ainda nos suplementos coloridos de charges e quadrinhos. (CAMPOS, 2015, p. 11)

É esse justamente o fato de *The Yellow Kid* ter sido um sucesso de popularidade que faz dessa charge o pontapé das histórias em quadrinhos. Após sua publicação, diversos outros jornais passaram a buscar desenhistas que produzissem personagens e formatos semelhantes para publicar em suas páginas.

Souza (2015) aponta que,

(...) ainda que alguns defendam que os quadrinhos possuem ancestrais como as pinturas rupestres ou os hieróglifos egípcios, ou ainda as tapeçarias medievais, as histórias em quadrinhos são uma expressão artística típica da “era da reprodutibilidade técnica”, nos dizeres de Walter Benjamin (SOUZA, 2015, p. 15).

Dessa forma, apesar de em um contexto maior do que chamamos de histórias em quadrinhos o autor não representar um marco em termos de origem, Outcault teve um papel importantíssimo no cenário dos quadrinhos estadunidenses. “Ele pode ser chamado de ‘pai’ não dos quadrinhos, mas ‘do suplemento de quadrinhos de jornal’” (CAMPOS, 2015, p. 11).

A saída encontrada por Campos é coerente, pois há notáveis pioneiros no ramo das histórias em quadrinhos muito anteriores a Richard Outcault. Rudolph Topffer é um deles. De fato, McCloud (1995, p. 199) considera como “artificial” uma história dos quadrinhos que tem como ponto de partida *The Yellow Kid*. Diferentemente do que aponta Souza, McCloud prefere adotar a visão de que “(...) só começando a partir do zero, podemos descobrir as possibilidades que eles [os quadrinhos] oferecem” (MCCLOUD, 1995, p. 199) e leva em consideração as pinturas

rupestres, vitrais de igreja e a Tapeçaria de Bayeux², por exemplo, como obras definíveis sob o rótulo de quadrinhos.

Entendemos que não há perspectiva incorreta. A abordagem utilizada vai depender de sobre qual recorte se quer adotar. Se observado como meio de comunicação de massa ou como forma artística ou linguagem por exemplo. Nesse caso, esse debate é apenas importante, pois reflete diretamente em como cada autor vai construir sua definição para o meio.

Para McCloud, “a melhor definição para os quadrinhos é aquela que for mais expansiva” (MCLOUD, 1995, p. 199), portanto, ele caracteriza quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCLOUD, 1995, p. 20).

De acordo com o autor, essa visão é útil para melhor entender as possibilidades que os quadrinhos oferecem e que são, ou pouco exploradas, ou ainda nem foram descobertas. Isso, do ponto de vista de um quadrinista, significa uma chave valiosa para o aprimoramento de seu trabalho, além de uma contribuição importante para o desenvolvimento dessa linguagem, tanto como expressão artística quanto meio de comunicação.

Por outro lado, Vergueiro aponta como efeito colateral que essa definição muito abrangente abarca

(...) praticamente tudo que tenha imagens colocadas lado a lado, como um álbum de figurinhas, uma mão de pôquer e uma sequência de cartas de tarô. Ao mesmo tempo não consegue incluir histórias em quadrinhos em apenas um quadrinho (VERGUEIRO, 2015, p.15).

Desse modo, Groensteen (2015) postula que as definições de quadrinhos encontradas são, de modo geral, insatisfatórias por caírem em duas categorias.

A primeira é formada por aquelas que “optam pela abordagem essencialista e procuram englobar qual seria a essência dos quadrinhos por meio de uma fórmula sintética” (GROENSTEEN, 2015, p. 21). É justamente o caso da definição de McCloud. A dificuldade dessa abordagem é as histórias em quadrinhos são constituídas por um conjunto de mecanismos que podem variar muito de uma história em quadrinhos para outra.

² Datada do ano de 1064, a tapeçaria de 70 metros de tecido bordada em cores narra a epopeia de Guilherme, o Conquistador.

Com isso, na abordagem essencialista, podemos reconhecer que uma HQ é, em primeiro lugar, “necessariamente (por sua própria constituição) uma elaboração sofisticada” e, em segundo lugar, “realiza apenas certas potencialidades do meio, às custas de outras que são minoritárias ou deixadas de fora” (GROENSTEEN, 2015, p. 21).

A segunda categoria de definições é formada por tentativas mais longas e articuladas, que diferem das anteriores por se apegarem em aspectos mais específicos. David Kunzle, por exemplo, estabelece quatro condições para se considerar uma narrativa como HQ:

1. Que exista uma sequência de imagens separadas; 2. Que exista preponderância de imagens em relação ao texto; 3. A história em quadrinhos precisa ser concebida para reprodução e aparecer em suporte impresso, ou seja, um suporte que predisponha à sua difusão massiva; 4. A sequência deve contar uma história que tanto tenha sentido moral quanto seja atual. (KUNZLE, 1973, apud GROENSTEEN, 2015, p. 22)

Nesse caso, percebemos que esse tipo de definição caiu em desuso e ficou datada, apesar de trazer alguns pontos pertinentes, como a primeira e segunda condição citadas. A condição de aparecer em um suporte impresso já não é mais válida devido a criação de *webcomics*, fruto do meio digital e da internet.

Outro aspecto das histórias em quadrinhos frequentemente trazido em algumas definições é o elemento verbal. Apesar de habitualmente as histórias em quadrinhos apresentarem o verbal como característica típica de sua linguagem, seja no balão, na legenda ou na onomatopeia, e que com o passar do tempo foram se estabelecendo e sendo facilmente identificados como intrínsecas a esse meio, não é a existência de tais elementos na narrativa que determinam ou não se trata de uma história em quadrinhos. Definir quadrinhos pela presença desses elementos eliminaria histórias que não os utilizam. Embora, é importante frisar, tenham um papel importante quando presentes na narrativa.

Constata-se a invariável presença da palavra na maioria das publicações de histórias em quadrinhos. Quase sempre é o texto que, em lugar de auxiliar imagens, assume o papel principal nas histórias que, por força do próprio nome, deveriam ser contadas por imagens” (CAGNIN, 2014, p. 138)

A existência de narrativas em quadrinhos sem texto é notável. Cagnin evidencia a predominância imagética dos quadrinhos ao apontar o que denomina de

histórias mudas (narrativas sem texto, com exceção do título) e quadrinhos *sans parole* (narrativas sem falas de personagens). Para ele,

(...) as histórias mudas são, por definição, as verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos, uma vez que não se vale de outro código senão do icônico para contar uma história, dispensam totalmente o texto servindo-se tão somente da representação dos momentos mais significativos das ações e dos gestos das personagens para sugerir, nos quadros sucessivos, o significado de movimento. (CAGNIN, 2014, p.34)

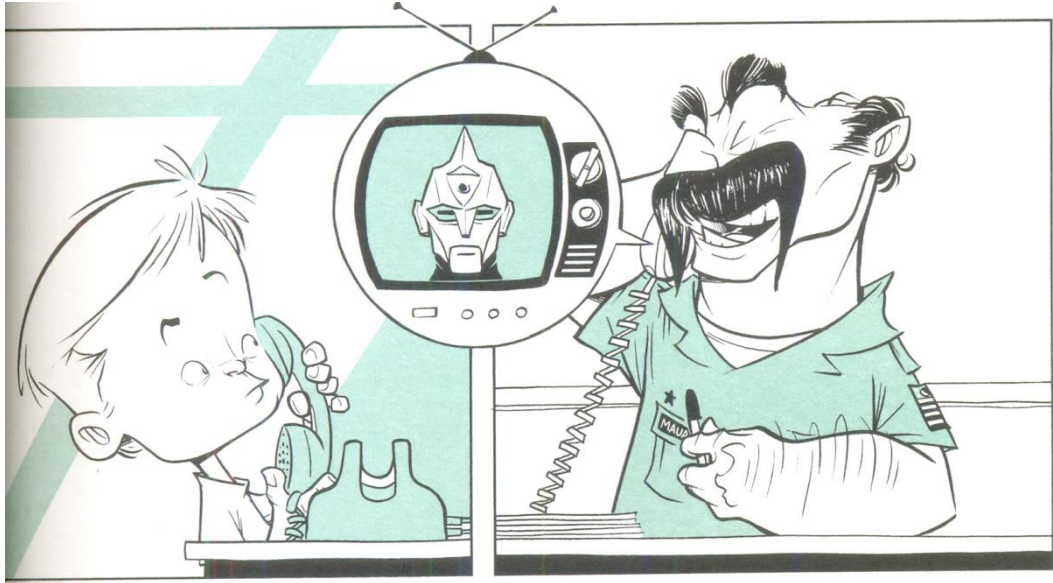
O autor conclui que “o texto não é essencial à história em quadrinhos, assim como o romance escrito não exige forçosamente seja ilustrado com imagens” (CAGNIN, 2014, p. 35) e não é o único a pensar dessa forma. Eisner (2005) corrobora essa característica afirmando que as histórias em quadrinhos são “essencialmente, um meio visual composto de imagens”. Completando que “apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para descrição e narração está em imagens (...)” (EISNER, 2005, p. 5).

Devemos, entretanto, enfatizar que o verbal nos quadrinhos não constitui um conjunto de elementos descartáveis. Pelo contrário, nota-se nos quadrinhos, ao contrário do que prega o senso comum, uma valorização do que ambos os códigos têm a oferecer na composição de uma narrativa. Em uma HQ que faz bom uso das potencialidades do meio, nada é supérfluo e tudo tem o seu valor e atribuição. Assinalamos aqui o pensamento de Cagnin de que o texto “não deve ultrapassar o limite de sua complementariedade. A imagem é que deve contar a história. (...) Quadrinhos é imagem” (CAGNIN, 2014, p. 98).

O protagonismo da imagem nos quadrinhos pode, inclusive, respingar no texto. Eisner explica como o textual pode tornar-se imagético e assim ser melhor explorado para acrescentar sentido a uma história em quadrinhos. Isso acontece no letreiramento, “tratado graficamente e a serviço da história, funciona como extensão da imagem”. Para o autor, o letreiramento “fornece o clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão de som” (EISNER, 1989, p. 10).

Podemos encontrar também utilizações do balão de forma a constituir uma imagem e, portanto, ser lido como tal, como sugere o exemplo abaixo, de autoria do brasileiro Gustavo Duarte.

Figura 2 - O balão, sem palavras, representado como desenho.



Fonte: DUARTE, Gustavo. Monstros, Quadrinhos na Cia, 2012

O debate sobre a confusão que vem à tona quando buscamos definir das histórias em quadrinhos se faz mais presente ao encarar as possibilidades desse meio. Como no exemplo dado, encarar quadrinhos como junção de elementos visuais e textuais exclui os quadrinhos mudos. E eles fazem, sem dúvida, parte de meio. McCloud (2015) explica que por conta a abordagem mais restritiva com a qual se encara dos quadrinhos, diversas obras, que são expressões das histórias em quadrinhos, não foram classificadas como tal historicamente. Isso não apenas é prejudicial para o entendimento da mídia, como barra o desenvolvimento dela ao passo que muitas dessas obras eram experimentais ou pouco convencionais e poderiam acrescentar estéticas diferentes aos quadrinhos. Um caso trazido por McCloud é o “romance em colagem”, *A Week of Kindness*, de Max Ernst. “A sequência com 182 colagens é uma obra-prima da arte do século XX, mas nenhum professor de história da arte sonharia em chamar aquilo de quadrinhos”. (MCCLLOUD, 1995, p. 19)

Entende-se, como trazido no apontamento de Vergueiro, que uma abordagem mais abrangente também pode ter suas contradições, mesmo assim, para o fim deste estudo e à luz do objeto analisado, optamos nos inclinar mais à abordagem essencialista.

Partindo dessas constatações, seguimos o raciocínio de Groensteen, que procura identificar os quadrinhos buscando o que acredita ser o princípio básico, o elemento central de seu funcionamento, ao qual o autor nomeou de “solidariedade icônica” (2015, p. 27).

Ele parte do pressuposto que os quadrinhos são “uma forma narrativa de dominante visual” (2015, p. 21), como já discutido, e que “faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias” (2015, p. 27).

Antes de começar sua investigação sobre o que chama de *sistema dos quadrinhos*, Groensteen esclarece que trata as histórias em quadrinhos “como linguagem, ou seja, não como fenômeno histórico, sociológico e econômico que são, mas como um conjunto original de mecanismos produtores de sentido” (2015, p. 10).

O autor define como solidárias “imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (...) e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*” (GROENSTEEN, 2015, p. 28).

Nesse sentido, nos alinhamos com Eisner, que considera a imagem nos quadrinhos como sendo “a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho)” (EISNER, 2005, p. 19).

Essa abordagem inicial sobre os quadrinhos é adotada por ser a que se faz mais útil em relação ao objeto estudado. A mudança que vemos em *O Fotógrafo* é a mistura de fotografias e desenhos no ambiente sequencial dos quadrinhos. Por meio do conceito da solidariedade icônica, é possível observar que a obra é uma história em quadrinhos sem distorções em relação a esse princípio.

Ao passo que tratamos de um objeto específico, nota-se que algumas definições poderiam excluir nosso objeto de seu escopo ou cair em alguma contrariedade. A exemplo disso está a definição de Coupiere, que em sua tentativa de superar as dificuldades de definir quadrinhos delibera que

(...) as histórias em quadrinhos seriam uma narrativa (mas não obrigatoriamente uma narrativa...) constituída pelas imagens criadas pela mão de um ou de mais artistas (a fim de eliminar o cinema e a fotonovela), imagens fixas (diferente dos desenhos animados), múltiplas (ao contrário dos cartuns) e justapostas (diferente da ilustração e dos romances em gravura). Mas essa definição ainda se aplica muito bem à Coluna de Trajano e à Tapeçaria de Bayeux (COUPERIE, 1972, apud GROENSTEEN, 2015, p. 24)

Um ponto específico dessa definição chama a atenção. Ela busca eliminar a fotonovela, considerando que fotografias não seriam uma modalidade de imagem

passível de ser incluída em uma história em quadrinhos. Veremos adiante que essa visão não se aplica de fato a diversas histórias em quadrinhos.

Cagnin (2014, p. 46) argumenta que é comum quadrinistas e leitores – e alguns estudiosos a exemplo de Couperie – não aceitarem fotonovelas como história em quadrinhos. O autor especula que isso pode acontecer pela tradição iniciada no século XIX, a partir da publicação francesa *La Caricature*, que passou a ilustrar suas páginas com desenhos de caricaturas e de quadrinhos gravados na prancha litográfica.

Groensteen (2015) analisa que o próprio termo “*bande dessinée*” (banda desenhada – denominação das histórias em quadrinhos no francês) induz a uma percepção restritiva de que a imagem será necessariamente um desenho, parecendo eliminar, à primeira vista, recursos fotográficos, tipográficos ou a pintura.

Entretanto, de acordo com o princípio fundador de Groensteen, há solidariedade icônica presente. Além disso, podemos encontrar a fotografia mesclada aos desenhos nos quadrinhos e incorporadas a estes das mais diversas formas.

2.2 Imagens: janelas e fragmentos

Baitello (2012) explica uma característica da imagem que resulta em implicações sobre a sua produção e seu consumo. O autor relata que as imagens, desde os desenhos rupestres, os afrescos e mais recentemente as fotografias e a televisão, compõem janelas pelas quais podemos observar o mundo. Elas nos apresentam um olhar, nos apontam para o visível. Essas janelas, contudo, não são janelas naturais, são “janelas sintéticas, imitações de janelas, que fingem se abrir e fingem mostrar o mundo. Na verdade, elas mostram-se a si mesmas em primeiro lugar, para depois mostrar uma fresta para o mundo” (BAITELLO, 2012, p. 51).

Apesar de não serem verdadeiras, “algum aspecto do mundo também está lá e reverbera em nosso olhar, promovendo uma intensa troca de olhares. A imagem nos olha oferecendo um olhar, nós a olhamos filtrando e respondendo com o nosso olhar”. (BAITELLO, 2012, p. 51)

Há uma dicotomia na forma como essas imagens mostram o mundo; ao mesmo tempo em que revelam olhares sobre algo distante ou desconhecido, aproximando esses fragmentos de nós, abstraem - ou subtraem - o mundo ao nosso

olhar, domesticando e tornando “compatível com nosso pequeno e estreito raio de mobilidade” (BAITELLO, 2012, p. 52).

Barbieri (2017) também comenta esse fenômeno, no qual as imagens não são um todo, mas o produto de um intenso processo de subtração do mundo, de seleção, desde a abstração que retira informações – cor, tridimensionalidade, textura, etc – até o processo de enquadramento, que coloca dentro do quadro, nosso campo de visão, elementos escolhidos por exclusão.

Essas janelas sintéticas são fragmentos muito pequenos de um mundo vasto, que não conseguimos quantificar. Elas promovem “recortes de tempo e de espaço, molduras que apresentam experiências e vivências. Não são as vivências e experiências, elas próprias, mas uma simplificação delas, como se fossem uma imitação ou uma cópia, uma tradução delas” (BAITELLO, 2012, p. 52).

Sob uma perspectiva negativa, essas janelas são encaradas como iscas, armadilhas que capturam o olhar com a promessa de nos transportar para um lugar distante e nos mostrar algo, ao passo que escondem uma vastidão de coisas. “Toda janela [...] mais esconde do que mostra” (BAITELLO, 2012, p. 53).

O autor ainda aponta que as imagens têm, majoritariamente, um formato retangular, assim como a maioria das janelas. As bordas desses retângulos oferecem uma vista recortada e limitada em si mesma. E por isso, mais escondem do que mostram, porque só mostram o que querem mostrar, dizendo-nos o que devemos querer ver. Se a função-janela é abrir para o mundo, seu recorte simplificador exclui a maior parte do mundo, quase o mundo inteiro, se compararmos a imensidão e a vastidão com o minúsculo pedaço de mundo que cabe nas molduras. (BAITELLO, 2012)

Essa função-janela apontada refere-se ao fato de que, mesmo que observar imagens seja como olhar pelo buraco de uma fechadura, elas ainda apresentam pequenas fretas pelas quais podemos olhar. Portanto, por mais que pareça estarmos falando de uma perspectiva negativa, o que se aponta é que as imagens também têm o potencial de serem passagens para o desconhecido

Ainda na metáfora do buraco da fechadura, olhar imagens é algo instigante, sedutor. Elas nos desafiam a nos aproximar e espiar o que está escondido, abrindo as portas para um processo de imaginar tudo o que não foi mostrado. As imagens carregam em si o potencial de nos fazer ver o que ela não propriamente mostra. Se,

ao contrário, não nos escondessem nada, não poderíamos nos aventurar pela imaginação e pela descoberta.

Essa característica dupla, por um lado limitante, mas por outro abrangente, provoca o observador. Sontag confirma essa faceta na fotografia, para ela

a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine - ou, antes, sinta, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33)

O que acontece, então, se essas frestas se multiplicam muito acima da nossa capacidade de ver? Baitello aponta a crise dessa função-janela, que toma espaço, com o “dilúvio de telas, quadros, retângulos, imagens, janelas inflacionadas, [...] por excesso de imagens, passamos a vê-las cada vez menos; nossos olhos ficam fatigados e deixam de percebê-las” (BAITELLO, 2012, p. 56). É válido notar que essa crise não é em decorrência da própria natureza da imagem, mas de possíveis usos que se fazem dela, não simplesmente ligado a sua quantidade, mas a uma quantidade advinda da noção de descartável, de fragmento pouco valioso que resulta em produção massiva e consumo rápido e pouco atento. Essa crise, não deixa ver o que a imagem mostra e nem nos deixa vê-la como imagem em si. Isso tem implicações na forma como recebemos as imagens.

Català Domènech explica algo sobre a alfabetização visual que pode ser um passo para nos distanciarmos dessa crise. O autor explica que

A escrita, em nossa civilização, se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer que essa materialidade seja opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar rumo a outro lugar. (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.15)

Reconhecer processos de leitura distintos entre a escrita e a imagem já é um passo importante para agregar valor próprio à imagem, resgatando-a do status de comunicação menos. O autor continua;

Enquanto aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluem para um processo de conhecimento parecido (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.15).

Ou seja, para melhor ler e compreender uma imagem, deve-se torná-la opaca, perceber sua natureza. Quem sabe, encarando a imagem como exatamente o que é – para Baitello, uma janela redutora, simplificadora – não se confunda ela com a realidade e não se deixe iludir com fragmentos do mundo, mas, ao contrário, potencialize o efeito das frestas, focando no que ela soma a nossas experiências e no que não poderíamos ter acesso sem elas.

2.3. A conclusão: unindo os fragmentos

Como não poderia ser diferente da condição das imagens no geral, “os quadrinhos são uma mídia de fragmentos – um pouco de texto aqui, uma figura recortada ali”. Porém, quando reunidos com astúcia pelo quadrinista “seus leitores combinam esses fragmentos conforme leem e experimentam sua história como um todo contínuo” (MCCLLOUD, 2008, P. 129).

Mesmo sendo um meio composto por pedaços, como em uma colcha de retalhos, os quadrinhos produzem no leitor um efeito de continuidade e unidade. Grande parte do efeito de unidade que obtemos ao ler uma história em quadrinhos é produto de um fenômeno chamado conclusão.

Nos quadrinhos, ao contrário do cinema, no qual a conclusão é “constante e excessiva” (MCCLLOUD, 1995, p. 63), ocorrendo entre os vinte e quatro frames por segundo – ou mais –, as lacunas entre uma imagem e outra se fazem visíveis ao olho do leitor na forma de espaços em branco entre os quadros. Esses espaços são denominados sarjetas. É nesse território nulo que a conclusão toma forma e une os dois quadros.

A conclusão é o “fenômeno de observar as partes, mas perceber o todo”, completar “mentalmente o que está incompleto, baseados na experiência anterior” (MCCLLOUD, 1995, p. 63). A conclusão é parte integrante de diversos meios, mas é nos quadrinhos que ela “é o agente de mudança, tempo e movimento” (MCCLLOUD, 1995, p. 65).

O local onde a conclusão tem ... “[...] 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” (p. 66)

“Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados, mas a conclusão nos permite conectar esses movimentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (p. 67)

Baitello Jr. Fala da imagem mais como ausência do que presença, pois ela mais deixa de mostrar do que mostra. McCloud assinala “a arte dos quadrinhos é tão subtrativa quanto aditiva” (1995, p. 85) e que ela “pressupõe a experiência dos seus leitores” (1995, p. 85). Portanto a leitura dos quadrinhos, e talvez em menor escala das imagens em geral, é dependente do mundo à nossa volta e das experiências que acumulamos ao longo da vida.

Eisner explica essa relação entre o autor e o leitor assinalando que “a compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência”. Essa experiência pode ser baseada em lembranças de outras imagens, demonstrando que o processo de leitura delas, e por consequência das conclusões extrapolam a si mesmas. O autor conclui

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

Quanto mais essas janelas, por mais que reduzam, buscarem mostrar levando em consideração a experiência do leitor e do autor, mais ela vai evocar suas leituras prévias, suas lembranças e também outras imagens que antecederam essas, ampliando o significado da janela que está vendo. Ela não mais será solitária, uma única fresta, mais se unirá a diversas outras que habitam a memória do observador, resultando em uma rede cujo significado será mais amplo.

O *Fotógrafo* reúne uma gama de fragmentos distintos – as imagens na forma de foto e desenho – além das palavras e transforma em um todo único e coerente, que comunica uma história utilizando as potencialidades de cada um desses fragmentos, mas fazendo do todo maior do que a soma das partes.

Na fotografia, usualmente feita para serem quadros solitários, lidos como únicos mesmo estando em um ensaio ou reportagem com diversas imagens, há ainda um caráter fragmentário de outra natureza.

A fotografia e sua essência técnica, possibilitou um uso muito particular de fragmentação, que incide até hoje na forma como compomos e lemos essas imagens e em usos específicos dela.

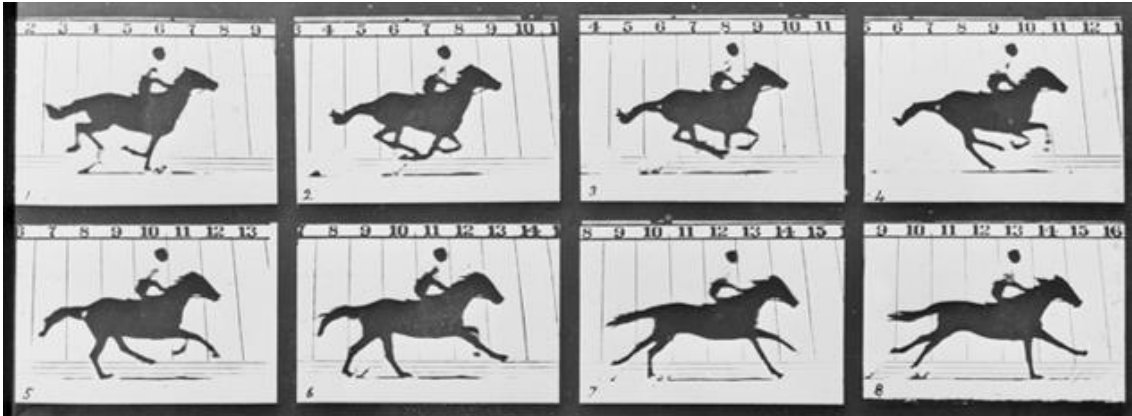
Até a invenção e popularização de câmeras fotográficas como a Leica na primeira metade do século XX, as fotografias precisavam de vários minutos ou até horas para serem feitas, além de não permitir mobilidade ao fotógrafo, que ficava preso ao tamanho e peso do equipamento fotográfico. Com o avanço tecnológico e o aprimoramento desses aparatos, foi possível diminuir drasticamente esse tempo de exposição. A partir desses avanços, um uso específico da fotografia foi ganhando forma.

Amparados pelo caráter técnico da fotografia, cientistas passaram a utilizar a imagem para catalogar e estudar o movimento humano e animal.

As experiências mais famosas nesse sentido foram as de Etienne-Jules Marey (1830-1904) e Eadweard Muybridge (1830-1904). [...] Marey, um professor de fisiologia do Collège de France, publicou uma análise científica da locomoção animal em *La Machine Animal* (A máquina animal, 1873). Suas invenções registravam 10 imagens por segundo em uma só placa. Esse sistema, conhecido como cronofotografia. (HACKING, 2012, p. 142)

O sistema desenvolvido por Marey capturava os movimentos com múltipla exposição. Já Muybridge, que ficou mais conhecido por seus registros de cavalos de corrida, em seu método de captura utilizava diversas câmeras. O cavalo passava por meio de um sistema de cordas que quando puxadas disparavam o obturador sequencialmente. “Embora estivesse tentando congelar o movimento, ele inadvertidamente construiu as bases para a criação das imagens em movimento” (PRAKEL, 2013, p. 128), entrando para história junto a Marey, como precursor da fundação do cinema.

Figura 3 - Estudo de Muybridge do movimento do cavalo de corrida



Fonte: <http://www.eadweardmuybridge.co.uk>

Esse caráter fragmentário, capaz de congelar instantes não percebidos pelo olho humano, tornou o homem consciente de momentos intermediários entre as ações do mundo a sua volta, fragmentando também o tempo percebido. “Por meio de sequências, o espectador consegue avançar e voltar o tempo, pulando para frente ou olhando para trás na sequência. Elas mostram o progresso de um evento ou criam uma narrativa (PRAKEL, 2013, p. 128). A folha de contatos – que será abordada mais adiante – é fruto do advento do filme de 36 poses, um passo um pouco adiante na linha histórica dessa linguagem.

Mas antes de nos debruçarmos sobre essa forma da fotografia, que remete à sequencialidade dos quadrinhos, é preciso entender outro aspecto importante de sua leitura e que rege a maneira como a fotografia é encarada desde sua criação, sua relação com o real.

2.4. A fotografia e o real

A relação da fotografia com a realidade é um assunto já muito discutido, mas que sempre retorna quando se fala dessa imagem. Sabe-se que uma imagem é uma abstração, um fragmento do mundo. Não possui tridimensionalidade, movimento, textura e em muitos casos nem mesmo cor. Mas ao mostrar o retrato de alguém sempre dizemos: este é fulano. Esculturas apresentam tridimensionalidade, muitas vezes são em tamanho real, mas nem por isso passam perto de gozar do efeito de realidade que uma fotografia transmite.

Dubois explora esse efeito fazendo uma retrospectiva de três momentos da história, correspondendo a três posições sobre a fotografia tecidas por teóricos e críticos, a fim de desvelar essa relação. Respectivamente, essas três posições se relacionam com ao conceito de Peirce de ícone, símbolo e índice.

A primeira visão, motivada pelo caráter físico químico da fotografia, sua natureza técnica, encarava a fotografia como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 2008, p. 27). Seus mecanismos e processos faziam uma imagem aparecer de maneira automática, pelas leis da ótica e da química, sem a intervenção direta do autor – assim se pensava.

Nesse cenário, então, a fotografia foi utilizada como forma de catalogar elementos do mundo, aliada à ciência. Antropólogos recorriam à fotografia como investigação científica. Em meados do século XIX, o estudo do corpo humano também buscou se beneficiar desse estatuto da imagem. Médicos como Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, criador da eletroterapia, aplicava estímulos elétricos a seus pacientes, portadores de epilepsia e outros problemas neurológicos. Sua intenção era construir uma espécie de tipologia das expressões humanas. A partir disso, a fotografia foi utilizada na tentativa de mapear diferenças em termos de “raça, capacidade física e mental, doenças e anormalidades”, dando margem para ideais eugenistas (HACKING, 2012, p. 141).

Esse uso como indicador de características humanas passou a ser utilizado também pela polícia e sistema judicial, para identificar aspectos e tipos físicos dos infratores (HACKING, 2012).

Figura 4 - Fotografias elaboradas por Alphonse Bertillon final do século XIX para catalogar formatos de nariz



Fonte: <https://criminocorpus.revues.org/2716>

No âmbito da arte, a foto estava para uma memória documental do real e a arte, em contrapartida, como criação imaginária, 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, 2008 p. 30).

A fotografia era proclamada como a libertação da arte, pois esta já não precisava mais se preocupar em representar o mundo de forma precisa e cada vez mais realista, 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, 2008, p. 32)

No século XX, a visão modificou-se consideravelmente e, 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. Passou-se a perceber o quão redutora e subtrativa a imagem é e as diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real. O discurso que passou a vigorar era 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.

Na mesma medida, se reduz 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.

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, baseada na visão monocular. Os teóricos que adotam essa posição 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, na época da câmara obscura, 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 aquelas que são visuais e a partir de somente um único 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, 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, 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, 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. O autor analisa 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, 2008, p. 44)

Ambas as posições tomam a fotografia como portadora de um “valor absoluto” (DUBOIS, 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).

Contudo, ainda uma terceira posição toma forma. A fotografia passa a ser observada sobre sua condição de índice, pela representação por contiguidade física dela 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, 2008, p. 45). O grifo ressalta que não se trata do real absoluto, mas de uma perspectiva específica.

Isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de signo na qual a fumaça é indício de fogo, a cicatriz é indício de um ferimento, a ruína é um traço do que existiu. A fotografia é sinal de que algo existiu naquele momento, diante das lentes daquela câmera. Todos esses sinais têm em comum o fato de serem afetados por seu objeto e de manter com ele uma relação de conexão física.

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, 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 têm 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, 2008, p. 52)

Portanto, o efeito de realidade que se percebe ao ver uma fotografia ocorre, pois “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 2008, p. 25).

Assim, para Dubois, (2008) a fotografia é índice, antes de tudo, na medida em que se refere a seu objeto por contiguidade. Para, posteriormente, poder se tornar ícone, por aparência, ou símbolo, por adquirir sentido.

Sontag, alinha-se a essa visão, corroborando que as fotografias oferecem um testemunho.

A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – ou qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos (SONTAG, 2004, p. 16)

Barthes, ainda reforça, o estatuto primordial da fotografia é a referência, o caráter indicial de apontar para o que existiu. “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui” (BARTHES, 1984, p. 70). Por isso, aponta que “o noema da Fotografia será então: *‘isso-foi’*” (BARTHES, 1984, p. 68).

A noção de passado aponta pelo autor é inerente quando se pensa na noção de índice. Ele aponta o que foi e que agora só se faz presente por meio da fotografia. “[...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (1984, p. 67).

Ocorre uma materialização daquilo que não mais existe, do ausente. Um “retorno do morto” (BARTHES, 2014, p. 17). Sontag diz que “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (2004, p.26). O outro representado na fotografia já não é o mesmo e não está mais onde estava antes. O que ele vive agora, através da imagem, é uma pós-vida proporcionada pela imagem.

2.2. Quadrinhos e fotografia: alguns encontros

Como exposto, os quadrinhos constituem um meio essencialmente imagético. De acordo com as definições de Groensteen (2015), McCloud (1995) ou Cagnin (2014), sendo a imagem um desenho ou uma fotografia, pouco importa. Sob esse aspecto, o meio não se altera, continua sendo uma história em quadrinhos, pois “a condição necessária, se não a única para que possamos falar sobre quadrinhos é que as imagens são diversas e correlacionadas de alguma forma” (GROENSTEEN, 2015, p. 29)

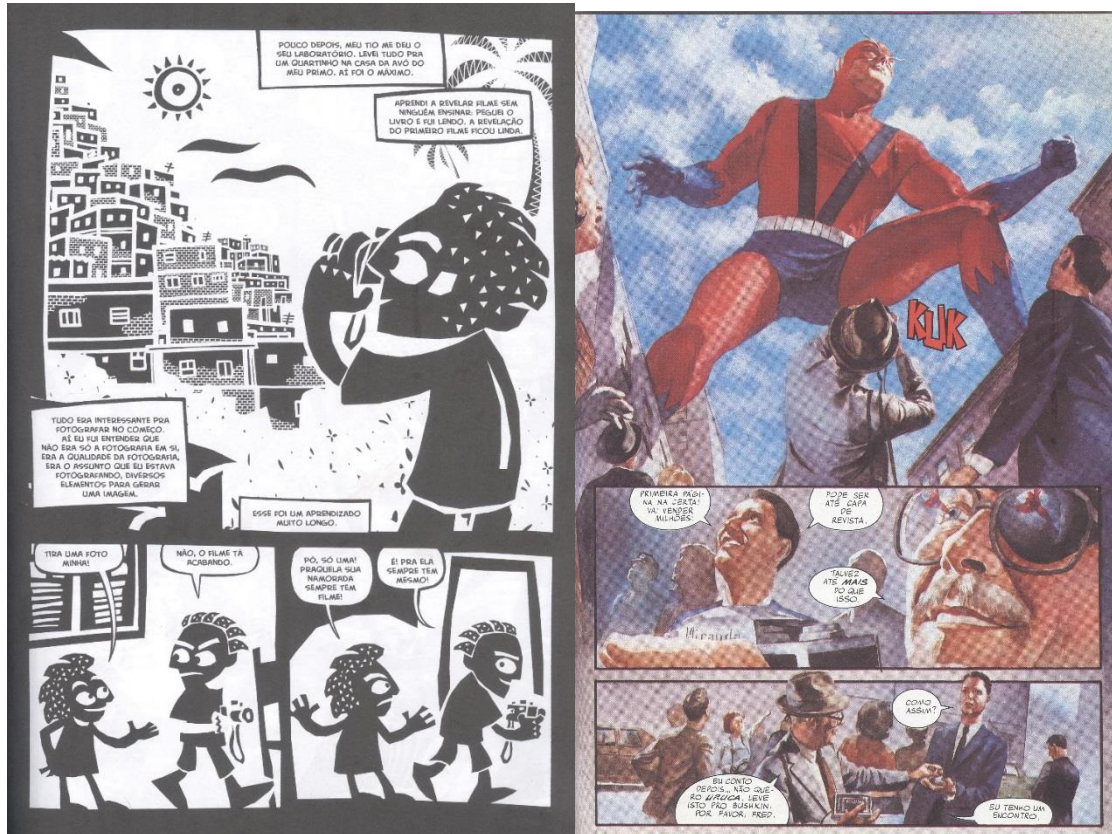
A fotografia, já há algum tempo, tem sido vista pelos autores como ferramenta na construção de histórias em quadrinhos para diversos fins, seja em narrativas ficcionais ou não, como recurso estilístico ou como base para as ilustrações. A oposição natural de fotografia como real, como fato - como explorado no item anterior - e o desenho como imaginação, criação artística e, portanto, subjetiva não define o complexo casamento entre essas duas modalidades de imagem. Mas talvez fosse precipitado não começar a destrinchar essa relação por aí, pois, por mais que tenhamos como estabelecido que a fotografia é passível de interferências ideológicas, que também é um recorte da realidade feita por meio de um autor (o fotógrafo) que carrega consigo suas visões de mundo, seus preconceitos, suas subjetividades e seu olhar, o modo com enxerga o mundo e como reproduz isso utilizando-se do aparelho fotográfico como ferramenta, em relação ao desenho, ainda colocamos a fotografia como estando mais próxima do real nessa reta imaginária que vai do mais realista ao mais abstrato. E se a sociedade encara esse tipo de imagem dessa forma, é possível que autores que se apropriem dela, encarem desse mesmo modo e reproduzam essa ideia.

Paim (2013) aponta três formas de conexão entre fotografia e narrativa: *temática*, *estilística* e *técnica*, nas quais diversos exemplos podem ser encaixados.

A primeira delas, como o nome aponta, designa obras que têm como mote a fotografia, ou mesmo a figura do fotógrafo, como assunto principal ou secundário. O autor aponta como exemplo a HQ *Morro da Favela*, do brasileiro André Diniz. A história é biográfica e gira em torno das memórias do fotógrafo carioca e autodidata Maurício Hora, nascido e criado no Morro da Providência no Rio de Janeiro. A obra foi vencedora do prêmio HQMIX em 2012 nas categorias “Melhor Edição Especial Nacional e “Melhor Roteirista Nacional”. Outro exemplo nessa categoria, dessa vez

de uma obra ficcional, e com um estilo gráfico drasticamente diferente, é a série *Marvels*, de Kirk Busiek e Alex Ross, que conta a história de Phil Sheldon, um fotógrafo que tem como trabalho retratar os super-heróis na cidade de Nova Iorque.

Figura 5 - Página de Morro da Favela (esquerda) / Página de Marvels (direita)



Fonte: DINIZ, André. Morro da Favela. Lisboa: Polvo, 2013.

Fonte: BUSIEK, ROSS. Marvels. Editora Abril Jovem: São Paulo, 1995

A conexão estilística indica obras que se apropriam de elementos da técnica fotográfica e adaptam essa linguagem em uma técnica correspondente. Paim argumenta que essa aborda critérios de avaliação subjetiva, portanto, seria mais difícil identificá-la nas obras. Especialmente porque “uma técnica, ao ser transposta de linguagem, tende a perder a relação com a linguagem de origem e passa a funcionar de forma integrada à linguagem nova à qual agora pertence” (PAIM, 2013, p. 370). Abordaremos mais essa questão adiante, conforme a observarmos no objeto estudado. Paim traz como exemplo a análise de Brassai na obra *Proust e a fotografia*, que fala sobre como a fotografia afetou o pensamento literário e filosófico de Proust. Preferimos assinalar, novamente, exemplos dessa relação dentro dos quadrinhos. Nesse caso, apontamos um recurso típicos da imagem técnica, que às vezes sem

percebermos, são aplicados no desenho. É o que observamos no quadrinho *Thor – O Renascer dos Deuses*, J. Michael Straczynski e Olivier Coipel. Na figura X, vemos que no primeiro quadro, as mãos de Thor estão nítidas enquanto seu rosto aparece borrado, dando a sensação de profundidade.

Figura 6 - Página de *Thor, O Renascer dos Deuses*



Fonte: STRACZYNSKI, COIPEL, 2013. *Thor – O Renascer dos Deuses*. Editora Salvat do Brasil, São Paulo.

Esse é um efeito do olho humano que a imagem técnica imita, sendo reproduzido na fotografia de acordo com a profundidade de campo. Quanto maior a profundidade, mais planos da imagem estarão nítidos. Quanto menor a profundidade, o plano escolhido estará em foco enquanto os outros estarão “desfocados”. O fotógrafo tem controle, por meio do equipamento utilizado e das configurações da câmera, em qual objeto manter o foco e qual será a profundidade de campo. Geralmente, obtêm-se esse efeito de “desfoque” com objetivas normais ou teleobjetivas e altas aberturas do diafragma, bem como o grau de aproximação do objeto. Quanto mais próximo, menor a profundidade de campo. Podemos perceber a subjetividade apontada por Paim, pois esse é um efeito ao qual estamos acostumados a ver, devido à naturalidade (e frequência) com a qual observamos imagens

fotográficas. Esse recurso fica mais evidente à medida em que se entende o processo de produção da fotografia e também do desenho.

A terceira relação entre fotografia e narrativa é a técnica. Nesta relação entende-se a fotografia como recurso técnico, ou seja, como parte das estratégias narrativas, integrando-se em meio ao texto (e/ou outras imagens). Esta é a relação na qual encontra-se uma diversidade maior de exemplos e usos da fotografia.

Nos quadrinhos, é utilizada em diversos gêneros, de tiras a narrativas longas. Na tira de Allan Sieber, o autor optou por utilizar a foto do rosto de Michel Temer para caracterizar de quem se trata a crítica, não precisando assim identificar por meio do texto. Já a tira de Laerte, é composta apenas por fotografias, tendo como único elemento de desenho a máscara que cobre o rosto da quadrinista. Vale mencionar também, trata-se de uma tira sem texto.

Figura 7 - Allan Sieber, para a Folha de S. Paulo



Fonte: Folha de São Paulo, publicado em 14/02/2007.

Figura 8 - Laerte, para a Folha de S. Paulo.



Fonte: Folha de S. Paulo, publicado em 19/12/2014

Nas páginas de *Quarteto Fantástico*, Jack Kirby utilizou uma estratégia específica para aliar as duas modalidades de imagem. Colagens com as fotografias e os desenhos sobrepostos são empregadas para representar o cenário no qual o

personagem se encontra, um mundo de dimensões infinitas, dando um ar de psicodelia.

Figura 9 - Quarteto Fantástico, de Jack Kirby.



Fonte: Web.

Nas páginas de *Promethea*, de Alan Moore e J.H. Williams III, a fotografia entra ilustrando a transição para uma realidade “hiper-realista”, como aponta a personagem. Os autores fizeram uso de inserções progressivas de fotos para narrar, visualmente, ao leitor essa mudança de percepção. Aqui, a fotografia é explorada como metáfora para a dimensão da matéria, em oposição ao desenho que corresponde ao plano da imaginação, alicerçando-se na ideia da fotografia como um tipo de imagem mais real.

Figura 10 - Página de *Promethea*, de de Alan Moore e J.H. Williams III



Fonte: MOORE, Alan. WILLIAMNS III, J. H. *Promethea*, vol 1. Baurerri, SP: Panini Books, 2015.

Há, ainda, dois casos específicos não identificados dentro da classificação de Paim, mas importantes o suficiente para serem mencionados. A representação da fotografia na *graphic novel* *Fun Home – Uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel é um deles. No desenho, a autora utiliza um traço menos cartunizado, mais realista – com mais detalhes e hachuras – para caracterizar as fotos, diferenciando-a graficamente do restante da narrativa. Essa representação evoca a fotografia

produzindo um sentido semelhante ao utilizado em *Promethea*, mesmo que feito de maneira muito diferente. O que se quer comunicar é que a fotografia é um tipo de imagem que fala diretamente ao real e representa o mundo de maneira mais realista do que o desenho.

Figura 11 - *Fun Home – Uma tragicomédia em família*, Alison Bechdel.

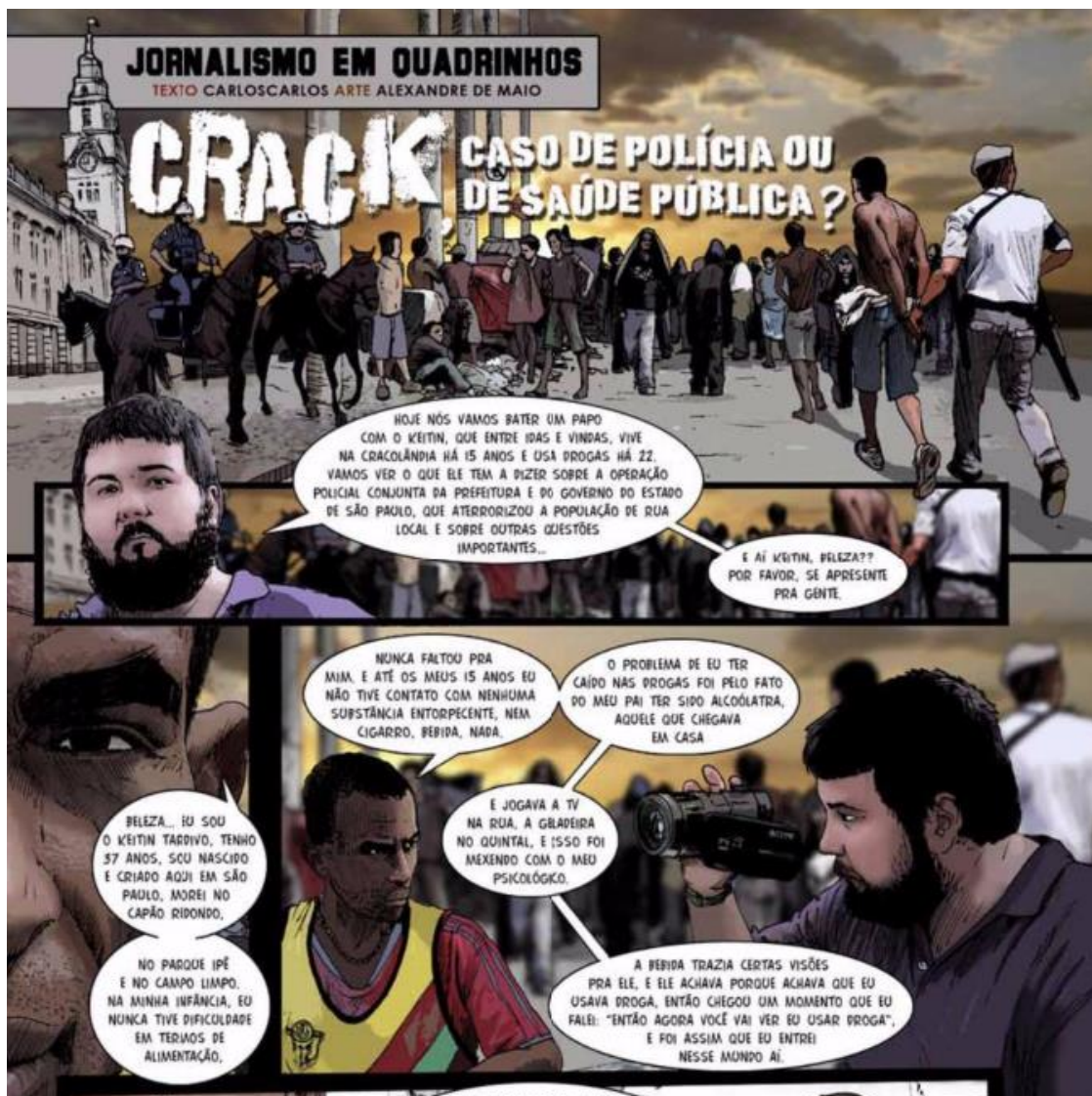


Fonte: BECHDEL, *Fun Home*. Conrad Editora, São Paulo: 2007.

O segundo é a utilização da fotografia como referência visual para a criação do desenho. Essa é uma estratégia utilizada por Joe Sacco, que em sua viagem à Palestina levar uma câmera fotográfica cujo “(...) principal objetivo era registrar

informações que me seriam úteis na prancheta de desenho” (SACCO, 2011, p. xxxi). Outro uso de referência é visto especialmente em trabalhos como o do repórter gráfico Alexandre de Maio. Seus desenhos possuem uma estética de rotoscopia, ou seja, de terem sido traçados sobre as fotografias diretamente. A rotoscopia é um recurso bastante utilizado em animações, mas é também empregado para imagens estáticas. Uma das reportagens de De Maio, publicada pela *Revista Fórum* e com texto do repórter Carlos Carlos, aborda a questão dos usuários de crack na cidade de São Paulo.

Figura 12 - Reportagem. “Crack: caso de polícia ou de saúde pública?”



Fonte: https://issuu.com/catracalivre/docs/cracolandia_-_forum. Acesso em 08/04/2017.

No entanto, o exemplo mais simbólico e já comentado anteriormente seja o da fotonovela. Nesse caso as fotografias são o único tipo de imagem a compor os quadros, sendo complementadas com a inserção de balões de fala e acompanhadas de recordatórios. As fotonovelas foram muito populares no Brasil até a década de 1970 e atraíam milhões de leitores.

Figura 13 - Páginas da Revista *Capricho* nº1, publicação famosa por suas fotonovelas.



Fonte: <http://asfotonovelas.blogspot.com.br/search/label/Capricho%20n%20001%20-%201952>. Acesso em 08/04/2017

A mistura de reportagem fotográfica, diário de viagem, relato jornalístico, utilizando de desenhos e fotografias, o termo que rege essa obra é hibridismo. Entretanto, *O Fotógrafo* apresenta um hibridismo ainda pouco explorado na junção de fotografias e desenhos. Há inovação no uso de tais linguagens não apenas por haver uma mistura entre modalidades diferentes de imagens que resultam em efeitos diferentes, mas por utilizá-las de formas pouco usuais. A fotografia não é simplesmente inserida em meio aos quadros em determinados momentos da história ou utilizada como a imagem padrão dentro da história em quadrinhos. N' *O Fotógrafo*, ela é mostrada em tiras da folha de contato, ou na folha de contato por inteiro, algo raramente publicado. Normalmente, vemos as fotografias como frames únicos e solitários, mesmo estando inseridos dentro de uma reportagem ou um álbum.

Sobre o processo criativo envolvido na construção da obra, Guibert conta:

Ele me deu todas as suas folhas de contato e me deu a liberdade de escolher o que eu quisesse. Eu não sei se um fotógrafo já fez isso antes alguma vez. O trabalho deles é tanto o de registrar quanto de escolher. (...) Então, eu concebi o livro todo sozinho, lendo para ele o que eu escrevia e mostrando a ele minhas escolhas de imagens frequentemente, sempre concentrado em seus comentários e ávido para chegar o mais perto possível do que ele viveu (GUIBERT, 2008)

A folha de contato é uma espécie de fotografia obtida por meio da impressão direta de um rolo ou de uma sequência de negativos com o papel fotográfico. Na fotografia analógica, a etapa da folha de contato era tão necessária que se tornara parte integrante do processo de produção da foto, pois era através dela que o fotógrafo fazia sua primeira análise do material capturado, selecionando as melhores fotos. A tática também permitia uma economia de recursos e tempo, ao passo que o fotógrafo não precisava ampliar todas as fotos para ter um panorama de seu trabalho e poderia guardar todas as miniaturas, mantendo um arquivo organizado. Mas o maior trunfo da folha de contato era proporcionar uma visão do processo criativo do autor, narrar o caminho que o fotógrafo fez para chegar a determinada foto, revelando também particularidades do indivíduo que empunhou a câmera.

No documentário *Contatos 1: A Grande Tradição do Fotojornalismo*, fotógrafos ilustres comentam suas folhas de contato, explorando os bastidores das imagens e expondo a importância desse recurso para o processo criativo do autor e da arte fotográfica como um todo. O fotógrafo William Klein, por exemplo, faz a seguinte reflexão:

Folha de contatos: 36 exposições. Seis tiras de seis fotografias tomadas uma depois da outra. Você lê as tiras da esquerda para a direita, como se fosse um texto. É o diário do fotógrafo. Você vê o que ele viu através do visor, suas hesitações, seus sucessos, suas falhas, suas escolhas. (...) Você raramente vê os contatos de um fotógrafo. Você só vê a imagem escolhida, não vemos o antes ou o depois, como vê numa folha de testes. O que você sabe do trabalho de um fotógrafo? Uma foto, digamos, tirada a 1/125 de segundo. Uma centena de fotos, digamos 125, já é uma obra. Mas podemos dizer também que isso corresponde a apenas um segundo. Digamos mais, 250 fotografias, uma quantidade considerável, e isso é produto de dois segundos. A vida de um fotógrafo, até mesmo de um grande fotógrafo, corresponde a poucos segundos. (KLEIN, 1990)³

Elliot Erwitt, por sua vez, comenta o caráter íntimo da folha de contato:

³ Tradução própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q75HuLN9FjA&index=4&list=FL5v3W-Buw26QtJYDos4pj2Q&t=184s>

Não se deve mostrar a folha de contato, ela pode ser muito reveladora, pois conclusões erradas podem ser feitas, ou, pior ainda, conclusões corretas. (...) para proteger a mística e os erros dos fotógrafos, as folhas de contato devem permanecer privadas, como as conversas com o psiquiatra ou como confissões para um padre”. (ERWITT, 1990)⁴

Pensando na fala de Elliot Erwit, talvez *O Fotógrafo* revele demais das folhas de contato, mas percebemos que apenas duas delas aparecem na íntegra. Todas as outras fotos aparecem em fragmentos das folhas, tiras que formam bandas (as linhas que compõem as páginas nas histórias em quadrinhos). Talvez porque, aos olhos de Guibert, nem todas as folhas de contato na íntegra seriam úteis à narrativa, talvez porque houve erro no momento do clique e a foto acabou por ser descartada. Nesse sentido, quase não vemos os erros de Lefèvre, obedecendo até certo ponto o caráter íntimo das folhas de contato. Contudo, a alternativa mais provável, talvez, seja porque mostrar muitas folhas de contato quebraria o visual híbrido.

A comparação com a fotonovela, quando mencionamos as folhas de contato sob essa ótica, pode vir à tona. Contudo, apontamos a título de esclarecimento, que a obra apresenta uma diferença em relação à fotonovela que consideramos importante. Na fotonovela, há inserção de elementos como os balões (de fala, de pensamento) sobre as fotos. Em *O Fotógrafo*, o único elemento que acompanha as fotografias são os recordatórios, mas também é comum encontrá-las não ancoradas em nenhum recurso verbal.

Editadas ou mostradas na íntegra, com a sequência original dos negativos, as folhas de contato contêm uma narrativa muito particular baseada em sua sequencialidade. Dizendo de forma grosseira, os quadrinhos são feitos de imagens colocadas em sequência. Portanto, a folha de contato é, mesmo que de maneira rudimentar, uma forma de arte sequencial.

Dentro de *O Fotógrafo*, por outro lado, a fotografia não apenas é subordinada à sequência dos quadrinhos, por ser inserida em meio aos quadros desenhados por Guibert, como também por ser apresentada subordinada à sequência da própria folha de contato, articulando uma dupla (e sofisticada) forma de sequencialidade, mostrando que os quadrinhos incorporaram as fotografias à sua lógica sem distorções em seu princípio básico.

⁴ Tradução própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJjlou-dUYo&t=8s>

2.3. Quadrinhos de não-ficção: biografias, autobiografias, jornalismo em quadrinhos e sua relação com o fenômeno das *graphic novels*

Além do uso peculiar do material fotográfico como característica, é possível localizar *O Fotógrafo* em uma intersecção entre uma autobiografia, um diário de viagem e o que se nomeia tradicionalmente de jornalismo em quadrinhos. Todos os exemplos mencionados podem ser colocados sob o guarda-chuva de quadrinhos não-ficcionais e, habitualmente, voltados para o público adulto.

Esse universo de histórias em quadrinhos “sérios” é produto de um desenrolar de eventos que foram, pouco a pouco, conferindo maior credibilidade ao meio. O aparecimento de autores que ousaram em obras que tratavam de temas antes vistos como território da literatura, cinema ou outros meios com maior prestígio ocorreu ao longo de algumas décadas e continua se desenrolando ainda hoje.

Para compreender o cenário que se tornou terreno fértil para o crescimento de histórias em quadrinho não-ficcionais e em especial o formato de *graphic novels*, é preciso voltar ao século XX e observar o nascimento do 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 *Seduction of the Innocent*, de 1953, que tentavam associar as HQ's à violência e ao desvirtuamento de crianças e adolescentes. O conteúdo das revistas tinha que ser autorizado, adequando-se de acordo com as normas do Código para ganhar o selo de aprovação. Diante dessa censura, muitas editoras encerraram diversos títulos e abandonaram determinados tipos de narrativa, além de, na tentativa de conseguir publicar algo, autocensuravam suas histórias e não abriam espaço para a liberdade criativa dos autores para passar pela avaliação. Junto a isso a oposição de pais e professores aos quadrinhos fizeram com as vendas caíssem vertiginosamente, a produção das HQ's fosse seriamente prejudicada e o mercado ficasse estagnado.

O início de uma nova visão sobre os quadrinhos e de rebeldia contra o *Comic Code* 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, de uma vertente importante nos quadrinhos: a 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. Por outro lado, conseguiu mostrar para um determinado público narrativas em quadrinhos até então inexistentes no mercado. Entretanto, um dos grandes responsáveis por trazer mais credibilidade às HQ's foi Will Eisner em 1978 com a publicação de *Um Contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. “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).

Apesar de Eisner ter contribuído para a popularização do termo, seu surgimento é anterior e segundo Ramos e Figueira (2011) já havia aparecido em outros três trabalhos: *Bloodstar*, de Richard Corben, *Beyond Time and Again*, de George Metzger, e *Chandler – Red Time*, de Jim Steranko. A popularização da expressão, que pouco tempo depois foi adotada pelas editoras, “comercialmente, significava atingir outras fatia de mercado, o adulto, ainda pouco explorada” (RAMOS, FIGUEIRA, 2011, p.4).

O curioso do fenômeno das graphic novels nos Estados Unidos é que, especialmente em países europeus, esse tipo de narrativa mais longa em quadrinhos já era comum. Da mesma forma, títulos de outros países também inovavam nas temáticas. É o caso argentino de *O Eternauta*, uma ficção científica realista, com roteiro de Héctor German Oesterheld e arte de Francisco Solano López. Publicada semanalmente entre 1957 e 1959, a história se passa em Buenos Aires onde flocos de neve aparecem e matam quem entre contato com eles instantaneamente. Voltada ao público adulto e com mensagens políticas, a obra é um símbolo cultural argentino e considerada uma obra-prima dos quadrinhos.

Pode-se considerar que obras como essa pavimentaram o caminho para a onda das chamadas *graphic novels* no mercado norte-americano, que por sua vez trouxe um novo status de credibilidade às obras em quadrinhos que se encaixavam nesse rótulo, numa tentativa de se desvencilhar do estereótipo de produto infantil e de baixa qualidade. Ramos e Figueira (2011), observam que

ao atribuir um 'status' à nova produção de quadrinhos, mais adulta e madura, trabalha-se com o pressuposto de que tudo o que foi criado na área até então não teria qualidade suficiente para tal. Embora possivelmente fosse não intencional, tal discurso tornou-se comum sempre que o tema vinha à tona e ajudava a criar uma espécie de hierarquia entre as publicações em quadrinhos: as pretensamente artísticas e as demais (RAMOS, FIGUEIRA, 2011, p. 6)

De acordo com García (2012), a verdadeira explosão das *graphic novels* veio na década de 1980, com o lançamento de obras que traziam tons mais sombrios aos super-heróis, como *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, e *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller e Klaus Janson, rapidamente sendo relacionadas ao novo rótulo. O fenômeno se estendeu ao Brasil. A editora Abril passou a publicar a série *Graphic Novel* em janeiro de 1988, cuja proposta era trazer títulos da Marvel e DC Comics. Vale frisar que narrativas longas e em formato livro já eram editadas no país, porém sob o título de 'álbum' (RAMOS, FIGUEIRA, 2011, p. 5).

Esse processo de surgimento de *graphic novels* tem como uma de suas características o fortalecimento do quadrinho de forte cunho autoral dentro do mercado de quadrinhos norte-americano. As obras autorais carregam os valores artísticos e estilísticos muito particulares de cada autor, muitas vezes diferindo da produção *mainstream* de grande parte do século XX.

No fim dessa mesma década, o início das publicações de *Sandman*, autoria de Neil Gaiman, se beneficiou da valorização do quadrinhos autoral, apesar de não ser uma *graphic novel*. A série mensal foi publicada pelo selo Vertigo, da DC Comics, criado para abarcar as publicações direcionadas ao público adulto. *Sandman* é vista como uma das de HQs com temáticas de maior profundidade mais emblemáticas, além de ser um exemplo de como essa tendência poderia não apenas estar presente no formato de *graphic novel*, mas também nas séries mensais. A criação da Vertigo em 1993 se deu justamente devido ao sucesso desse tipo de história em quadrinho.

A ascensão desse tipo de obra e o crescimento do público, foi pavimentando o caminho para que narrativas com histórias nunca antes imaginadas

na linguagem dos quadrinhos pudessem não apenas vir à tona, mas receber o devido reconhecimento.

Ainda em meados dos anos 1980, uma outra HQ veio para marcar a trajetória do meio em busca de legitimidade. *Maus*, de Art Spiegelman, é uma obra essencial para a aceitação de HQs sérias e socialmente relevantes por contar uma história real. *Maus* trata-se de uma biografia sobre o pai do autor, Vladek Spiegelman, judeu polonês sobrevivente do holocausto. Art faz uma série de entrevistas com seu pai para resgatar lembranças desse episódio, revisitando memórias da própria infância e abordando o difícil relacionamento com Vladek no processo. O tom sombrio e trágico dita a narrativa, que retrata os personagens de forma zoomorfizada, onde os judeus são desenhados como ratos e os alemães como gatos. Outro ponto de grande comoção para Art, além do relacionamento com o pai, é a lembrança do irmão, Richieu, morto ainda criança.

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, em 1992, um Prêmio Pulitzer. Não se trata de uma obra jornalística, apesar de contar com elementos da reportagem. Seu grande impacto nessa trajetória da consolidação dos quadrinhos como mídia que pode tratar de histórias reais foi justamente ser o primeiro caso de uma HQ vencedora de um prêmio respeitado no campo do jornalismo e da literatura.

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 de HQs nas quais os autores e as editoras pudessem buscar conteúdos mais maduros, seja em HQs de ficção (como *Sandman* e *Watchmen*) até HQs não ficcionais, que abrangem o gênero biográfico e autobiográfico principalmente. Este segundo que conta com obras já consideradas essenciais como *Persépolis*, de Marjane Satrapi, *Gen Pés Descalços*, de Keiji Nakazawa e *Fun Home*, de Alison Bechdel. Mas as HQs não ficcionais abrangem um tipo de uso dos quadrinhos tão específico quanto pouco compreendido: o jornalismo em quadrinhos.

Sendo um novo formato de apresentação da reportagem, o jornalismo em quadrinhos é um termo recente que passou a ganhar notoriedade com a obra do jornalista maltês radicado nos Estados Unidos Joe Sacco, *Palestina, Uma Nação Ocupada*, lançada em janeiro de 1994. A reportagem de Sacco é movida pelo tom

investigativo, mas não segue os padrões jornalísticos tradicionais. O jornalista humaniza histórias, não apenas ao utilizar uma linguagem coloquial, mas ao aplicar a linguagem dos quadrinhos ao fazer jornalístico (GOMES, 2010, p. 18).

Para Ramos, o grande trunfo para a notoriedade de Sacco é

(...) o domínio da arte desenhar e a formação em jornalismo ajudaram a singularizar o profissional, que soube aliar as duas técnicas em suas produções. De início, eram relatos jornalísticos mais subjetivos e opinativos, possivelmente herança do estilo autobiográfico presente em seus trabalhos (RAMOS, 2016, p.198).

A linguagem dos quadrinhos é habitualmente associada à ficção, enquanto a reportagem, por sua vez, é encarada como realidade. Nesta associação, o uso conjunto dessas linguagens ainda não é consolidado (ainda que venha ganhando espaço nos últimos anos, inclusive por tornar-se objeto de estudo na academia). Nesse terreno híbrido se localiza o jornalismo em quadrinhos, “o resultado é um produto estético que não se afasta do caráter profissional do fazer jornalismo, mas também não descarta o valor estilístico e potencialmente comunicativo das imagens dispostas em quadrinhos” (GOMES, 2010, p. 20).

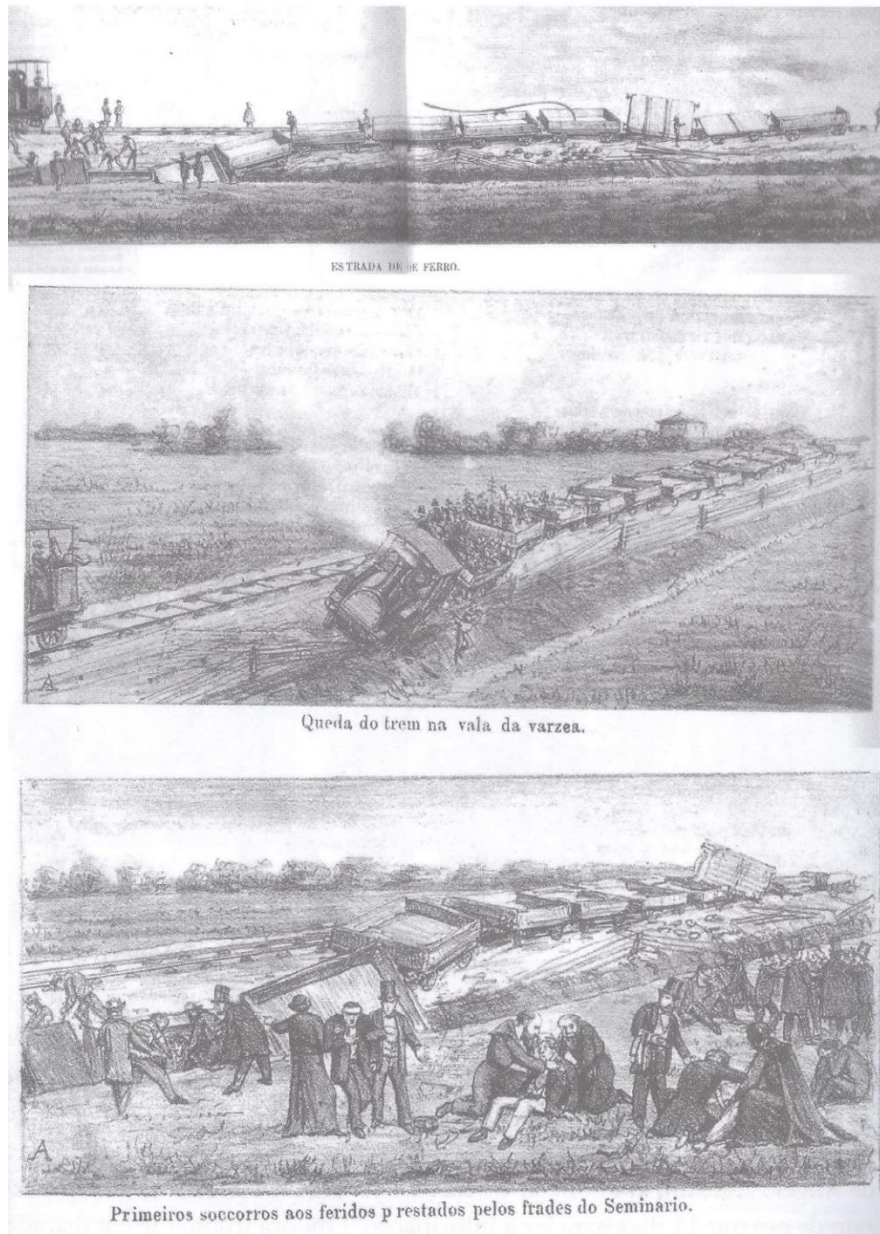
Apesar da grande contribuição de Joe Sacco para o fortalecimento e reconhecimento do jornalismo em quadrinhos, Sacco não foi o primeiro a utilizar a aliar a arte sequencial para relatar acontecimentos. Ao apontar sua obra como o marco inicial do jornalismo em quadrinhos corre-se o risco de repetir a mesma tradição que considera *The Yellow Kid* como o primeiro quadrinho. Sacco, como Outcault, conceberam obras importantes para a consolidação da linguagem dos quadrinhos sob aspectos diferentes. Contudo as raízes do jornalismo em quadrinhos são mais profundas.

De fato, a relação entre as histórias em quadrinhos e jornalismo sempre foi muito próxima. Como já visto, os quadrinhos têm nas páginas dos jornais da virada do século XX um local onde se estabilizaram como linguagem reconhecida pelo público e a partir do qual conseguiram se consolidar como meio de comunicação de massa. Nessas mesmas páginas, passaram de distração para as massas para crítica social e política, com o gênero da charge aponta como charge, definida como “um texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário” (RAMOS, 2007, p. 23).

No Brasil, encontramos o exemplo de Ângelo Agostini, italiano radicado no Brasil, que noticiou o descarrilamento de um trem para o jornal paulista “O Cabrião”

em 17 de setembro de 1865. O formato da notícia não trazia texto de apoio, contanto apenas com as ilustrações e as legendas. Nelas, lê-se 1. Estrada de ferro. 2. Queda do trem na vala da várzea. 3. Primeiros socorros aos feridos prestados pelos frades do Seminário (RAMOS, 2016).

Figura 14 - Acidente de trem noticiado por Angelo Agostini em 1865.



Fonte: RAMOS, Paulo. Enquadrando o Real. São Paulo: Criativo, 2016, p. 213

Vale lembrar que antes da popularização da fotografia e do avanço tecnológico que permitiu sua inserção nas páginas dos jornais, estes utilizavam as ilustrações como recursos imagéticos para narrar os acontecimentos. O jornal

britânico *The Illustrated London News*⁵ é um exemplo. A publicação que começou como semanário em 1842 com imagens em preto e branco e em 1855 publicou a primeira versão com ilustrações coloridas.

O pintor Constantin Guys atuou como ilustrador para o semanário inglês, onde foi correspondente na Guerra da Crimeia (1853-1856). Outro artista que trabalhava para o jornal era Melton Prior⁶, artista gráfico que deu nome ao instituto alemão localizado em Dusseldorf, especializado no resgate histórico da reportagem desenhada (PAIM, 2013).

Figura 15 - Batalha de Balaklava ilustrada por Constatin Guys, em 25 de outubro de 1854.



Fonte: <http://phlit.org/press/?p=1079/> Acesso em: 07 de abril de 2017.

Trazendo para tempos mais próximos, há ainda quem aponte a obra *Brought to Life*, de 1988, como um dos casamentos entre jornalismo e quadrinhos. Na época, por falta de melhor classificação, foi identificada como um docudrama gráfico e contava com duas histórias. A primeira, *Shadowplay: The Secret Team*, de autoria de Alan Moore e Bill Sienkiewicz, se debruça sobre a história da CIA e seu envolvimento com figuras como Augusto Pinochet e em episódios como a Guerra do Vietnã. A segunda história, de Joyce Brabner e Thomas Yeates, *Flashpoint: The LA Penca Bombing*, fala sobre o bombardeio ocorrido durante a guerra civil da Nicarágua em 1984.

As obras reconhecidas sob o selo do jornalismo em quadrinhos frequentemente abordam assuntos pouco ou brevemente mencionados pela grande

⁵ <http://www.iln.co.uk/heritage>

⁶ <http://www.meltonpriorinstitut.org/>

mídia. Relatos de guerra e das pessoas diretamente afetadas por conflitos são temas recorrentes. A perspectiva abordada, em geral, é a do indivíduo ou grupo oprimido. No prefácio de *Notas sobre Gaza*, reportagem sobre o massacre de palestinos nas cidades de Khan Younis e Rafah na década de 1950, Joe Sacco aponta que não havia nada escrito em inglês sobre o episódio e os relatórios oficiais da ONU diziam pouco sobre os episódios. Os registros oficiais eram escassos e o jornalista optou, como prioridade, “registrar os relatos de testemunhas palestinas” (p. VIII, 2010), mesmo que influenciado pelo desgaste da memória, o ponto de vista das vítimas foi o principal recurso para Sacco.

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” (VERSACI, apud GARCÍA, 2012, p. 275). García (2012) aponta que é como se as grandes reportagens fossem feitas para si mesmo, não para instituições ou veículos jornalísticos, tendo liberdade para aplicar a subjetividade do *new journalism* em suas páginas, “em especial a colocação em primeiro plano da perspectiva individual como consciência organizadora” (MERINO, 2003, apud García, 2012, p. 275).

Podemos afirmar que, nesse sentido, a combinação da HQ com o jornalismo é uma das estratégias que pode vencer algumas limitações que barram o acesso aos fatos, como

(...) censuras artificiais, as limitações do contato social, a relativa falta de tempo disponível diariamente para prestar atenção nos assuntos públicos, a distorção emergente devido aos eventos que precisam ser comprimidos em mensagens muito breves, a dificuldade em fazer um pequeno vocabulário expressar um mundo complicado, e finalmente o temor de enfrentar aqueles fatos que parecem ameaçar a rotina estabelecida das vidas humanas (LIPPMANN, 2008, p. 41).

Mesmo podendo representar um artifício bastante importante do fazer jornalístico e ter exemplos de utilização datados de séculos atrás, essa união com a linguagem dos quadrinhos é incipiente enquanto modelo reconhecível e, portanto, como dito, pouco compreendido. Um dos problemas identificados é justamente a tentativa de colocar sob a mesma denominação uma junção de linguagens cujos produtos não são tão simples.

Para entendermos melhor como o jornalismo em quadrinhos funciona na prática e identificar melhor *O Fotógrafo* dentro dessa junção, vamos nos apropriar das reflexões de Ramos (2016) e apontar exemplos, no intuito de delimitar com mais precisão alguns dos pontos de contato entre jornalismo e quadrinhos, apesar de ser uma combinação fluida, como todo hibridismo. O autor aponta que além do *jornalismo em quadrinhos*, também existem outras formas de associação entre esses dois campos. *O jornalismo com quadrinhos, o jornalismo sobre quadrinhos e os quadrinhos com jornalismo.*

O que aparenta ser apenas um jogo de palavras é um raciocínio que permite trazer para a luz utilizações da linguagem dos quadrinhos pelo jornalismo que, de outra forma, não seriam categorizadas dentro do grande rótulo do jornalismo em quadrinhos - ou mesmo seriam lembradas.

As duas últimas associações não serão aprofundadas, pois não fazem parte do nosso recorte, mas valem a menção. Como fica aparente, o jornalismo sobre quadrinhos diz respeito a um tipo especializado de jornalismo, que busca noticiar fatos relacionados às HQs. Ramos (2016) critica a aparente resistência da grande imprensa com esse setor, a medida em que a existência de jornalistas (e veículos) para outras manifestações culturais como cinema, teatro e música é comum.

Quadrinhos com jornalismo é uma combinação que povoa o imaginário do leitor de HQs graças a personagens como Super-Homem e seu alter ego, o jornalista Clark Kent, bem como o fotojornalista Peter Parker, o Homem-Aranha, e o repórter belga Tintim. Essas histórias trazem tanto a representação que é feita da figura do jornalista, como também uma reflexão sobre a ética na profissão e o envolvimento do jornalista durante a cobertura, a exemplo de Peter Parker fotografando a si mesmo como Homem-Aranha para vender as fotos ao Clarim Diário (RAMOS, 2016)

As duas associações mais relevantes para esta pesquisa, *jornalismo em quadrinhos* e *jornalismo com quadrinhos*, podem se confundir. Por esse motivo, aprofundaremos seus conceitos no intuito de distingui-los e explorar exemplos de cada uma delas.

No caso do *jornalismo com quadrinhos*, elementos da linguagem dos quadrinhos são incorporados, como o balão, a onomatopeia e o recordatório. Ramos (2016) assinala que neste caso a balança pende mais para o lado do jornalismo, mesmo assim, podemos encontrar níveis de gradação nessa apropriação, indo da inserção de um único elemento da linguagem dos quadrinhos em alguma imagem ou

recurso visual, até situações em que a história contada se assemelha mais a uma história em quadrinhos de fato. Contudo, esses casos geralmente são de reportagens em texto que vem acompanhadas de recursos imagéticos, onde os elementos dos quadrinhos são incorporados.

Outra utilização da linguagem dos quadrinhos nessa categoria é a de reconstituição de crime ou de narração de julgamentos onde a presença de câmeras fotográficas é proibida. No primeiro caso, podemos exemplificar com o episódio do assassinato de Eliza Samudio pelo ex-goleiro do Flamengo, Bruno. A reconstituição foi feita em forma de galeria de imagens pelo site *Uol*. No segundo caso, com o julgamento do casal Nardoni, acusados de matar a filha Isabella, em 2010, publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*.

Figura 16 - Reconstituição do assassinato de Eliza Samudio.



Fonte: https://noticias.uol.com.br/album/100826bruno_album.htm#fotoNav=6. Acesso em 07 de abril de 2017.

Retornando ao *jornalismo em quadrinhos*, Ramos (2016, p. 226) identifica como sendo uma “expressão utilizada para sintetizar casos em que gêneros utilizados pela imprensa (reportagem, entrevista etc.) são produzidos na forma de histórias em quadrinhos”.

Quando se fala da obra de Joe Sacco, costuma-se dizer que ele produz jornalismo em quadrinhos. Contudo, conforme exposto, o jornalismo em quadrinhos é apenas uma das formas de associação entre jornalismo e quadrinhos. Isso acontece porque dentro do jornalismo há diversas formas de relatar os fatos, dos textos informativos ao opinativos. Ao mesmo tempo, é incerto afirmar que o termo constitua um gênero do jornalismo ou dos quadrinhos.

McCloud (1995) encara os quadrinhos como uma linguagem autônoma, isso exige dissociar a forma e do conteúdo ao dizer que essa linguagem, assim como diversos outros meios, são um recipiente que pode conter uma vasta quantidade de assuntos, ficcionais ou não. Os quadrinhos comporiam um campo próprio que poderia abarcar ou estabelecer conexões com diversos temas. Ou mesmo com outros campos, como o cinema, a literatura e a própria fotografia. Da mesma forma, as histórias em quadrinhos podem abarcar diversos gêneros do jornalismo como notícia, reportagem, coluna, editorial, artigo ou resenha, adaptando-os a seus mecanismos internos e potencialidades (RAMOS, 2016)

De fato, 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 (SOUZA JÚNIOR, 2009).

Portanto, assim como nas obras de Sacco, o gênero que ganha especial atenção no jornalismo em quadrinhos é a reportagem, justamente por permitir ao repórter mais liberdade nesse processo de unir o ato de informar e o de contar histórias.

Uma característica muito encontrada nesse tipo de obra é o uso da estratégia de relato. “Os relatos têm se popularizado tanto pelo diferencial do modo como as reportagens são narradas quanto pela temática delas, voltada à intenção dar voz às pessoas que vivem em regiões de conflito” (RAMOS, 2016, p.198).

Uma segunda característica é o formato. A primeira reportagem em quadrinhos de Joe Sacco, por exemplo, foi publicada originalmente em nove números na forma de minissérie, mas ganhou notoriedade no formato livro. Assim como a ganhadora do Pulitzer, *Maus. O Fotógrafo*, por sua vez, segue essa linha, apesar de lançado em três volumes. A opção de dividir a história em três partes pode ter se dado pela escolha do projeto gráfico, que ficaria prejudicado se editado em um único volume, que ficaria muito extenso.

Além disso, mesmo sendo produzidas com o uso de uma linguagem muito associada ao público infantil ou mesmo ao entretenimento, em especial dos super-heróis,

(...) a apropriação do formato livro, vinculado culturalmente como sendo portador de um bem intelectualmente relevante, e a associação do conteúdo com a instituição jornalística ajudaram a dar uma autoridade maior às produções de Sacco (RAMOS, 2016, p. 198).

Indo além das reportagens em quadrinhos, encontramos a utilização de outros formatos. A resenha é um deles. No caso abaixo, temos as impressões de Rafael Grampá sobre o show de Bob Dylan em São Paulo. A resenha foi publicada no site do jornal *Folha de S. Paulo*. O músico vetou a presença de jornalistas e fotógrafos na apresentação. Logo, assim como no caso dos julgamentos onde não se pode fotografar, a saída de utilizar a linguagem dos quadrinhos foi conveniente. Por se tratar de uma apresentação artística contada por meio da resenha, que baseia-se nas impressões de um profissional que presenciou o momento, as possibilidades artísticas dos quadrinhos também vêm a calhar.

Figura 17 - Resenha do Show de Bob Dylan feita por Rafael Grampá.

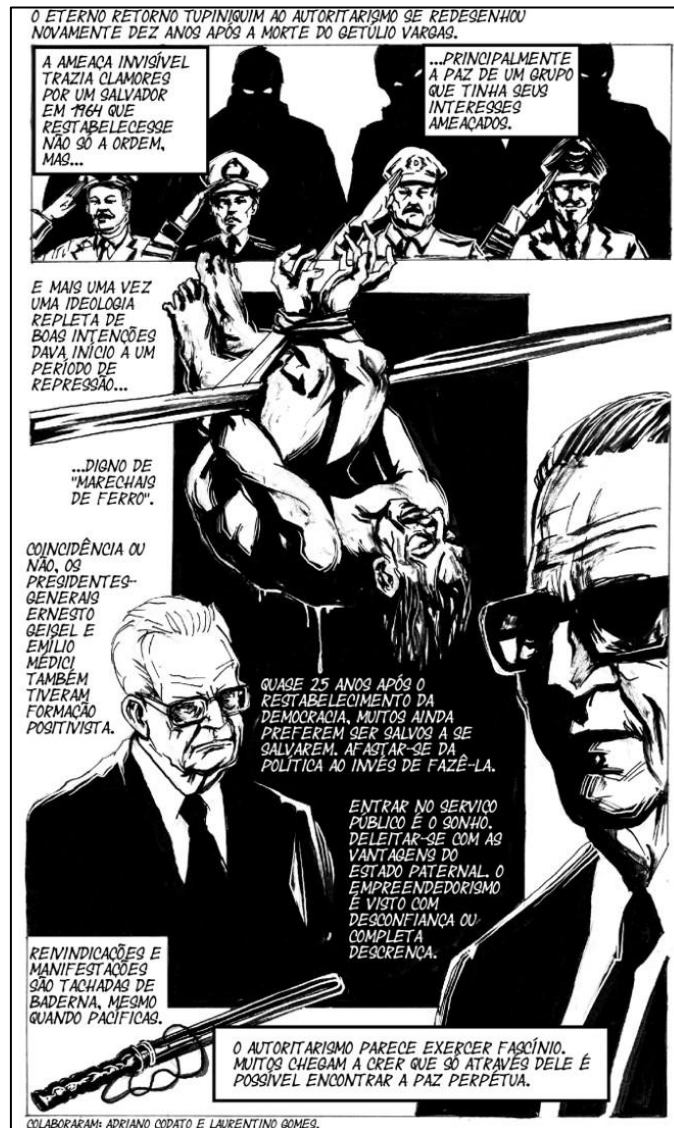


Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/04/1079945-rafael-grampa-relata-em-quadrinhos-show-do-bob-dylan-em-sp.shtml>. Acesso em junho de 2017.

No contexto nacional, há principalmente quatro jornalistas que publicam conteúdo em quadrinhos na grande mídia e se destacam, Alexandre de Maio, Robson Vilalba, Augusto Paim e Carolina Ito. Vilalba ganhou notoriedade com suas reportagens produzidas para o jornal *Gazeta do Povo*. Sua série "Pátria Amada, Brasil" composta de oito histórias aborda os 50 anos da ditadura militar no Brasil.

Publicada em abril de 2014, foi vencedora do prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos na categoria Arte e, em 2015, foi transformada no livro *Notas de um tempo silenciado*.

Figura 18 - Página da reportagem 'Pátria Amada, Brasil', de Robson Vilalba, publicada em 05/04/2014



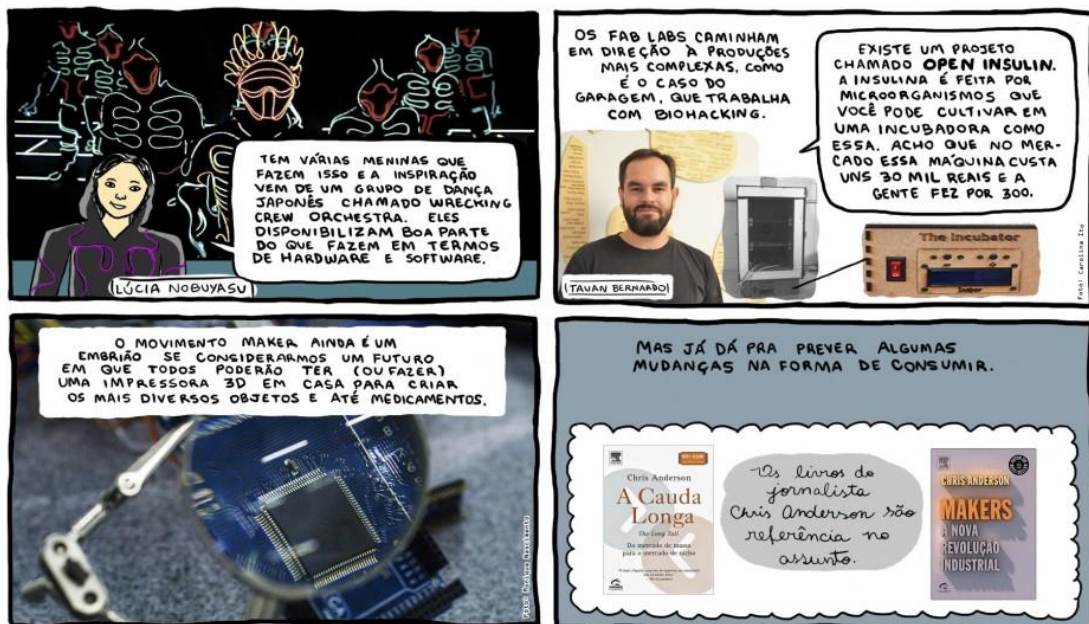
Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/especiais/50-anos-do-golpe-de-1964/salvadores-da-patria-8ogxw2xzs0m8bj8sebhngskem>. Acesso em 07 de abril de 2017.

Alexandre de Maio produz reportagens com forte influência da cultura hip hop e abordando temas sociais. Além da reportagem sobre a Cracolândia para a *Revista Fórum*, como mostrado na figura 11, de Maio já abordou, entre outras pautas, o tema da exploração sexual infantil em reportagem para a agência *Pública*, a qual ganhou o prêmio Tim Lopes de Jornalismo Investigativo em 2013. Augusto Paim, por sua vez, é um dos pioneiros desse campo no país e é também pesquisador da área.

Já publicou conteúdo no site internacional *The Cartoon Movement*. De Maio e Paim costumam trabalhar em parceria com outros profissionais. Para a reportagem *So Close Faraway*, Paim ficou responsável pelo roteiro, que contou com a arte de Bruno Ortiz e interatividade de Maurício Piccini.

Carolina Ito apura e desenha suas reportagens, geralmente publicadas na *Revista Trip!*. A jornalista já fez a cobertura da Parada do Orgulho LGBT em São Paulo, entre outros temas, e é criadora da página *Jornalismo em Quadrinhos* no Facebook, que reúne trabalhos de diversos autores do Brasil e do mundo.

Figura 19 - Trecho da reportagem de Carolina Ito sobre cultura maker para Revista Trip!⁷



Fonte: <http://revistatrip.uol.com.br/trip/reportagem-em-quadrinhos-movimento-maker-faca-voce-mesmo>

Fora do Brasil, podemos apontar os exemplos de Dan Archer e Matt Bors como artistas gráficos influentes. Archer publica suas reportagens em seu site pessoal⁸, onde conta que

(...) produz quadrinhos sobre uma ampla gama de temas referentes à justiça social, desde a falta de moradia até o tráfico de pessoas, utilizando o desenho como meio de proteger a identidade dos entrevistados e assegurar que suas histórias alcancem um público mais amplo (ARCHER).⁹

⁷ A reportagem mostrada na figura conta com algumas fotos de minha autoria e está na íntegra nos anexos

⁸ <http://www.archcomix.com>

⁹ Tradução nossa. Disponível em <http://www.archcomix.com/about/>. Acesso em 07 de abril de 2017

Já Bors é editor do *The Nib*¹⁰, site colaborativo que traz publicações diárias com temas políticos, contando com submissões de diversos artistas e jornalistas. Matt Bors foi finalista do Prêmio Pulitzer em 2012 por seu trabalho com quadrinhos e já foi publicado no *The Guardian*, *The Intercept*, *The Nation* entre outros.

Além desses dois exemplos, o campo do jornalismo em quadrinhos conta também com o site *Cartoon Movement*¹¹, fundado por Thomas Loudon e Arend Jan van den Beld, é uma plataforma colaborativa global que publica o trabalho de HQ-repórteres de diversos países, cujo lema é *There is more than one truth* (Há mais de uma verdade); e com a revista trimestral francesa *La Revue Dessinée*¹², fundada em 2013 por meio de financiamento coletivo.

Em reportagem publicada no *Ijnet*, a editora-chefe da *La Revue Dessinée*, Amélie Mougey, fala sobre a união entre jornalismo e quadrinhos:

Uma narrativa co-construída nasce destas duas abordagens com um imperativo do jornalista de ser fundamentado na realidade, enquanto o artista de quadrinhos puxa para mais história para envolver o leitor. (...) Então terminamos com histórias em que ambos aprendemos algo e nos deixamos levar como em um quadrinho, romance ou objeto mais cultural (MOUGEY, 2013).¹³

Percebe-se que o uso da linguagem dos quadrinhos em território jornalístico tem aumentado, especialmente no meio digital, que permite a construção de galerias de imagens, utilização de animações e espaço mais flexível. Entretanto, formatos mais tradicionais como o jornal e a revista ainda são meios possíveis para o jornalismo em quadrinhos, com especial atenção ao formato livro, como já foi exposto.

A partir desses exemplos, podemos entender também que o jornalismo pode se utilizar dos quadrinhos mais frequentemente, de forma mais ou menos equilibrada, além de ajudar a identificar o uso que já é feito dessa linguagem nessa outra configuração de hibridismo.

Isso torna mais claro que não apenas a obra de Joe Sacco, mas também nosso objeto de estudo, *O Fotógrafo*, seriam mais bem definidas sob o termo reportagem em quadrinhos ao invés de apenas a terminologia ampla de jornalismo em quadrinhos, que pode incluir a entrevista, a resenha, entre outros formatos. O

¹⁰ <http://www.thenib.com>

¹¹ <https://www.cartoonmovement.com>

¹² <http://www.larevuedessinee.fr>

¹³ <https://ijnet.org/pt-br/blog/aproveitando-o-poder-dos-quadrinhos-no-jornalismo?platform=hootsuite>. Acesso em 07 de setembro de 2017

Fotógrafo pode trazer características distintas em relação às obras de Sacco, como um tom autobiográfico mais presente e maior envolvimento, porém vemos também a presença de técnicas de apuração, principalmente da entrevista. Ao mesmo tempo, as fotografias foram feitas do ponto de vista de um repórter fotográfico, para fins jornalísticos. Trata-se, portanto, de um relato noticioso sobre um país em guerra e as ações de uma ONG nesse território, tendo implicações sociais e políticas com alto valor-notícia.

3. METODOLOGIA

Como observado no capítulo anterior, a obra *O Fotógrafo: uma viagem ao Afeganistão* apresenta inovações no uso da linguagem dos quadrinhos que constituem o objeto dessa pesquisa. A junção de fotos e desenhos em uma narrativa sequencial não é uma estratégia recente e tem sido utilizada das mais diversas maneiras e com diferentes propósitos. Apesar disso, a tática de aliar a sequencialidade tradicionalmente encontrada das histórias em quadrinhos construídas com desenhos, e a sequencialidade inerente do processo fotográfico - encontrado mais claramente nas folhas de contato características da fotografia analógica - constitui um hibridismo no qual o relacionamento entre desenho e foto é diferenciado.

Acreditamos que se a mesma história fosse contada somente com as fotografias ou somente com os desenhos, ela seria diferente. O imbricamento de imagens com naturezas distintas constrói algo que não seria possível obter apenas com uma delas. Além disso, percebe-se que o produto final é maior do que soma das partes, indo além de uma simples junção.

Essa é uma característica importante e que justifica a pesquisa que se desenvolve a partir de tal história em quadrinhos, cujos elementos apresentam também diversos caminhos possíveis de análise. Contudo, destes múltiplos caminhos, destacamos e analisamos o hibridismo como a característica chave, justamente por se tratar de uma estratégia pouco utilizada, mas muito frutífera na construção de narrativas, sejam elas ficcionais ou não.

Tendo em vista esse casamento pouco frequente, a inquietação mais imediata é compreender como esse relacionamento se concretiza na obra, em que momentos a fotografia toma a frente, em que casos o desenho é utilizado, como foram distribuídos ao longo da narrativa e como as características intrínsecas de suas linguagens influenciam na história.

Além disso, é possível perceber que a linguagem dos quadrinhos permite, sem modificações em seu elemento primordial, a utilização de diferentes tipos de imagem. Esse é o ponto de partida. Nesse caso, o objeto abarca dois tipos de imagens: fotografia e desenho, operando em um espaço compartilhado e de forma solidária, à serviço de uma mesma narrativa.

Portanto, o problema de pesquisa trabalhado é: quais são os efeitos de sentido decorrentes da intersecção da fotografia e do desenho em *O Fotógrafo*?

Assim, este estudo se propõe a investigar como essa solidariedade é construída pelos autores, se ela é afetada pela mudança constante de modalidade imagética, além de como uma imagem influencia na narrativa e em relação uma a outra.

Para tanto, é preciso escolher uma Metodologia adequada de modo a oferecer *Teorias & Parâmetros Metodológicos* adequados a esta análise e a sua construção; descrever detalhadamente, bem como integrar a tal teoria os *Materiais e Procedimentos* pertinentes a este objeto; e, por fim articular o *Detalhamento das Categorias de Análise Metodológica* que possam viabilizar a investigação.

3.1. Teorias e Parâmetros Metodológicos

Há uma série de indagações e inquietações iniciais que visamos articular e buscar uma resposta a partir desta investigação, e para tanto, é necessário nos apoiar em uma metodologia que possa contemplar e abordar adequadamente essas questões. Por exemplo, será que podemos identificar, predominantemente, em que momentos da narrativa é utilizada a foto e em que momento entra o desenho a partir do que é construído nessas imagens? Há uma diferença clara? E mais, como isso constitui uma ideia de continuidade e de totalidade, lembrando da solidariedade icônica?

Nossa abordagem será quantitativa-qualitativa, de modo que possamos quantificar as informações e dados relevantes presentes na obra, classificando-as e preparando-as para a análise que se segue, descritivo-interpretativa interpretando os dados de maneira indutiva.

Com isso, esta é uma investigação descritiva que objetiva detalhar e pormenorizar as características dos fenômenos presentes e pertinentes à obra *O Fotógrafo: uma história no Afeganistão*, utilizando as variáveis quantificadas, obtidas a partir da observação detalhada da obra para proceder a uma Análise do Conteúdo da obra de modo a estabelecer e inferir as relações de solidariedade entre desenho e foto, como supramencionado.

A análise de conteúdo é

(...) uma técnica de investigação que através de uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações que tem como finalidade a interpretação dessas mesmas comunicações (BARDIN, 2009, p. 38).

Essa técnica visa a “inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)” (BARDIN, 2009, p. 40).

A análise de conteúdo dessa pesquisa apoia-se em elementos constitutivos da obra, tentando mapear seus mecanismos internos engendrados na construção de sentido da narrativa por meio das imagens utilizadas nela.

Tradicionalmente aplicada a pesquisas cujos objetos correspondem a produções textuais, a utilização para investigar imagens pode ser vista com ressalvas. Essas comunicações, para P. Henry e S. Moscovici (*apud* BARDIN, 2009, p. 34) compõem um campo amplo “tudo o que é dito ou escrito é susceptível de ser submetido a uma análise de conteúdo”. Contudo, após afirmarem isso, os autores excluem “do campo de aplicação da análise de conteúdo tudo o que não é propriamente linguístico, tal como filmes, representações pictóricas, comportamentos (considerados simbólicos) etc” (*apud* BARDIN, 2009, p. 35).

Bardin (2009, p. 38) explica essa ressalva, pois durante o processo de delimitação das unidades de codificação, a imagem levantaria problemas, sendo, pois, “indivisível por natureza” para a autora. Ao mesmo tempo, reflete que “parece difícil recusar-se ao vasto campo das comunicações não linguísticas [...] os benefícios da análise de conteúdo” (BARDIN, 2009, p. 35).

As dificuldades presentes, a partir desse cenário, são que “quanto mais o código se torna complexo, ou instável, ou mal explorado, maior terá de ser o esforço do analista, no sentido de uma inovação com vista à elaboração de técnicas novas” (BARDIN, 2009, p. 34).

Em meio a esse embaraço em torno das produções imagéticas, Casadei (2015) reflete que há possibilidades para essas delimitações e propõe aliar as técnicas de composição imagética à análise de conteúdo.

Tal proposta metodológica tem como ponto de partida o isolamento das técnicas de composição imagética, tomando-as como elementos privilegiados de categorização (...) Trata-se de uma possibilidade de dividir e organizar a imagem a partir de parâmetros claros e organizados de análise. (CASADEI, 2015, p. 2)

Mascelli (2010) defende a composição imagética como “a disposição de elementos visuais para formar um todo unificado e harmonioso” (MASCELLI, 2010, p. 227) ou ainda “como a disposição agradável de atores e objetos no cenário, ou como uma divisão de espaço” (MASCELLI, 2010, p. 279). Para ele,

O segredo de uma boa composição pode ser explicado em uma palavra: simplicidade. Uma composição complicada ou carregada, ainda que obedeça a todas as regras de boa composição, não será tão efetiva quanto uma simples”. Porém, adverte que “simplicidade não implica em austeridade. Uma composição simples é econômica no uso de linhas, formas, massas e movimentos; tem apenas um centro de interesse; tem um estilo unificado que integra, de maneira harmoniosa, os ângulos de câmera, a iluminação e os valores tonais de cor. (MASCELLI, 2010, p. 278)

Essas técnicas são ferramentas úteis para gerar o efeito de sentido desejado pelos autores na narrativa. Forma e conteúdo estão interligados, ou seja, o uso de determinada técnica de composição está intimamente relacionado ao efeito de sentido que se quis transmitir na imagem e indicam as escolhas feitas pelos autores.

Casadei aponta ainda, que o uso das técnicas de composição é adequados, pois

Se, em produções textuais, a análise de conteúdo alicerça-se em uma tradição dos estudos linguísticos na qual os textos podem ser divididos em unidades de significação menores tais como palavras e frases, a análise de conteúdo da imagem deve fazer referência a delimitações e recortes que considerem uma gramática propriamente imagética de representação. (CASADEI, 2015, p. 2)

Para os propósitos dessa investigação, o esquema metodológico proposto por Casadei (2015) foi adaptado, pensando que a autora utilizou o procedimento na análise de fotografias jornalísticas e demonstrado sobre quatro capas da revista *Veja!* que retratavam o papa Francisco. Apesar de comporem um *corpus* de mais de uma imagem, não configuram uma sequencialidade. Além disso, a *corpus* desta pesquisa é muito superior em volume, e por esta razão foram selecionadas e recortadas algumas poucas categorias de análise, tendo em vista o grande volume de unidades de registro. Como *corpus*, selecionamos uma quantidade de páginas significativas que, estatisticamente, representam o todo, uma amostra de 77 páginas de um total de 247. Isso foi feito para reduzir o volume de dados de modo que a contagem pudesse ficar mais precisa e ser feita com mais atenção, sem perder sua validade.

Na decomposição do material, processo da análise de conteúdo, há a escolha delimitação das unidades de registro e das unidades de contexto. A primeira se refere à “unidade de significação a codificar e corresponde ao segmento de

conteúdo a considerar como unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial” (BARDIN, 2009, p. 130). Já a unidade de contexto é superior à unidade de registro, “serve de unidade de compreensão para codificar a unidade de registro e corresponde ao segmento da mensagem, cujas dimensões são ótimas para que se possa compreender a significação exacta da unidade de registro” (BARDIN, 2009, p. 133). São como a frase para a palavra.

Para os propósitos específicos dessa pesquisa, isolamos a unidade mínima do quadro, de desenho ou fotografia, correspondendo à unidade de registro.

Ainda, defendemos que embora isoladas de acordo com os métodos previstos na análise de conteúdo, as imagens da obra são solidárias entre si e não apenas lidas como um apanhado de fragmentos dispostos na página, mas como um todo coeso ao mesmo tempo, e buscamos compreender melhor o relacionamento das duas modalidades trabalhadas na narrativa. Para isso, utilizamos a classificação de enquadramentos proveniente do cruzamento entre os tipos elencados por dois autores, Cagnin (2014) e Barbieri (2017). Isso porque há grandes variações de tipos de planos de um autor para outro, portanto, consideramos pertinente buscar os tipos de planos que melhor se encaixa aos propósitos desse estudo. Nessa categoria, as unidades de contexto correspondem a fotografia ou ao desenho.

Além do enquadramento, aplicaremos as transições pensada por McCloud (1995) de modo a mapear as transições de foto para foto (1), de desenho para desenho (2), de foto para desenho (3) e de desenho para foto (4), encontros que correspondem às unidades de contexto nessa categoria, buscando identificar se há uma diferença clara na maneira como a narrativa progride, dependendo da imagem utilizada, e de como esse imbricamento imagético se dá nesses termos. Com isso, a intenção é mapear a proporção (quantitativamente) em que cada imagem aparece em cada na obra como um todo.

Os dados obtidos a partir disso serão cruzados para gerar um panorama do relacionamento entre fotografia e desenho, que será apresentado em detalhes no capítulo seguinte, de análise e resultados.

Por isso, mesmo que em um primeiro momento os quadros sejam decompostos em unidades, sua análise (qualitativa) será feita sempre levando em consideração uma imagem em relação à outra, identificando tendências de construção e escolhas das imagens, de modo a entender como o todo funciona.

3.2. Materiais & Procedimentos

Os materiais desta pesquisa caracterizaram-se especialmente pela própria obra, em sua versão brasileira, em 3 volumes, e um formulário de coleta de dados quantitativos, impresso, com o qual foi realizada a coleta de dados por observação visual da obra, em detalhes. A primeira versão considerava apenas três tipos de plano, o que foi modificado posteriormente, ampliando essa categoria para seis tipos de planos, conforme as necessidades da pesquisa. Os formulários criados e por fim utilizados encontram-se nos Apêndices desta dissertação.

Figura 20 - Formulário (Modelo) para Coleta de Dados por meio de observação detalhada da obra

Contagem:
Página:

Número de Quadros:

Número de Transições totais:

Transições tipo 0 - (Semelhante a semelhante) :
 FF: DD: FD: DF:

Transições **Tipo I** (Momento a Momento) :
 FF: DD: FD: DF:

Transições **Tipo II** (Ação a Ação) :
 FF: DD: FD: DF:

Transições **Tipo III** (Sujeito a Sujeito) :
 FF: DD: FD: DF:

Transições **Tipo IV** (Cena a Cena) :
 FF: DD: FD: DF:

Transições **Tipo V** (Aspecto a Aspecto) :
 FF: DD: FD: DF:

Quadros em Plano Geral (PG):

Quadros em Plano Médio (PM):

Quadros em Plano Detalhe (PD):

Transição	Linguagem (Foto\Desenho)	Tipo (Mcloud)	Quadros
T0			
T1			
T2			
T3			
T4			
T5			
T6			
T7			
T8			
T9			
T10			
T11			
T12			
T13			
T14			
T15			
T16			

Figura 21 - Formulário (Preenchido após observação) para Coleta de Dados por meio de observação detalhada da obra

Contagem: V1
 Página: 29

(M)

Número de Quadros: 7

Número de Transições totais: 7

<p>Transições tipo 0 - (Semelhante a semelhante) : FF: DD: FD: DF:</p> <p>.....</p> <p>Transições Tipo I (Momento a Momento) : FF: DD: FD: DF:</p> <p>.....</p> <p>Transições Tipo II (Ação a Ação) : FF: <u>2</u> DD: FD: DF:</p> <p>.....</p> <p>Transições Tipo III (Sujeito a Sujeito) : FF: DD: <u>2</u> FD: DF: <u>1</u></p> <p>.....</p> <p>Transições Tipo IV (Cena a Cena) : FF: DD: <u>1</u> FD: <u>1</u> DF: <u>1</u></p> <p>.....</p> <p>Transições Tipo V (Aspecto a Aspecto) : FF: DD: FD: DF:</p> <p>.....</p>	<p>Quadros em Plano Geral (PG):</p> <p>Quadros em Plano Médio (PM):</p> <p>Quadros em Plano Detalhe (PD):</p> <p>PG: <u>1</u> <u>1D</u></p> <p>PC: <u>2</u> <u>1F</u> <u>1D</u></p> <p>PA: <u>2</u> <u>2F</u></p> <p>PM:</p> <p>PD: <u>2</u> <u>2D</u></p> <p>PP:</p> <p><u>3F</u></p> <p><u>4D</u></p>
---	--

Transição	Linguagem (Foto\Desenho)	Tipo (Mcloud)	Quadros
T0	<u>DD</u>	<u>IV</u>	
T1			
T2			
T3			
T4			
T5			
T6			
T7			
T8			
T9			
T10			
T11			
T12			
T13			
T14			
T15			
T16			

Utilizando os materiais previamente descritos, a primeira etapa consistiu de, inicialmente, contabilizar a incidência da fotografia e dos desenhos, buscando quantificar sua proporção para aprofundar a leitura inicial que aponta esse hibridismo, a fim de melhorar o entendimento sobre ele.

A seguir, procurou-se identificar se há diferenças notáveis na representação da fotografia e do desenho na narrativa por meio da escolha de enquadramentos, considerando que os planos são escolhidos a partir da intenção do que se quer comunicar em cada imagem, selecionando por exclusão o que será enfatizado dentro do quadro. A categoria dos enquadramentos foi subdividida em seis tipos de planos (explicados a seguir) e conta com duas unidades de contexto, fotografia e desenho.

A terceira etapa buscou identificar a interação entre fotografia e desenho por meio das transições entre quadros, entendendo que a obra se trata de uma história em quadrinhos que unifica esses dois elementos englobando-os sob sua alógica de funcionamento. Ao todo, são seis tipos de transição, também submetidas a unidades de contexto que, nessa categoria, somam quatro: transições entre foto e foto, desenhos e desenho, fotografia e desenho e desenho e fotografia.

Ao investigar tais elementos pressupõe-se que a fotografia e o desenho, embora compreendidos em uma mesma narrativa, consistem de imagens movidas por engrenagens distintas e que, portanto, produzem efeitos próprios. Fotografia e desenho representam e constroem sentido de maneiras diferentes, seja por características internas inerentes à construção dessas imagens, seja por efeitos de sentido construídos socialmente em torno dessas linguagens.

3.3. Detalhamento das Categorias de Análise Metodológica

A seguir, explicaremos como cada item das categorias, com seus desdobramentos e aplicações.

3.3.1. Enquadramento

A primeira categoria analisa o enquadramento da cena fotografada ou desenhada. Para Mascelli, o enquadramento é “o posicionamento do objeto filmado

no quadro” (MASCELLI, 2010, p. 256). McCloud analisa que, na composição das imagens de uma história em quadrinhos,

(...) a escolha do enquadramento é o estágio em que você [o autor] decide de quão perto enquadrar uma ação para mostrar todos os detalhes pertinentes ou o quanto recuar para que o leitor saiba onde uma ação está ocorrendo e, talvez, proporcionar-lhe ao mesmo tempo a sensação de estar lá. (MCLOUD, 2008, p. 19)

Barbieri (2017) explica que o processo de enquadramento é necessariamente um processo de exclusão. Deixa-se de fora do quadro aquilo que não se julga necessário. Do mesmo modo, se por meio do enquadramento escolhe-se alguns objetos, excluindo outros, presume-se que há uma razão para aquela escolha ter sido feita; “o enquadramento destaca de alguma forma as figuras enquadradas, reclamando sobre elas nossa atenção e deixando que outras figuras sugeridas eventualmente sirvam de fundo, de ambiente” (BARBIERI, 2017, p. 1812 de 4062). E completa que “o enquadramento acrescenta à imagem esse destaque: transforma um fragmento de realidade em uma peça do discurso” (BARBIERI, 2017, p. 1812 de 4062).

Diferentes autores elencam classificações específicas de planos de acordo com parâmetros próprios. Escolhemos cruzar duas dessas classificações e elencar os planos a partir delas. Assim, das classificações de Cagnin (2014) e Barbieri (2017), retiramos seis planos que consideramos pertinentes e que mais se adequam ao objeto em questão. São eles, do mais aberto ao mais fechado:

- Plano Geral: Abrange a “localização geográfica da cena onde vai se passar a ação dos quadrinhos” (CAGNIN, 2014, p. 109), englobando personagens e cenário.
- Plano Conjunto: Enquadra personagens de corpo inteiro, “sem mais espaços acima das cabeças ou abaixo dos pés” (p. 108), mostrando pouco do cenário ao redor.
- Plano Americano: Contém a imagem de personagens até a altura dos joelhos.
- Plano Médio: Mostra o personagem até a altura do peito ou cintura. Empregado em cenas de diálogos, permite mostrar a fisionomia e permite perceber expressões faciais.

- Primeiro Plano: Um pouco mais fechado que o plano médio, enquadra o personagem até pouco abaixo dos ombros. Também utilizado para mostrar a expressão de personagens e cenas de diálogos, com um pouco mais de ênfase.
- Plano Detalhe ou Pormenor: é o close, compreende uma parte do rosto ou um detalhe de um objeto. No caso de representar um detalhe do rosto, “constitui um dos momentos intensos da narrativa e permite entrar em contato com a personagem pelo seu aspecto mais atraente ou repulsivo (...)” (CAGNIN, 2014, p. 106)

Os enquadramentos se relacionam intimamente com uma técnica de produção das histórias em quadrinhos também utilizada como categoria de análise: as transições de quadro a quadro.

3.3.2. Transições

A partir da ideia de que as histórias em quadrinhos são movidas pela conclusão exercida pelo leitor. McCloud (1995, 2008) elenca seis tipos de transições entre quadros que podem aplicadas pelo autor na construção da narrativa em quadrinhos.

1. Momento a momento: uma única ação retratada em uma série de momentos
2. Ação a ação: um único sujeito (pessoa, objeto etc) em uma série de ações
3. Tema a tema¹⁴: uma série de sujeitos alternantes dentro de uma única cena
4. Cena a cena: transições entre distâncias significativas de tempo e/ ou espaço
5. Aspecto a aspecto: transições de um a outro aspecto de um lugar, ideia ou estado de espírito.

¹⁴ Nesta classificação foi escolhida a nomenclatura utilizada em *Desvendando os Quadrinhos*, apesar das citações terem sido retiradas do livro *Desenhando Quadrinhos*. Optamos por isso, pois os dois livros trazem traduções diferentes: tema a tema e sujeito a sujeito, *subject*. no original Consideramos a primeira mais adequada, enquanto a segunda pode gerar confusão ao abrir margem para associar sujeito com “indivíduo” ou “pessoa”.

6. *Non sequitur*: uma série de imagens e/ou palavras aparentemente não relacionadas e absurdas. (MCCLLOUD, 2008, p. 15)

As transições de **momento-a-momento** “são úteis para retardar a ação, aumentando o suspense, capturando pequenas mudanças e criando um movimento cinematográfico na página” (2008, p. 16), são as que menos exigem conclusão.

As de **ação-a-ação** “apresentam um único tema em progressão” (1995, p. 70). Muito utilizadas em diversas HQs, “são conhecidos por sua eficiência. O cartunista simplesmente escolhe um momento por ação, de modo que cada quadrinho contribua para levar o enredo adiante e manter o ritmo acelerado” (2008, p. 16).

As transições de **tema-a-tema** permanecem “dentro de uma cena ou ideia” (1995, p. 71). Como o tipo anterior, são utilizadas para levar a história adiante, “alternando os ângulos para dirigir a atenção do leitor conforme o necessário”, por isso se relacionam bastante com o enquadramento.

As **cena-a-cena** podem levar o leitor “ através de distâncias significativas de tempo e espaço” (1995, p. 71). Elas ajudam “a contar uma história em extensões diferentes, permitindo ainda assim diversos intervalos de tempo e uma variedade de locais” (2008, p. 17).

As transições de **aspecto-a-aspecto** paralisam o tempo e deixam que o olho vagueie, são usadas “para criar uma forte sensação de local e de estado de espírito” (2008, p. 17). Elas superam “o tempo em grande parte e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar ideia ou atmosfera” (1995, p. 72)

A última é denominada **non sequitur**. Raramente encontrada, “embora talvez não faça nada para levar a história adiante, tem desempenhado seu papel nos quadrinhos experimentais, proporcionando ocasionais piadas absurdas de histórias racionais” (2008, p. 17). Isso acontece, pois elas não constroem nenhuma associação lógica entre os quadros. Mas apesar de não oferecer sentido como os outros tipos, “algum tipo de relação acaba se desenvolvendo. (...) Por mais diferentes que sejam, elas passam a pertencer a um único organismo” (1995, p.73).

Para entender, de modo geral, como essas transições são tradicionalmente utilizadas em produções de quadrinhos de diversos tipos, McCloud (1995) aponta algumas características a partir correntes das HQs de diferentes artistas e gêneros ao redor do mundo. Partindo do exemplo de Jack Kirby, que fez escola influenciando diversos quadrinistas, o autor analisa um volume do Quarteto fantástico de 1966 e

identifica o emprego da transição de ação para ação (65%), seguida de tema a tema (20%) e cena a cena (15%) respectivamente.

Essa proporção que se assemelha a diversas histórias em quadrinhos americanas e europeias, mantendo poucas variações. Os exemplos vão de *Contrato com Deus*, de Will Eisner, passando por *X-Men #1*, de Chris Claremont e Jim Lee, a *Click!*, de Milo Manara. Essa predominância das transições 2 a 4 ocorrem, pois esses tipos “mostram as coisas acontecendo de forma eficiente” (MCCLLOUD, 1995, p. 76) e enquanto o tipo 1 exige vários quadros para mostrar uma ação, o tipo 2 faz isso com somente dois quadros. Embora possa parecer que a transição de momento a momento é pouco útil, ela pode ser ajudar a trabalhar o tempo de forma diferente na narrativa, estendendo o tempo de uma ação para gerar suspense por exemplo.

Entretanto, há exceções importantes que fogem a essa tendência. Osamu Tezuka, expoente dos mangás, é um exemplo disso. O autor trabalha as transições de forma mais homogênea, utilizando os tipos 1 a 5. A transição de aspecto para aspecto é uma característica marcante dos mangás, dando um “clima ou sentido de lugar”, no qual “o tempo parece parar” (1995, p. 79). Da mesma forma que Kirby, Tezuka é um autor de referência no Japão, influenciando diversos outros magakás¹⁵. Logo, as características encontradas em seus trabalhos são comuns em diversas outras produções.

McCloud (1995) assinala que a presença da transição tipo 5 pode se dever ao tamanho dos mangás. Publicados em antologias são superiores ao dos tradicionais quadrinhos americanos e abrem margem para uma exploração mais detalhada da narrativa, havendo menos pressão para mostrar muitos acontecimentos em um curto espaço físico.

Baseando-se nesse ponto, pode esperar-se que *graphic novels* também apresentem esse tipo de transição. Ainda, contudo, o autor arrisca a interpretar essa diferença pelas características das narrativas da literatura ocidental e oriental. Enquanto uma é comumente guiada pelo objetivo, sem muitas divagações, a outra tem características cíclicas e labirínticas, influenciando as narrativas encontradas nos quadrinhos.

Qualquer que seja o principal motivo dessa diferença entre quadrinhos ocidentais e orientais, fica claro que as transições cumprem um papel no estilo da

¹⁵ Designação dada ao autor de quadrinhos japoneses.

narrativa e na forma como ela desenvolve. Aplicar essa divisão ao *Fotógrafo* pode revelar a que tipo de corrente essa obra se assemelha, entre outras características.

McCloud salienta que “esse tipo de categorização é uma ciência inexata, mas, usando nossa escala de transição, nós começamos a desvendar alguns mistérios que cercam a arte invisível da narrativa dos quadrinhos” (1995, p.74). Isso, no entanto, não descredita sua pertinência e seu poder de revelar características das histórias em quadrinhos

É importante ter em mente que as categorias das transições e dos enquadramentos, apesar de serem técnicas, não são completamente objetivas, podendo gerar confusão ao pesquisador na hora de classificar e levar a resultados diferentes com base na subjetividade do que é representado na imagem. Contudo, para minimizar possíveis erros, buscamos levar em consideração dois critérios: o nível de conclusão e o contexto da narrativa, provido pelo texto.

Como explicado no capítulo 1, a linguagem dos quadrinhos é predominantemente baseada no imagético, podendo existir HQs mudas. Contudo, quando utilizado, o verbal compõe um papel ativo para a narrativa. É o caso do nosso objeto, portanto, para melhor identificar as transições, o contexto narrativo foi levado em consideração por apontar e/ou reforçar a intenção por trás das imagens utilizadas.

É importante também entender o papel vital da conclusão nessa classificação. Nota-se que as seis transições classificadas por McCloud (1995, 2008) estão elencadas na ordem daquela que exige menor trabalho de conclusão, para a que exige maior empenho do leitor nesse aspecto. Portanto, compreender a conclusão é essencial para melhor identificar esse elemento.

Além disso, como já observado, as transições se relacionam intimamente com a escolha de enquadramento, especialmente do tipo tema-a-tema. Esse fator também foi considerado em caso de dúvida ao longo do processo de contagem.

O uso das transições enquanto categoria de análise para a investigação das fotos e desenhos é útil, pois pode ajudar a indicar se há diferença no uso dessas imagens, e, no caso de haver, quais as características dessas diferenças para a construção narrativa. Seriam as fotografias mais utilizadas para representar pessoas, cenários, ações? E de que modo elas se relacionam entre si? Suas sequências enaltecem sujeitos, aspectos ou momentos, por exemplo? Além disso, que tipos de transições são utilizadas no encontro de fotografia e desenho, desenho e fotografia, ou ainda apenas entre os desenhos? Há de fato, uma diferença palpável?

Da mesma forma, a observação dos enquadramentos auxilia a identificação do que é privilegiado na imagem. Planos abertos são utilizados para retratar cenários e/ou a relação de sujeitos dentro dele. Esse tipo de representação é mais aplicado na foto, no desenho ou não há distinção clara entre ambos sob esse aspecto?

A composição imagética organiza elementos de maneira “que engloba tanto o que o público pode ver, quanto a maneira pela qual somos convidados a vê-lo. Refere-se a muitos dos elementos principais da comunicação pela imagem e a combinação por onde eles operam expressivamente” (GIBBS, 2006: 5 apud CASADEI, 2015, p. 4). Dessa forma, as categorias selecionadas não apenas são especialmente pertinentes ao nosso problema de pesquisa, mas se relacionam intimamente.

Além dessas categorias, apontaremos na análise outros elementos de composição que se mostraram centrais para compreender a relação e melhor responder essas questões: o uso de cores nos desenhos, em oposição ao preto e branco da fotografia; o uso de molduras em torno das fotografias, provenientes das bordas do filme fotográfico; as estratégias de construção do estilo do desenho; características da representação temporal em ambas as imagens.

Todas essas perguntas e elementos são aspectos do relacionamento dessas imagens que buscamos responder nesta pesquisa, com o intuito de estabelecer uma maior compreensão sobre as especificidades da obra, que podem consequentemente ser úteis para o aprofundar o entendimento de outras obras que trabalham com o cruzamento de fotografias e desenhos no ambiente sequencial dos quadrinhos.

4. ANÁLISE & RESULTADOS

4.1. Contagem inicial

Como descrito anteriormente no capítulo de metodologia, o primeiro procedimento adotado é verificar a proporção de presença do desenho e da fotografia na obra. Para os propósitos deste estudo, contaremos como unidade o quadro, sendo cada foto isoladamente contada como um quadro.

Contabilizado cada quadro como uma unidade, os alocamos na categoria de foto ou desenho. Porém, há um outro elemento que apresenta características específicas, não sendo, de acordo com nosso recorte, classificável como um quadro de desenho comum. Ele aparece em uma frequência muito baixa - 29 vezes, correspondendo a 1,35% de toda a obra e, portanto, será desconsiderado na análise por não influenciar na investigação proposta. Contudo, merecem a menção: são pictogramas inseridos dentro de recordatórios. Além de pouco frequentes, esses pictogramas não apresentam consistência em sua aparição, hora acompanham legendas ao lado de fotografias, hora ao lado de outros quadros com desenhos, variam em tamanho de maneira não proporcional. Com frequência são imagens que reproduzem de maneira simplificada ou reduzida o conteúdo do quadro que acompanham.

Figura 22 - Exemplo de pictograma no recordatório

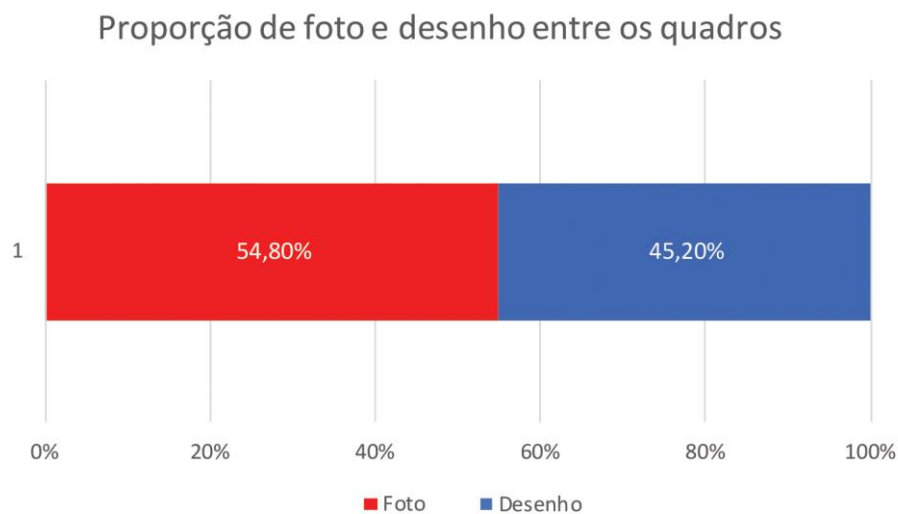


Fonte: O Fotógrafo

Em relação aos recordatórios, interpretamos da seguinte maneira: percebe-se na obra um cuidado de não interferir nas fotografias com nenhum elemento de forma a sobrepor a imagem. Desse modo, os recordatórios que tradicionalmente fazem parte do conteúdo do requadro, são transformados em elementos 'independentes'. Como foge ao problema de pesquisa, não cabe a essa investigação classificar esse elemento. Portanto, não contabilizamos esses itens na contagem de quadros. Essa ressalva foi feita pois, consideramos importante ao menos apontar ambos os casos, acreditando que são relevantes para o funcionamento da história e por comporem a estética da obra.

Sendo assim, a contagem inicial para identificar a proporção das imagens foi realizada conforme o gráfico abaixo:

Gráfico 1 - Proporção entre fotos e desenhos



Fonte: elaboração própria

A contagem inicial buscou quantificar a incidência das fotografias e desenhos nas páginas. Percebe-se que não há grande disparidade entre os dois tipos de imagem, atestando que se trata de uma HQ equilibrada nesse sentido e comprovando esse hibridismo imagético. A intenção dos autores para construir essa obra era, além de contar as histórias da viagem, mostrar o material feito por Didier, as suas fotografias. Logo, tê-las em peso era essencial. Da mesma forma, como as fotografias somente não poderiam construir a narrativa – inclusive pela opção dos

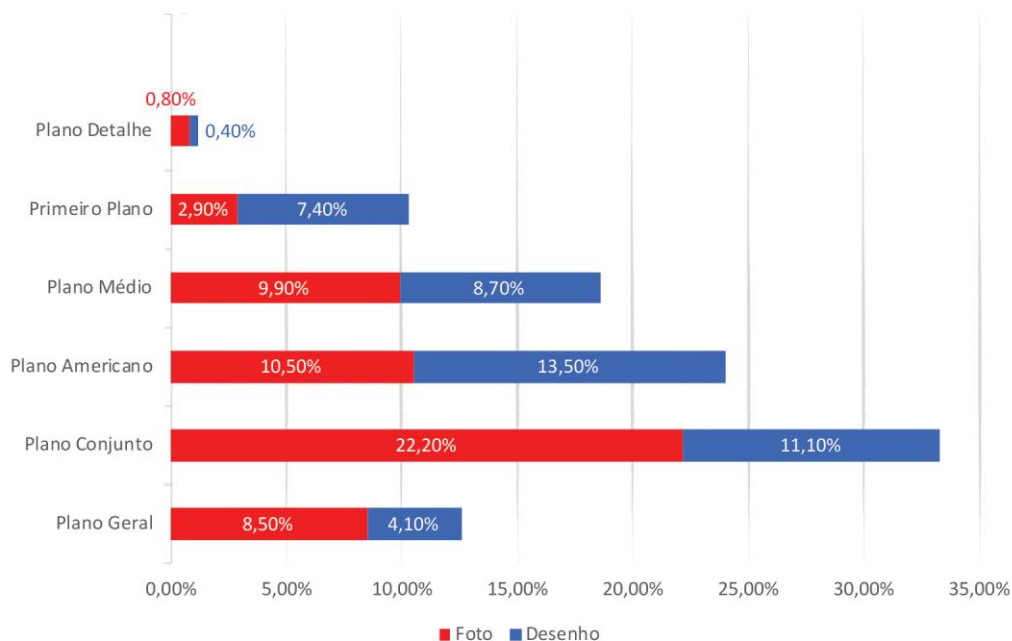
autores de não inserir balões ou recordatórios sobrepostos a elas como seria feito em uma fotonovela – é necessário ter os desenhos para contextualizá-las, narrá-las e fazer a história andar. Isso explica o equilíbrio.

É um esforço talvez sem resultados conclusivos, a partir disso, tentar apontar qual imagem possui mais importância em relação à outra sob o aspecto da incidência. Para entender propriedades específicas dos usos dessas imagens na obra, é preciso olhar mais de perto por meio das outras categorias, a começar pelos enquadramentos.

4.2. Enquadramento

Gráfico 2 - Distribuição dos quadros entre tipos de imagem e enquadramento

Distribuição dos quadros entre tipos de imagem e enquadramento

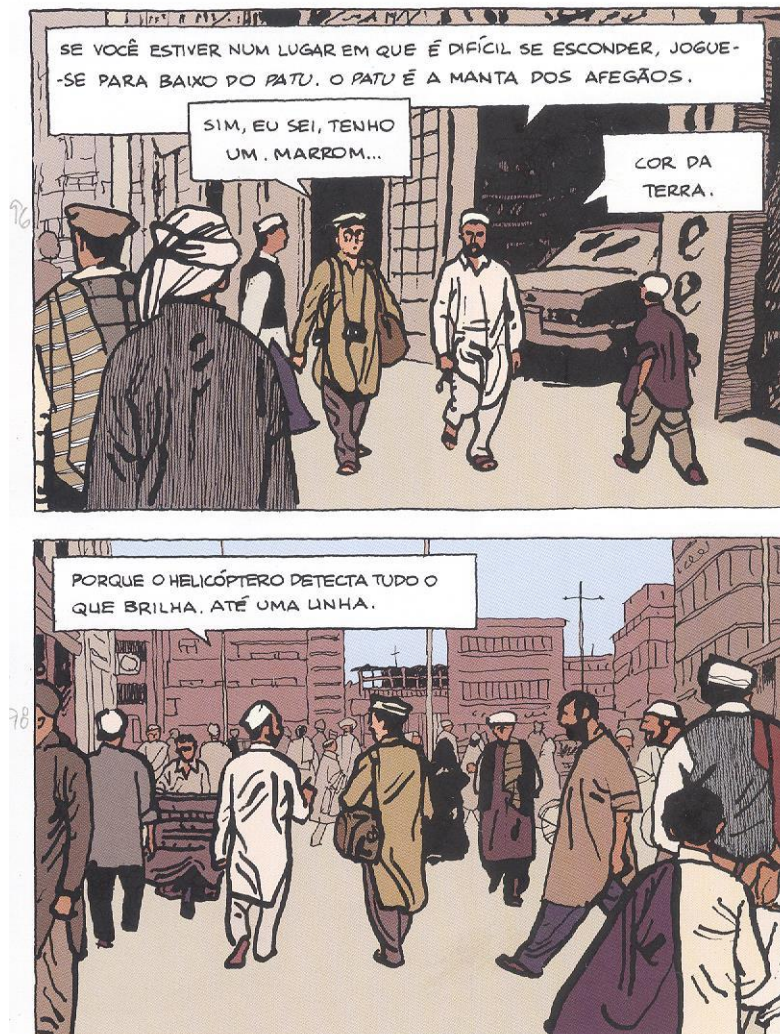


Fonte: elaboração própria

O plano mais utilizado, de modo geral, é o plano conjunto, com 33,30%. Sua versatilidade é uma das respostas para isso, por mostrar personagens de corpo inteiro, retratando ações (como a realização de uma tarefa ou um movimento), e uma parte do cenário, que pode estar relacionado à ação e dando ambientação, adicionando informação e contexto. Faz sentido a escolha desse plano em maior frequência pois a história se passa em um país estrangeiro – dois se contarmos os

trechos que se passam no Paquistão – e nesse cenário há diversos traços representativos da culturalidade e dos efeitos da guerra, componentes essenciais para a narrativa.

Figura 23 - Plano conjunto em desenho



Na sequência, nota-se a frequência do plano americano e médio, ambos com enfoque na figura dos personagens. Contudo, ao contrário do plano conjunto, deixam o cenário e ambientação menos evidentes ou o apagam por completo. Essa estratégia de não representar nenhum elemento do cenário ocorre principalmente no primeiro plano, mas se faz presente também no plano conjunto e americano algumas vezes, todos no caso de desenho. Acompanhando a intenção da escolha de plano, pode indicar a intenção dos autores de manter o foco completamente dos

personagens, já que o desenho permite maior controle do que incluir ou excluir na imagem.

Além disso, esse recurso é visto com mais frequência em cenas de diálogos, as quais dependiam mais da memória de Didier para serem narrados. A falta de cenário pode indicar as lacunas de memória, pois o autor pode não se lembrar exatamente onde o diálogo se deu. Ao invés de maquiagem a lembrança com cenários inventados, os autores optaram pela transparência de manter apenas o que era essencial naquele momento.

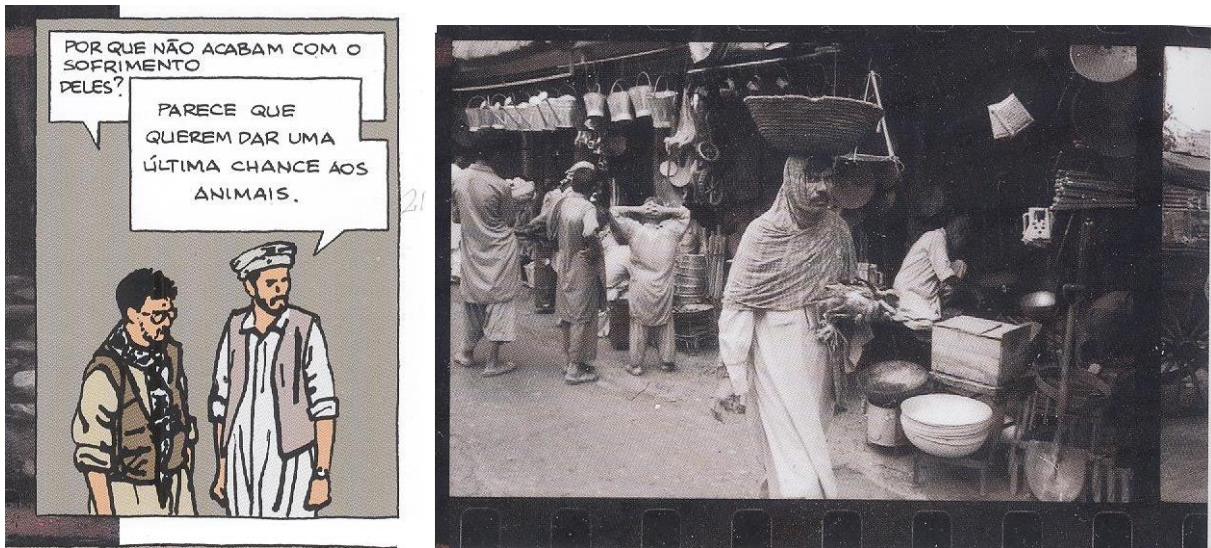
Somadas até aqui, os três primeiros planos mais empregados apontam para uma narrativa que tem base nos personagens, pessoas reais, sejam elas os médicos, os afegãos, ou mesmo Didier, que por motivos óbvios não aparece nas fotografias (a não ser por casos muito raros em que lhe tomam a câmera para fotografá-lo, como no início do volume 1), mas é frequentemente representado nos desenhos.

Figura 24 - Plano médio em desenho e fotografia.



Fonte: O Fotógrafo

Figura 25 - plano americano em desenho e fotografia.



Em seguida, aparece o plano geral, que privilegia a exibição das paisagens e cenários exclusivamente. Em quinto, encontra-se novamente um plano com enfoque nos personagens: o primeiro plano. Contudo, sua utilização não é para retratar as ações dos personagens, mas seus rostos e expressões. Por fim, o plano detalhe é o menos frequente, algo que não surpreende, pois é um artifício para chamar a atenção do leitor sobre um detalhe específico de algo ou alguém. E se utilizado com muita frequência, pode perder o impacto.

Figura 26 - plano detalhe em desenho e fotografia.

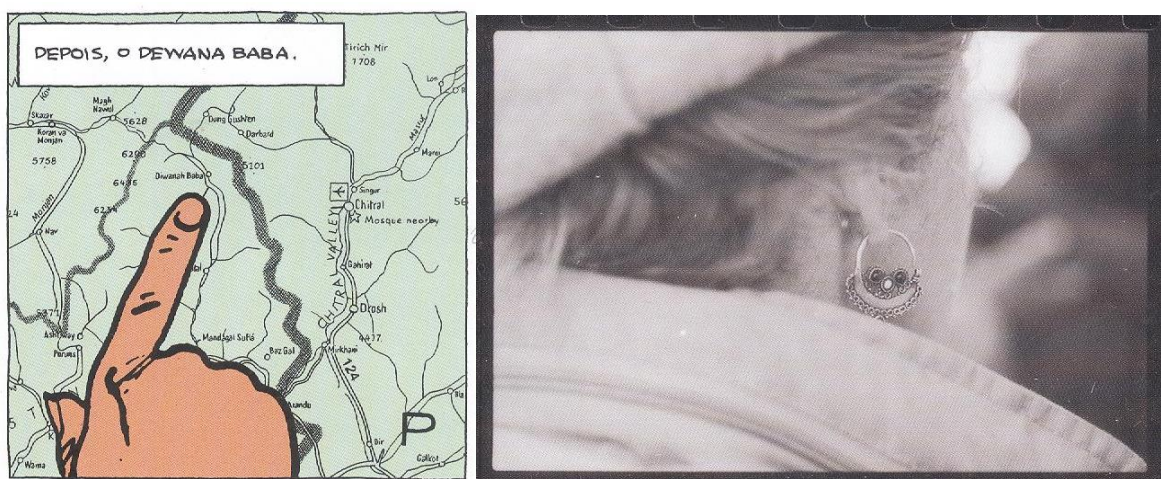
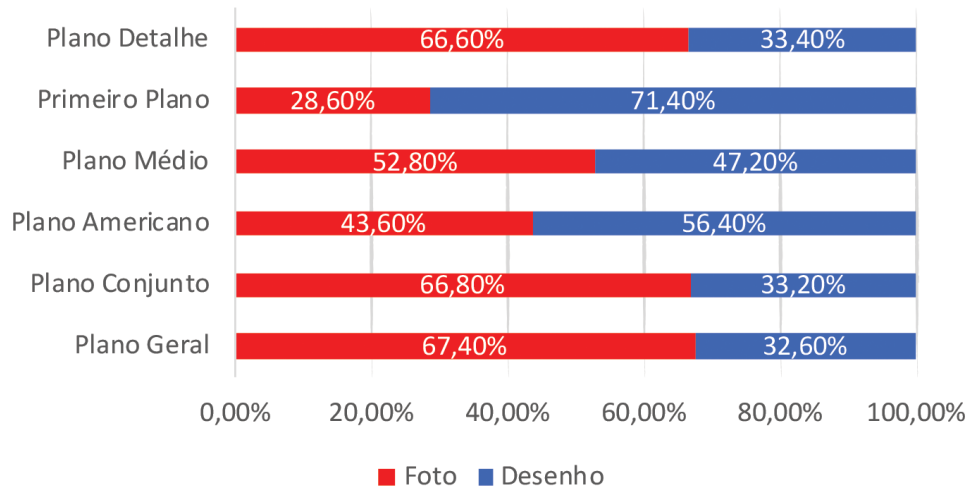


Gráfico 3 - Distribuição de desenho e foto entre categorias de enquadramento

Distribuição de desenho e foto entre categorias de enquadramento

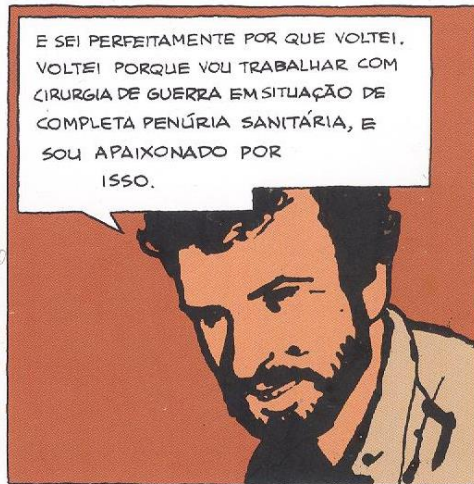


Fonte: elaboração própria

Adicionando mais uma camada na observação sobre os planos, eles foram subdivididos entre fotos e desenhos, para indicar em qual tipo de imagem cada plano é mais aplicado, de acordo com as características da própria imagem e do plano.

Percebe-se que o plano que apresenta maior disparidade em relação ao seu uso na fotografia e no desenho é o primeiro plano, muito mais encontrado no segundo tipo de imagem. Como apontamos, o primeiro plano busca focar no rosto e na expressão dos personagens; seu uso ocorre principalmente durante sequências de diálogo entre os personagens e não apresenta, muitas vezes, nenhum elemento de cenário no fundo. Isso gera proximidade com tal personagem, ao passo que, por meio dos diálogos com outros, passamos a entender mais sobre cada um deles, sobre o que tem a nos dizer. É nesse momento que nos aproximamos enquanto leitores e os conhecemos, gerando vínculos e despertando reações emocionais no leitor. Como não há balões nas fotografias, tudo isso é feito justamente por meio dos desenhos, que frequentemente compõem longas sequências. Há belas fotografias dos personagens em primeiro plano, buscando também captar suas expressões, mas como não estas compõem sequências tão longas quanto as dos desenhos, acabam por ficar em menor número.

Figura 27 - Primeiro plano em desenho e fotografia



Fonte: O Fotógrafo

Os planos médios e americanos também são usados para diálogos, porém com menor frequência. Além disso, também são comuns nos retratos fotográficos, mantendo, assim, uma proporção mais equilibrada. Podemos também inferir que, além dos integrantes da MSF, como Didier estava fotografando um povo desconhecido, cuja língua ele não dominava, e por isso pode ter se absterido de fazer fotografias muito próximas em primeiro plano, optando pelo médio e americano para retratar as pessoas.

O plano conjunto e o plano geral, por sua vez, invertem a proporção e são mais encontrados nas fotografias. O plano conjunto, como apontado, ambienta o personagem na paisagem, o que é uma informação importante na história: retratar as cidades, vilas, como a arquitetura das casas eram diferentes das encontradas no ocidente. O fato de que sentava-se no chão e quase não haviam cadeiras dentro das casas, por exemplo, é mais eficientemente exposto por meio das fotos.

O plano geral, é mais encontrado nas paisagens das montanhas afegãs e transmite a noção de ambiente inóspito, porém belo, descrito na narrativa. Ajudam a dimensionar a caravana nessa paisagem grandiosa. O solo é arenoso, muitas vezes com pouca vegetação, incidentalmente cortado por rios formados a partir do degelo do topo de montanhas congeladas. Há planaltos onde as caravanas são metralhadas pelos soviéticos. Nas fotos e desenhos também vemos a cidade de Peshwar, no Paquistão, de onde a viagem tem início, é fundamental para composição de um retrato mais completo sobre a região. Os carros e motos dividem a rua com carroças e

riquixás¹⁶, motorizados ou não. As construções são diferentes, os prédios mais baixos. A fotografia aqui, tem uma outra função ainda, a de documento e registro histórico do passado dessa cidade.

Figura 28 - Plano geral em desenho e fotografia

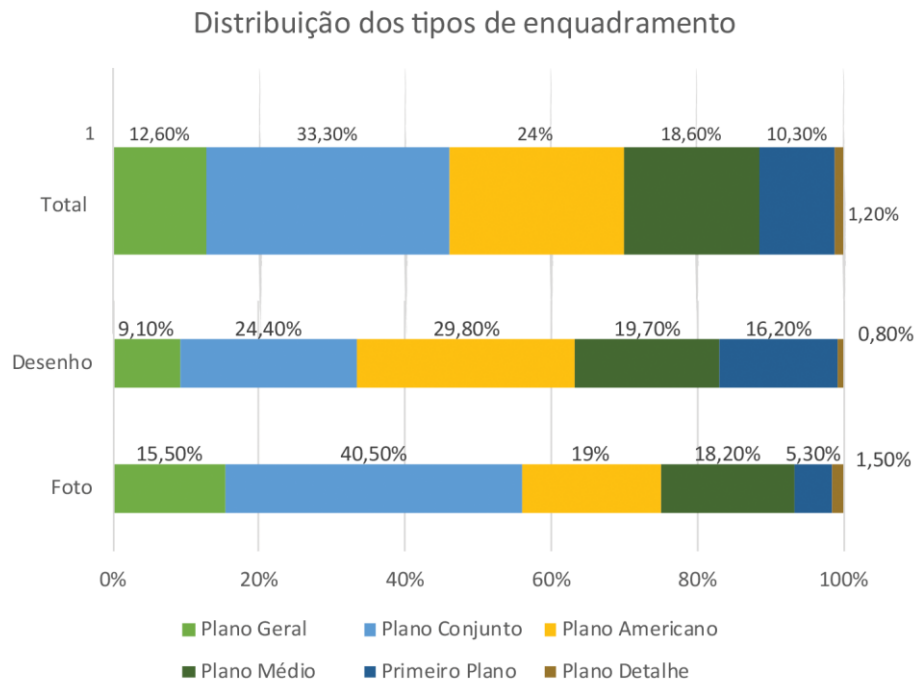


Fonte: O Fotógrafo

Pode-se observar, mais uma vez, no gráfico abaixo, a proporção de incidência de cada plano, dessa vez do ponto de vista do tipo de imagem, dividida por fotografia e desenho, e com o total os números totais.

¹⁶ Veículos de transporte movidos por tração humana. Podem também ser motorizados e são muito comuns em países orientais.

Gráfico 4 - Distribuição dos Tipos de Enquadramento

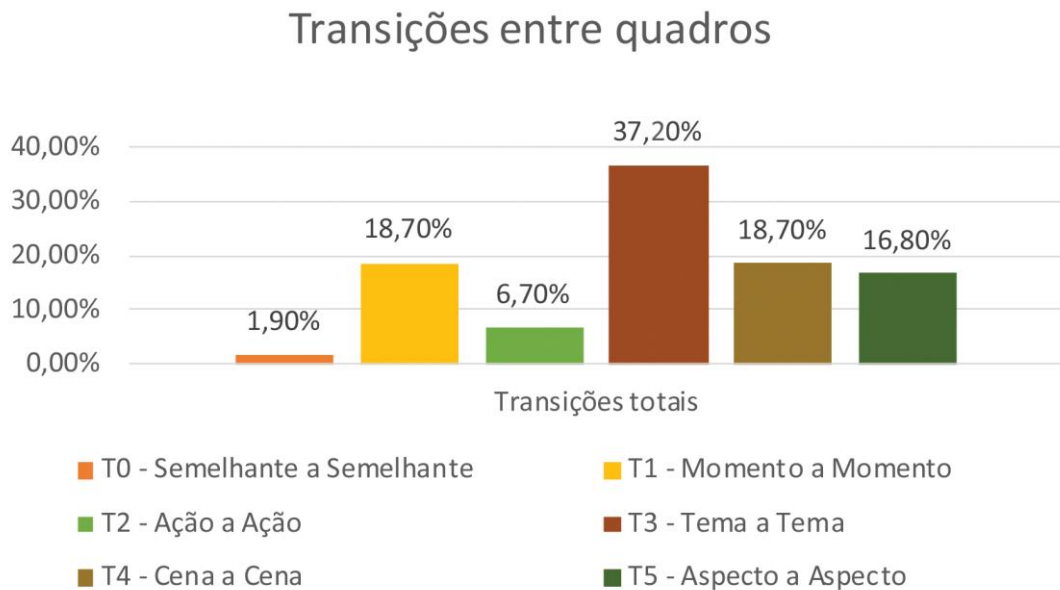


Fonte: elaboração própria

4.3 Transições

Os enquadramentos explicitaram o que é preferencialmente retratado na narrativa e por qual tipo de imagem isso se dá primordialmente. As transições, por sua vez, buscam identificar a relação de sentido entre as imagens formada pela natureza da conclusão exigida para preencher as lacunas de significado entre elas. Dito isso, vejamos qual é a porcentagem de ocorrência de cada transição no total.

Gráfico 5 - Transições entre Quadros



Fonte: elaboração própria

Antes de partir para a interpretação dos dados de fato, há duas observações sobre os dados encontrados. A primeira é a ausência da transição tipo 6 – non sequitur. Como era de se esperar, a transição mais utilizada em quadrinhos experimentais, predominantemente ficcionais, que trabalha efeitos mais artísticos, não seria encontrada em uma obra de não-ficção, com caráter jornalístico.

A segunda é a indicação, nos gráficos, de um tipo de transição não listada por McCloud, a qual nomeamos de tipo 0 – semelhante a semelhante. Sua inclusão, apesar da baixa incidência, na classificação se deu para indicar uma característica encontrada apenas em sequências de fotografias e que não se encaixaria corretamente na transição de momento a momento. Sendo assim, foi necessário contá-las separadamente para evidenciar essa peculiaridade não encontrada na sequência tradicional dos quadrinhos em desenho.

Nessas transições de foto a foto, vemos as tentativas fotográficas com sequencias de momentos não claros quanto à sua relação com uma ação precisa, muitas vezes difícil diferenciar uma fotografia de outra inclusive. São, claramente, fotografias tiradas em sucessão, porém não apresentam nem progressão temporal

definida, nem curso de ação claro. São as tentativas feitas pelo fotógrafo de conseguir uma boa fotografia. Isso explica porque não estavam previstas originalmente na categorização de McCloud; são um efeito muito particular do fazer fotográfico.

Figura 29 - transição de semelhante a semelhante



Fonte: O Fotógrafo

O primeiro resultado nítido visto na contagem das transições é a predominância do tipo 3 - tema a tema. Isso aponta para um dinamismo da narrativa, sempre procurando utilizar diferentes enquadramentos, já que essa transição é intimamente ligada com a variação de planos dentro de uma mesma cena. Mascelli (2010) explica que trabalhar com variedade na composição é justamente um dos segredos para aumentar o interesse do leitor na história e não cair na monotonia.

Figura 30 - Variedade de Composição na transição tipo 3



Fonte: O Fotógrafo

A primazia da transição tema a tema, por si só, já é um dado interessante, pois diferencia de muitas histórias em quadrinhos referenciadas por McCloud, em especial do mercado *mainstream* americano, especialmente o de super-heróis, que apresentam em muito maior número a transição de ação para ação.

Da mesma forma, a variedade de tipos de transições, aproxima *O Fotógrafo* dos mangás. Principalmente com a presença relevante do tipo de 5 - aspecto a aspecto. Isso pode acontecer por questão de estilo dos autores, mas nossa hipótese é que isso se dá também pela variedade de encontros entre os dois tipos de imagem, que evocam efeitos distintos em decorrência de suas idiossincrasias.

Retornando à contagem das transições, praticamente na mesma proporção aparecem os tipos 1 e 4. A presença do tipo 4, cena a cena, é típica de narrativas que dão saltos no tempo, transcorrendo rapidamente de um quadro para o outro eventos que ocorreram com alguma diferença temporal. Faz sentido se pensarmos que é uma narrativa que comprime três meses de viagem. Nesses três meses, a jornada pode ter sido recheada de muito mais episódios, os quais acabaram tendo que ser deixados de fora, ou não sobreviveram ao tempo nas lembranças de Didier.

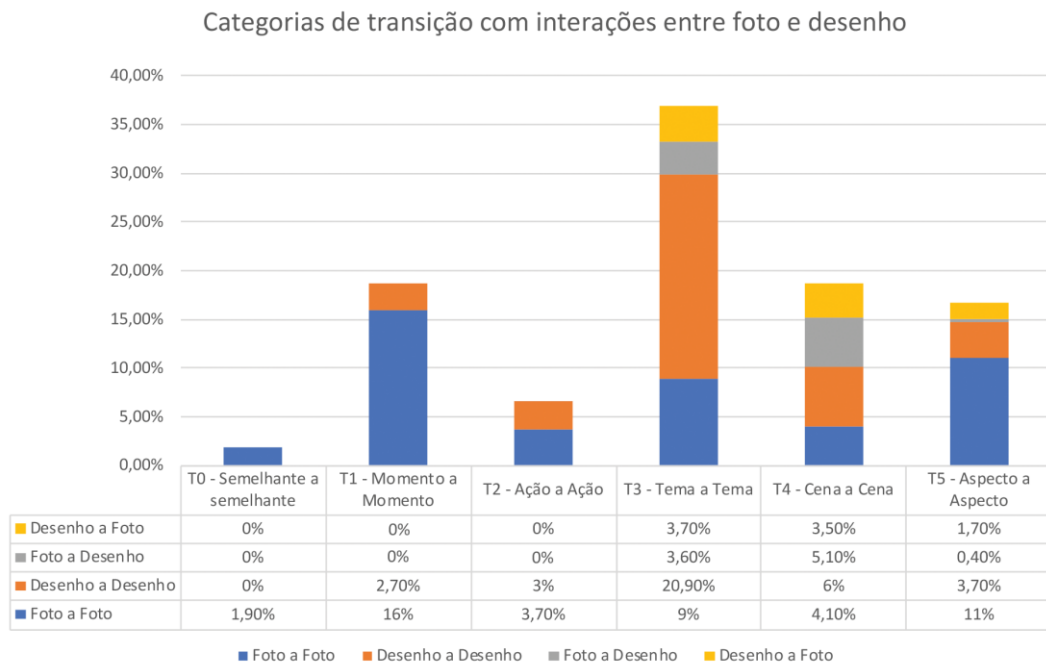
Figura 31 – Transição tipo 4 de desenho para fotografia e de fotografia para desenho



Fonte: O Fotógrafo

Para entender de fato todas as implicações das transições no relacionamento entre a fotografia e o desenho, como explicado no capítulo 2, a contagem geral foi subdividida em quatro unidades de contexto: foto a foto, desenho a desenho, foto a desenho e desenho a foto, recorte que revela as implicações dessa relação imagética com ainda mais precisão e pertinência para o estudo.

Gráfico 6 - Categorias de transição com interações entre foto



Fonte: Elaboração própria

O tipo 1, momento a momento, um tipo de baixa incidência nos quadrinhos tradicionais, pois utiliza muitos quadros para narrar uma única ação, tem presença massiva nas transições entre as fotografias. De forma muito similar ao que ocorre nas transições tipo 0, que identificamos extraordinariamente, nas transições de momento a momento é possível identificar o fotógrafo efetuando sucessivas tentativas de encontrar o chamado *instante decisivo*. São sucessivos cliques que vão capturando momentos com diferenças que aparentam ser de segundos de diferença, mapeando uma ação ou um movimento de maneira fragmentada, lembrando os estudos de movimento feitos por Muybridge, mas com intervalos maiores. Por isso, nessas transições, o tempo parece se dilatar ao mostrar quase em câmera lenta eventos que, na realidade, ocorrem sem poucos instantes.

Figura 32 - Sequência de fotos com transições de momento a momento



Fonte: O Fotógrafo

A transição do tipo 2, ação a ação, traz um equilíbrio na ocorrência entre desenhos e entre fotos, mas não foi identificada nos cruzamentos entre os dois tipos de imagem. Como essa transição geralmente narra eventos causa e efeito, acontecimentos que conectam um quadro a outro de maneira muito próxima, e que exigem pouca conclusão do leitor. Esse dado pode significar que a interação entre fotos e desenhos não é tão contínua quanto se pensa, ao passo que ações são iniciadas e finalizadas somente em transições entre imagens semelhantes.

A transição do tipo 3 - tema a tema, está presente em todos os encontros entre imagens, com maior presença entre os desenhos. Essa predominância se deve ao fato de que ocorre com frequência nas longas sequências de diálogo que já mencionamos nos enquadramentos. Novamente, como essa transição é a que mais se relaciona com a escolha dos planos, esse dado se faz adequado.

O tipo 4 - cena a cena, é a mais equilibrada permeando todas as trocas de imagem. Percebe-se pela presença em todos os encontros, que *O Fotógrafo* é uma história de ritmo constante em relação à passagem do tempo dentro da narrativa, entrecortada por passagens mais demoradas – devido às transições de momento a momento, por exemplo, que narram ações mais detalhadamente, fazendo o tempo se arrastar mais lentamente. Essa cadência não deixa a narrativa acelerada necessariamente, mas faz o tempo transcorrer ao passo que não se detém muito em um assunto, resumindo a viagem de meses de duração.

Outro tipo, pouco comum nos quadrinhos de super-heróis, é a transição 5, de aspecto a aspecto, também é muito presente nas transições entre fotografias. Ao contrário da tipo 4, cena a cena, aqui o tempo para, de modo que possamos deixar o olhar transitar em elementos da situação.

Este é outro momento no qual a narrativa dá uma pausa. Mais encontrada nas fotografias, também indica a característica do ato fotográfico de deixar o olho passear por um ambiente ou acontecimento e registrar aspectos dele.

Figura 33 - Sequência de fotografias com transição de aspecto a aspecto

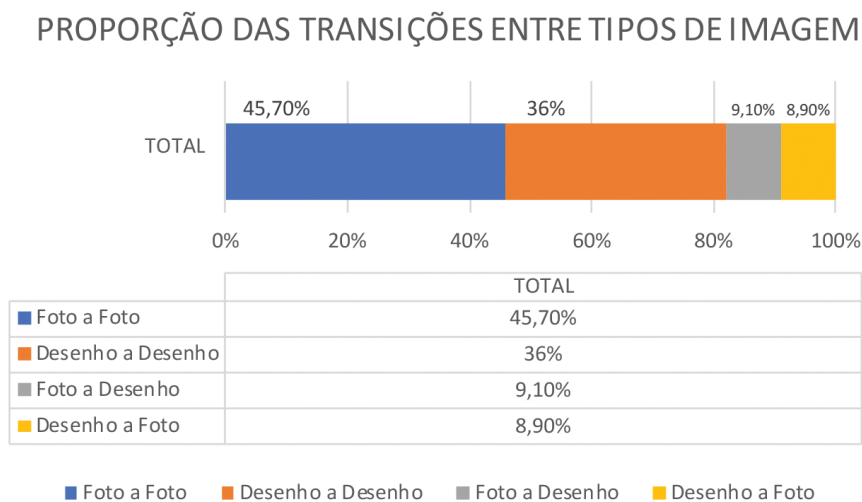


Fonte: O Fotógrafo

Somando os números das transições, não por tipo, mas por encontro entre imagens, nota-se um dado previsível, mas que tem desdobramentos importantes em resposta ao problema de pesquisa levantado.

Como pode ser visto no gráfico abaixo, há mais transições de foto a foto, seguida de desenho a desenho. Por fim, dos encontros híbridos com uma diferença mínima e em escala muito mais baixa do que as demais.

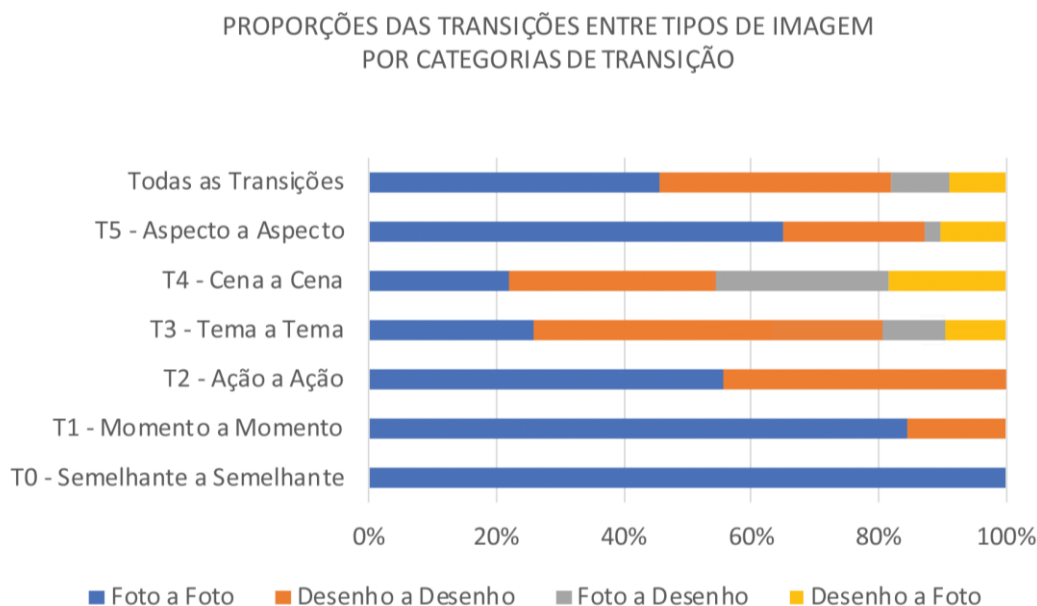
Gráfico 7 - Proporção das Transições entre Tipos de Imagem



Fonte: Elaboração Própria.

Ainda, apresentamos essas transições separadas entre os encontros imagéticos, conforme gráfico abaixo, orientadas por sua proporção:

Gráfico 8 - Proporção das Transições entre tipos de imagem por categorias de transição



Fonte: Elaboração Própria.

A primazia das transições entre fotos não apenas se dá porque há mais fotografias do que desenhos (com pouca margem de diferença vale lembrar), mas porque ao iniciar uma sequência de fotografias, ela tende a durar por vários quadros. O mesmo, por consequência, ocorre com os desenhos – vide as cenas de diálogo. Raramente uma imagem interrompe a outra, voltando a aparecer na história após o término do encadeamento específica.

Há fotografias solitárias em meio aos desenhos e vice-versa, de fato, mas estas costumam ser menos frequentes como mostra o gráfico e ocorrem entre essas longas sequências. Trata-se, portanto, de uma obra híbrida, mas não homogênea. Os dois tipos de imagem organizam-se em blocos, com quadros mistos distribuídos entre eles. Isso reforça uma ideia de que cada imagem desponta em um momento específico, para contar algo a sua maneira, de modo que a outra imagem não conseguiria, mas que há esses instantes de hibridismo mais intenso para não gerar uma cisão muito profunda na narrativa.

Ainda, sobre as sequências de fotografias, nota-se que elas nem sempre obedecem à ordem que estavam na folha de contato. Recortes nas bordas do filme fotográfico deixam isso evidente, bem como o número do fotograma na parte inferior dessas molduras, quando estas estão presentes.

A narrativa fotográfica é livremente construída, apesar de em muitos momentos vir nas tiras das folhas de contato. Identificamos dois motivos para isso.

O fato de Lefèvre ser um fotógrafo profissional e executar muito bem sua profissão não o exime de possíveis erros. Por mais interessante que eles possam ser, no sentido de revelar características pessoais do profissional e os meandros da busca por uma boa foto, a maioria desses erros não serviriam para o propósito da narrativa. Fotos super ou subexpostas, tremidas, sem foco, mal enquadradas ou simplesmente desinteressantes ocupariam espaço de outras mais úteis. Portanto, assume-se que estas devem ter sido retiradas do meio das folhas.

Além disso, carregar mais de uma câmera é algo comum entre os repórteres fotográficos. Cada câmera pode estar equipada com uma objetiva (lente) diferente, cada qual adequada a uma situação, e filmes¹⁷ com ISO (ou ASA) distintos também, para situações de iluminação opostas. Por isso, é comum fotografar o mesmo motivo com duas ou mais câmeras, resultando em cenas ou pessoas retratadas no mesmo momento, mas que acabam em folhas de contato diferentes.

Figura 34 - Sequência de imagem criada, apontando os diferentes filmes



Fonte: O Fotógrafo

Essas são peculiaridades da fotografia que podem não ter forçado os autores a construir sequências deliberadas, mas ao contrário ter dado liberdade para não se prenderem tanto a ordem predeterminada das fotos, fazendo escolhas mais artísticas.

A seguir, trataremos de itens da composição da obra não quantificáveis, mas tão importantes para a construção do panorama de suas escolhas composicionais e os efeitos resultantes. O primeiro deles tem link direto com o que acabamos de tratar: as molduras fotográficas.

¹⁷ Nota-se dois tipos de filmes fotográficos distintos: Ilford HP5, queridinho dos amantes de fotografia preto e branco, e Kodak TX 5063.

4.3. Molduras

Uma característica que chama a atenção é que, mesmo sem estarem inseridas em uma tira de folha de contato, ou na folha de contato inteira, as fotografias aparecem com as bordas do filme fotográfico, como já mencionado. Além disso, marcas feitas em vermelho sobre algumas fotos também estão presentes, deixando claro o processo de seleção do fotógrafo. As imagens marcadas são as escolhidas para posterior ampliação, visto que a folha de contato ainda não é fotografia de fato.

Figura 35 - Sequência de cliques com seleção em vermelho



Fonte: O Fotógrafo

A escolha artística de manter essas molduras e as marcas de seleção pode indicar a intenção de localizar a fotografia como parte integrante da folha de contato, enaltecendo o aspecto sequencial do fazer fotográfico que o aproxima das histórias em quadrinhos, como discutido no capítulo 1, em uma tentativa de manter os quadros fotográficos unidos sequencialmente de alguma forma que não seja apenas em relação aos desenhos.

Vale apontar que, apesar de muito pontuais, há ocorrências de fotografias sem essas molduras do filme. O motivo dessa escolha não é claro, mas outras incidências apontam razões mais óbvias. No volume 2, quadro 3 da página 11, é uma fotografia a cores, clique feito com a câmera do médico John, a qual Didier pegou emprestada para fazer um registro da caravana no dia do aniversário de Juliette, a chefe da missão. Nesse caso, a fotografia pode ter sido resgatada do arquivo pessoal do médico, já ampliada, e o negativo poderia nem mais existir.

Essas molduras apontam a materialidade da fotografia, que pode, ainda, significar uma escolha autoral interessante, um artifício que busca apontar para a fotografia em si, não apenas para o que ela retrata. Como Barthes assinala, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p. 15).

Ao evidenciar o filme fotográfico, o leitor é levado a enxergar a fotografia em si, não apenas o que ela mostra, apagando essa invisibilidade da foto.

Se por um lado vemos o processo que leva até a fotografia escolhida, por outro esse movimento é escondido no desenho. Não há rascunhos, não há esboços. O desenho visto já é a arte final que foi criada sob medida às necessidades da história. Em comparação com o processo inverso que vimos na foto, o desenho aqui deixa de ser “visto”, ele torna-se transparente.

Ao não dar esse mesmo tratamento ao desenho, ou utilizar artifício semelhante, o efeito é o de tornar a fotografia opaca e o desenho transparente, relembrando a ideia de Català Domènech (2011). A intenção latente é que o desenho não está na narrativa para ser visto enquanto imagem em si, mas para que esqueçamos sua condição, focando no que está representado e nos deixando absorver pela narrativa.

Essa estratégia gera um efeito de protagonismo da imagem fotográfica e, ao relembrarmos a intenção de Guibert ao propor a parceria com Lefèvre e Lemercier, gera um resgate do material do fotógrafo que, de outra maneira, seria deixado em caixas. A intenção era justamente mostrar as fotografias de Lefèvre, dar-lhes a visibilidade que ele achava merecida ao trabalho do fotógrafo. Essa visibilidade, deduz-se, não é apenas baseada no valor do que era retratado através das fotos, mas à fotografia em si, como forma artística e de comunicação sob o viés autoral do olhar do Lefèvre.

4.4. Estilo de desenho

Para situar algumas estéticas recorrentes e consolidadas no trabalho de alguns expoentes dos quadrinhos, Santos (2015, p. 44) reúne quatro estilos gráficos principais:

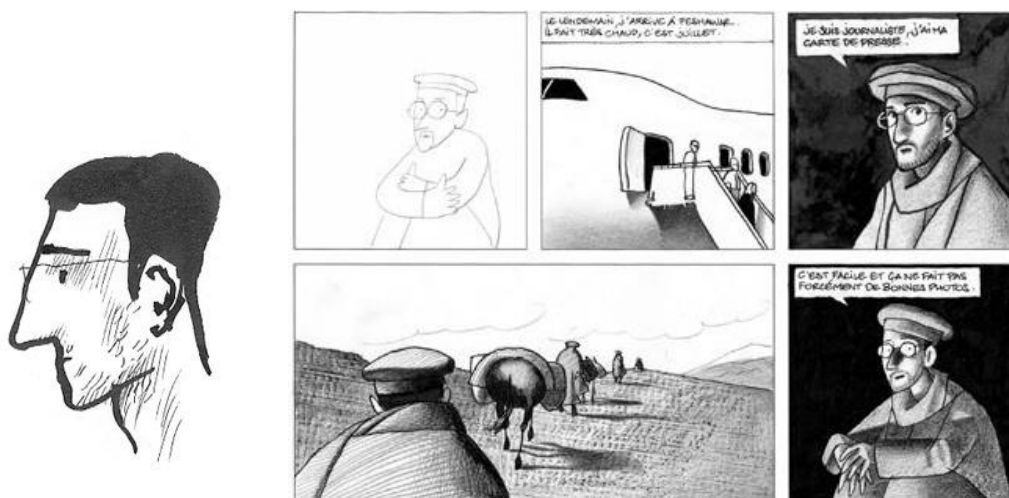
- **Linha clara:** estilo dos quadrinhos franco-belgas, transmite uma sensação de clareza. Tem como característica o uso de linhas finas de espessura invariável nos contornos, tanto nos personagens, quanto nos cenários, e o pouco uso de sombras. A sensação de profundidade é dada pela simplificação de linhas, sem afiná-las, nos objetos mais afastados. O exemplo mais canônico é *Tintin*, de Hergé, o pioneiro desse estilo.
- **Estilo realista:** baseia-se em estudos de anatomia e fisionomia na busca por uma fidelidade de representação dos personagens e objetos. Utiliza também técnicas de perspectiva e pode ter traços finos ou grossos. *Corto Maltese*, de Hugo Pratt, é um modelo de estilo realista com uso de traços grossos.
- **Estilo cartunesco:** os desenhos não seguem proporções normais e exageram em algumas características físicas dos personagens, como olhos, cabeça ou pés muito grandes. Um exemplo é *Asterix*, de Albert Uderzo e René Goscinny. São geralmente utilizados em histórias de humor, mas podem ser usados em outros gêneros, dependendo do efeito de sentido que o autor quer transmitir. É o caso de *Maus*, de Art Spiegelman. Como já citado, há um zoomorfização dos personagens, compondo um efeito que se contrapõe à temática dramática e sombria da narrativa.
- **Estilo ‘Sujo’:** utilizado por diversos artistas do circuito underground, buscam se diferenciar do estilo limpo dos quadrinhos *mainstream*, com uso de sombras fortes e hachuras. É uma estética que “se arriscava pecar pelo excesso de desordem, até mesmo de ilegibilidade, em vez de parecer uma publicação sofisticada ou comercial” (MAZUR e DANNER, 2004, p. 23 apud SANTOS, 2015, p. 45). *Holy Terror – Terror Sagrado*, de Frank Miller, se encaixa bem nesse tipo.

Essa divisão apresenta alguns tipos mais recorrentes e de fácil identificação. Contudo, os desenhos podem variar e apresentar as mais diferentes estéticas. “Os desenhos têm a feição própria de cada artista, revelam e identificam o seu autor, sendo possível falar em estilo deste ou daquele quadrinista” (CAGNIN, 2014, p. 127), sendo assim, não é incomum pensar em obras que mesclam mais de um tipo das descrições acima. No caso, identificamos *O Fotógrafo* em uma mistura de dois estilos: linha clara e estilo realista.

O site oficial da obra apresenta alguns rascunhos de pesquisa de Emmanuel Guibert e conta que no processo de concepção da obra o autor experimentou

[...] diferentes estilos antes de encontrar a forma que conhecemos. Esta abordagem se dá pelo fato de que o desenho estaria associado à fotografia sobre quase toda a totalidade das páginas de seus álbuns. Aqui estão alguns de seus primeiros rascunhos de pesquisa (GUIBERT, 2006).

Figura 36- Alguns dos primeiros desenhos feitos por Guibert



Fonte: <http://lephotographe.dupuis.com/site.html>

Guibert (2009), em entrevista à *PRI Public Radio International*¹⁸ revela: “A presença das fotografias nas páginas, me pouparam da necessidade de ser muito preciso em meus desenhos, porque a realidade está nas fotografias”.

Essas falas comprovam que o desenvolvimento do estilo gráfico nos desenhos estava intimamente ligado com o fato que estes estariam lado a lado com a fotografia, indo além do próprio traço característico de Guibert. As imagens dos

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s1V__8YrqB0. Acesso em julho de 2017

primeiros esboços mostram um estilo ainda mais cartunizado do que o do produto final e utilização de muitas sombras.

A influência da fotografia no desenho é comprovada nos álbuns em quadros que claramente foram concebidos com sob sua referência. Muito além de noções vagas das paisagens ou vestimentas, vemos reconstruções de instantes tal qual nas fotografias.

Figura 37 – Fotograma servindo de base para o desenho



Fonte: <http://lephotographe.dupuis.com/site.html>

Fonte: O Fotógrafo

Em contrapartida, os traços são econômicos, sem utilização de muitas hachuras e sombreamentos apoiando-se no estilo linha clara, e, por outro, lado mantendo as proporções realistas e a perspectiva da foto, como apontado por Guibert. É um equilíbrio tênue alcançado pelo autor.

Os ares de linha clara evocam um efeito que, não chega a constituir o que McCloud (1995, p. 30) chama de cartum, “uma forma de amplificação através da simplificação”. Mas é uma representação mais abstraída, aproximando, dentro da lógica da própria obra, da função que o cartum exerce nas histórias em quadrinhos por contraste.

Isso acontece porque o cartum, uma simplificação icônica, retira o máximo de detalhes possível, deixando apenas o essencial para que o sentido seja mantido, gerando, assim, um efeito que o potencializa.

Quando uma imagem é abstraída por meio do cartum, o foco vai para detalhes específicos, aqueles essenciais para o entendimento do que está retratado,

ampliando seu significado. Na prática, isso significa que são lidas mais facilmente e mais rapidamente pelo leitor, pois alcançam um nível de conceitos. É nesse tipo de figuração que a ideia de Eisner (1989) de experiência mútua entre leitores e autor é mais presente.

Uma boa dose de realismo ainda foi necessária ao desenho, pois ele teria que representar pessoas, cenários, objetos e situações reais, não ideias de tudo isso. O cartum, aponta McCloud (1995, p. 31) tem um poder de universalidade, “quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever”. Não é esse o objetivo, tendo em vista o caráter documental da obra.

Partir para um estilo gráfico puramente realista afetaria diretamente na conclusão entre os quadros e, portanto, no andamento da narrativa.

Uma vez que os cartuns existem como conceitos para o leitor, eles tendem a fluir facilmente pelo território conceitual entre os quadros. As ideias fluem uma para a outra de modo ininterrupto. Já as imagens realísticas têm um caminho mais entrecortado. Sua existência é basicamente visual e não passa facilmente para o reino das ideias. Assim, o que era uma série contínua de momentos no exemplo anterior, aqui parece mais uma série de imagens congeladas. [...] Dá para dizer que, se os leitores estão muito conscientes da arte numa determinada história, provavelmente a conclusão está exigindo mais esforço (MCLOUD, 1995, p. 91).

Nesse sentido, portanto, identifica-se duas estratégias de construção do desenho que parecem opostas, mas que funcionam juntas e cumprem o propósito dos autores.

O estilo utilizado foi projetado para contrapor apenas naquilo que era necessário em justaposição com a fotografia e não gerar confusão na leitura. Apesar de haver uma clara diferença entre as duas imagens, neste e em outros aspectos, elas ainda articulam uma harmonia visual, percebida pelo fato de que a narrativa flui e há, mesmo que entrecortada, uma continuidade. Ao mesmo tempo, ao lado da fotografia, a característica de ícone do desenho se faz mais presente por contraste.

Logo, trata-se de um desenho que se baseia em proporções realistas para haver certa coerência, mas que tem sua qualidade de ícone – na definição de McCloud – ressaltada ao ser colocada em oposição à fotografia. Ao mesmo tempo esta, por consequência, tem seu caráter indicial e realismo corroborado. Cada imagem evidencia e amplifica o efeito de sentido da outra.

4.5. Cor

O aspecto do desenho que pende para a cartunização é reforçado pelas cores chapadas e com pouco volume. As formas são descritas pelos contornos, não por diferenças tonais.

Barbieri ressalta que imagens em cor são “em geral mais legíveis, mais fáceis de ver, mais atraentes” (2017, p. 949) e que seu uso já está intimamente ligado com valores simbólicos estabelecidos.

Na obra, há um uso da cor na tentativa de recriar a iluminação de cenários, sempre aliada a uma representação de atmosfera, seja do local físico, seja do estado emocional. Mas percebe-se uma intenção de manter-se ancorado na visão fotográfica. Um local escuro não é representado de forma iluminada. Frequentemente vemos quadros totalmente negros, sinalizando a penumbra. O uso é frequentemente atrelado a condições reais de iluminação, inclusive representando contra-luz e sombras que podem esconder o rosto e as feições de personagens em certos enquadramentos.

Contudo, encontramos momentos onde a cor é um elemento criativo, não baseado em representações reais, conforme figura abaixo:

Figura 38 - Desenho com uso criativo de cor para indicar um afegão disparando sua metralhadora



Fonte: O Fotógrafo

Ao adereçar a observação para a questão do uso das cores, deve-se também notar o antagonismo do colorido dos desenhos, com o preto e branco da fotografia. Este é um outro ponto de distanciamento entre as imagens que as diferem.

Guimarães (2006) destaca que diante da grande exposição das cores na mídia, resultante de um desenvolvimento tecnológico, algumas cores acabam vinculando sua relação com alguns significados, sendo difícil sua dissociação. A analogia do preto com o luto, o mal; ou o branco com a paz, o bem são alguns exemplos. O autor é categórico ao denunciar o que ele chama de vulgarização das cores (2006, p.1), sendo ferramentas importantes na comunicação jornalística, pois tem o poder de ambientar, simbolizar, conotar ou denotar.

Contudo, Guran elucida que “a fotografia em preto e branco representa a realidade, enquanto a fotografia em cores pretende imitá-la (1992, p. 19). A afirmativa do autor evidencia que se tratam de códigos de linguagem diferentes, apesar de semelhantes, e impactam no processo de leitura e no efeito dramático que causam ao leitor.

O entendimento da foto colorida é mais imediato, mesmo que ela não esteja perfeita em termos de enquadramento e foco, pois apresenta outros dados (as cores) para localizar seu significado instantâneo. Outra característica que faz o olhar pairar sobre as fotos por mais tempo.

Esse elemento da fotografia, muitas vezes pode ser uma informação insubstituível para a construção de sentido na imagem. Entretanto, Guran 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” (1992, p. 20). Assim, a adição da cor pode tornar-se uma tática evasiva na composição fotográfica, diluindo a essência da mensagem. Se por um lado é mais natural ao olhar desavisado, por outro pode tender ao superficial e ao mecânico.

Barthes, em concordância, explica que “a cor é um revestimento aposto ulteriormente sobre a verdade original do preto e branco. A cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem” (1984, p. 71)

Portanto, na foto em preto e branco apresenta-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 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, por alguma razão, não consegue manter-se com a maior fidelidade possível em relação ao motivo fotografado, é como se fosse criado um novo código de leitura da realidade, semelhante ao que acontece no preto e branco, porém sem seu caráter de universalidade (GURAN, 1992). A cor pode variar de acordo com a natureza e a qualidade da fonte luminosa disponível no momento do clique, bem como com aspectos do equipamento utilizado e até com técnicas de captura ou estratégias de pós-produções, como aumento de saturação.

Prakel argumenta, que muito embora as cores tenham ganhado espaço e popularidade, antes eram vistas com desconfiança no ambiente artístico. Ele aponta que

o preto e branco ainda representa a última palavra em abstração fotográfica. Imagens em preto e branco não são apenas imagens coloridas que tiveram suas cores retiradas: elas representam a tonalidade, o formato e a textura de modo mais explícito. A fotografia em preto e branco gira em torno na presença ou da ausência da luz e da textura e da forma que a luz cria. (PRAKEL, 2013, p. 82)

Diante disso, vemos que, ainda que em muitos momentos o desenho busque se alinhar à fotografia, por ter sido construído primordialmente a partir dela, há instantes de liberdade criativa em seu uso. Ao mesmo tempo, a fotografia em preto e branco reforça seu efeito de realidade por não apresentar a informação da cor,

novamente, como apresentado no item do estilo de desenho, uma imagem evidencia as diferenças da outra.

4.6. Fluxo de leitura e tempo

Baitello (2012, p. 53) afirma que as imagens “transmitem a impressão de que há [...] molduras para o tempo”. Indo além, cada imagem na narrativa, transmite o tempo de uma maneira diferente e há, ainda, duas noções de tempo: o tempo que a imagem representa e o tempo de leitura dentro da narrativa.

Retomando a ideia de que um ícone mais cartunizado exige menos conclusão e, portanto, permite uma sequencialidade mais fluida, percebe-se que o fluxo de leitura funcionada primordialmente em dois tempos. Os desenhos fluem mais naturalmente, enquanto que, ao passo que se esbarra na fotografia, a tendência é se ater para contemplar a imagem. Esse efeito se reforça pelo uso da cor e do preto e branco conforme já vimos também.

O tempo representado é um dos elementos que diferencia a fotografia do desenho. Assim como enquadrar uma fotografia é subtrair elementos espaciais, o momento do clique subtrai também o tempo. A representação do tempo na fotografia é essencialmente o congelamento de um momento pelo ato mecânico do momento do clique, no qual o obturador abre e fecha rapidamente, deixando a luz entrar.

A velocidade do obturador (ou diafragma) é variável que oferece diferentes maneiras de como retratar os movimentos, congelando ou borrando o motivo da fotografia. Mas mesmo que se utilize baixas velocidades para expor a película ou o sensor fotográfico durante uma maior porção de tempo – a chamada longa exposição –, a fotografia sempre será a representação daquele momento específico, um instantâneo.

Apesar de possível e com uma gama de efeitos interessantes, a longa exposição vem com um efeito colateral. Quanto maior o tempo de exposição, mais borrados e mal definidos os movimentos serão retratados, inferindo diretamente na legibilidade da fotografia; “quanto maior é o tempo representado, menor é a compreensibilidade dos objetos em movimento que figurem nela” (BARBIERI, 2017, p. 2828).

Há casos de técnicas específicas que trabalham com o instantâneo de forma criativa, como a múltipla exposição, que sensibiliza a película duas ou mais

vezes, capturando diferentes momentos e/ou sujeitos no mesmo fotograma. Ou o *panning*, que captura o movimento de maneira a ‘borrar’ não o que se move, mas o que está imóvel. A técnica consiste em acompanhar o motivo fotografado com a câmera durante o tempo de exposição. O efeito gerado é próximo ao construído no desenho com linhas cinéticas, mas só é possível para capturar objetos ou pessoas movendo-se em linha reta e trajetória contínua.

No caso do fotojornalismo, o recurso da longa exposição é utilizado muito pontualmente, pois a técnica cria imagens mais expressivas e artísticas do que informativas. Prefere-se, usualmente, velocidades mais altas, que congelam os movimentos. Nessa vertente da fotografia, busca-se mais do que em outras o chamado *instante decisivo*.

Atribuído a Henry Cartier-Bresson, Prakel (2013) argumenta que o termo foi, na verdade, cunhado pelo editor norte-americano do fotógrafo em 1952. Mal compreendido, o conceito não significa somente a captura do ponto alto de uma ação, mas que “em cada situação de captura da imagem, há apenas um momento em que todos os elementos composicionais e emocionais da fotografia coincidem em sua forma mais poderosa” (PRAKEL, 2013, p. 127).

A busca pelo instante decisivo tem fascinado e estimulado fotógrafos desde então. Já nos desenhos dos quadrinhos, algo diferente ocorre. Geralmente, as representações de tempo encontradas nos quadrinhos não são de um instante, “mas a duração completa da ação”, argumenta Barbieri. O autor complementa que “essa possibilidade [...] permite aos quadrinhos uma expressividade muito maior que a das imagens tradicionais e das fotografias. Um movimento ou toda uma cena pode caber em uma única imagem (BARBIERI, 2017, p. 1967).

McCloud explora a relação do tempo nos quadrinhos de diversas formas. Corrobora o pensamento de Barbieri, sustentando que um só quadro pode abarcar uma fatia temporal além do instante. Podemos encontrar num mesmo quadro uma ação e o efeito dessa ação, que temporalmente, não pertencem ao mesmo instante. Um personagem fazendo uma pergunta e outro respondendo é um exemplo simples.

Além do tempo representado na imagem, novamente, o tempo é elemento presente na duração da leitura de cada imagem. Diferentemente da fotografia, em suas manifestações mais comuns, o desenho narrativo dos quadrinhos geralmente vem acompanhado de balão ou recordatório, ambos elementos verbais que ajudam a moldar uma noção de duração de cada quadro. “[...]as palavras introduzem o tempo

representado aquilo que só pode existir no tempo – som” (MCCLLOUD, 1995, p.95). Da mesma forma, o tempo é afetado pela falta de ‘som’ no quadro e

quando o conteúdo de um quadro mudo não indica sua duração, ele também pode produzir uma sensação atemporal. Devido à sua natureza não resolvida, esse quadro permanece na mente do leitor e sua presença pode ser sentida nos quadros seguintes (MCCLLOUD, 1995, p. 102)

O formato do quadro, especialmente no que diz respeito ao seu tamanho são agentes do espaço que interferem em sua duração. Um requadro maior em meio a dois quadros menores aponta um tempo estendido. Da mesma maneira, dividir uma ação única em diversos quadros é outra tática de prolongamento temporal. A técnica utilizada varia de acordo com a necessidade da narrativa e a intenção do autor.

Na obra, vemos quadros muito pequenos, especialmente formados pelas fotografias em tiras da folha de contato. Nesses casos, o olho tende a passar mais rapidamente por essas imagens, devido ao tamanho dos quadrinhos. Mas outro fenômeno ocorre. Já que o olho não se demora em ler cada pequeno quadro separadamente por muito tempo, ao deparar-se com um bloco de imagens como mostrado na Figura do item *Molduras*, vemos não apenas um conjunto de fragmentos, mas o todo representativo da fotografia. Nesse caso, a opacidade entra em cena novamente e o que vemos não são o que as imagens retratam, mas a materialidade do material fotográfico em si como um só quadro composto por quadros menores. Ao ver o que uma das imagens retrata, captamos o conteúdo do todo e logo a leitura flui novamente.

Por fim, nessa gama de temporalidades, vemos na fotografia a característica de remeter ao passado. A foto sempre remete à morte ou ao “retorno do morto” (BARTHES, 2014, p.17), à materialização do ausente e do que já se foi. Por outro lado, ao ler uma história em quadrinhos, o passado é apenas aquilo que ficou para trás em relação ao quadro em que se está. Ele é o presente. E o que virá depois é o futuro. Portanto, sempre que lemos uma história em quadrinhos, estamos no presente (MCCLLOUD, 1995).

Esse jogo complexo de temporalidades tira o leitor desse tempo presente sempre que uma fotografia incide na narrativa, quebrando um fluxo de leitura como se abrisse um parêntese para mostrar “*isso-foi*” (BARTHES, 1984, p. 68), e agora já não é mais.

A partir disso, na leitura ficamos indo e voltando no tempo, entre o presente e o passado. O ritmo é cadenciado e não traz desconforto, pois, por conta das transições predominantes entre imagens iguais, como mencionamos, nos detemos por uma certa duração no 'passado' e o mesmo acontece no 'presente'.

É mais um equilíbrio sutil e magistralmente arquitetado pelos autores, para transportar o leitor para um tempo distante, sem fazê-lo sair de sua leitura no presente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O hibridismo entre fotografia e desenho na obra é evidente à primeira vista. O equilíbrio entre o uso desses dois tipos de imagens e o cuidado com que elas são alternadas na narrativa denota uma construção de sentido iminente dialógica. Porém, ao determos nossos olhares em uma análise mais profunda, percebemos uma relação de maior complexidade, com desdobramentos em diversas camadas, algumas nas quais há mais aproximações e outras, mais distanciamentos.

Como em uma conversa entre indivíduos com semelhanças, há pontos de concordância. Porém, como todo ser é único em suas características pessoais, há divergências: elementos que se chocam, ou se complementam.

A fotografia e o desenho se apresentam como em um jogral, cada qual expressando e sintetizando diferentes elementos de sentido segundo a sua especialidade. Ora desenho, ora fotografia, as imagens se revelam simultaneamente como relato e produto da jornada de Didier, o fotógrafo. A fotografia, por si só, já traz um duplo movimento nas páginas compostas a seis mãos. É o que representa e é ela mesma. Além de cumprir o papel de janela através da qual observamos um mundo distante (no tempo e no espaço), é metalinguística, apontando para si.

Em suma, percebe-se que cada imagem, predominantemente, conta partes da história de modos diferentes. A fotografia, em alguns momentos, conta o instante, dilatando certos episódios, principalmente ao vir encadeada com transições de momento a momento e aspecto a aspecto é colocada como elemento de contemplação. Ao passo que o momento se dilata, a leitura também é detida, por suas características em oposição ao estilo de desenho, à ausência de cor e à falta do elemento verbal que dite uma duração específica.

Como sabiamente demonstrado por René Magritte no quadro *A traição das imagens: Ceci n'est pa une pipe* (isto não é um cachimbo) as imagens são representações, e não a coisa em si. Lefèvre, Guibert e Lemercier acompanham, como se dissessem “Este não é um país em guerra, este não é um afegão ferido, esta não é uma paisagem nas montanhas áridas. Não apenas. Antes disso tudo, esta é uma fotografia”.

A crise da função janela, apontada por Baitello Jr., não se apresenta aqui como propriamente uma falha, um erro. Mostrar a foto tal como é, como uma imagem materializada nas folhas de contato, por sua vez materializadas nas páginas de O

Fotógrafo, é uma estratégia deliberada. Tal qual o cachimbo (ou melhor, a imagem de um cachimbo) de Magritte.

A materialidade da fotografia proporciona uma quebra da quarta parede. O realismo da fotografia não significa necessariamente maior imersão na história narrada. Ao contrário, quando a fotografia aparece, ela retira o leitor da imersão proporcionada pelos desenhos e o convida a entrar em um fluxo quase paralelo. Por estar em uma sequência particular, com frequência não quebrada pelo desenho, ela envolve o leitor em um outro nível de imersão, com uma cadência diferente. Em um efeito muito particular de sua linguagem, subitamente, lembra o leitor que “isso aconteceu” – o “isso foi”, nos termos de Barthes. Em contrapartida, o desenho fica no tempo presente, resgatando o leitor ao aparecer novamente, dando continuidade à história. É uma viagem no tempo das imagens. Esse efeito é mais ou menos pungente, dependendo da sequência de imagens que é construída. Quando há mais fotos em sequência, dura mais, se o desenho ‘dura’ pouco entre uma foto e outra, funciona como ‘pausa’.

Nos pontos em comum, que regem outra camada da complexa gama de sentidos tecida, as imagens têm foco nos personagens. As pessoas são o elemento central de uma história sobre guerra, resistência e ação humanitária. Na foto, vemos seus rostos de décadas atrás, nos desenhos, conhecemos mais sobre suas motivações, suas personalidades e o cotidiano que as unia.

O trunfo dos autores foi construir um mosaico complexo partindo dos fragmentos já existentes (as fotografias), respeitando a natureza deles, se apropriando de suas potencialidades e sabendo exatamente o momento certo de utilizar um ou outro. Costurados juntos, os pedaços formam um todo. Solidárias, as imagens formam uma dança, um jogo de complementariedade.

Entretanto, se há um protagonismo, concluímos, é da fotografia. Sua presença é notável e o desenho se molda a ela, à medida em que lhe faz referência, em que prepara o leitor para sua aparição. O desenho aponta a fotografia, como se dissesse “aqui está”. Por meio dele, é narrado a busca pelo clique perfeito, pelo instante decisivo. Ao final, o prêmio é revelado em preto e branco, quase sempre com as bordas existentes na película e nas tiras das folhas de contato. A fotografia é perceptível no visível e no invisível da narrativa.

6. REFERÊNCIAS

BAITELLO Jr., Norval. **O Pensamento Sentado: Sobre Glúteos, Cadeiras e Imagens**. Editora Unisinos. São Leopoldo, 2012.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Edições 70. Lisboa, Portugal, 2009.

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

CAGNIN, Antonio Luiz, **Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.

CAMPOS, Rogério de. **Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015.

CASADEI, Eliza Bachega. **Apontamentos metodológicos para análise de conteúdo em fotografias jornalísticas**. In:

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiрус, 2000.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

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.

GOMES, Iuri Barbosa. **Jornalismo em quadrinhos: mediações e linguagens imbricadas nas reportagens Palestina – Uma Nação Ocupada e em O Fotógrafo**. Orientador Yuji Gushiken. Cuiabá, 2010. 94 p.

GUIBERT, E.; LEFÈVRE, D.; LEMERCIER, F.. **O fotógrafo: vol 1**. Trad: Dorotheé de Bruchard. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil. 2010.

_____. **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.

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

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos.** Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015

HACKING , Julie. **Tudo sobre fotografia.** Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

MASCELLI, J. V. **Os Cinco Cs da cinematografia.** São Paulo: Summus, 2010

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 1995.

_____. **Desenhando os quadrinhos.** São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2008.

PAIM, Augusto Machado. **A fotografia na história em quadrinhos.** Revista Letrônica, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 369-387, jan/jun 2013.

PRAKEL, David. **Composição.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. **Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo.** In: II Jornada de Estudos sobre Romance Gráfico, 2011, Brasília. Anais das II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011. Disponível em: <https://www.gelbc.com/anais-ii-jornada-romances-graficos-2011>

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2012.

RAMOS, Paulo. In VERGUEIRO, Valdomiro, RAMOS, Paulo, CHINEN, Nobu. (Org). **Enquadrando o real.** São Paulo: Criativo, 2016.

_____. **Sobre Fotografia.** Trad: Rubens Figueiredo. Companhia das Letras, 2004.

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

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994. 207p.

VERGUEIRO, Waldomiro. SANTOS, Roberto Elísio dos. **A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015.

SITES E VÍDEOS DA INTERNET:

ERWITT, Elliot. **Contacts**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJlJloulUYo&t=8s>. Acesso em agosto/2017.

FOURNOT, Juliete. **Entrevista Rachel Maddow**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSK_zN-Ne8Y. Acesso em agosto/ 2017.

GUIBERT, Emmanuel. **Entrevista Newsrama**. Disponível em: <http://www.newsarama.com/2498-documenting-afghanistan-guibert-on-the-photographer.html>. Acesso em agosto/ 2017.

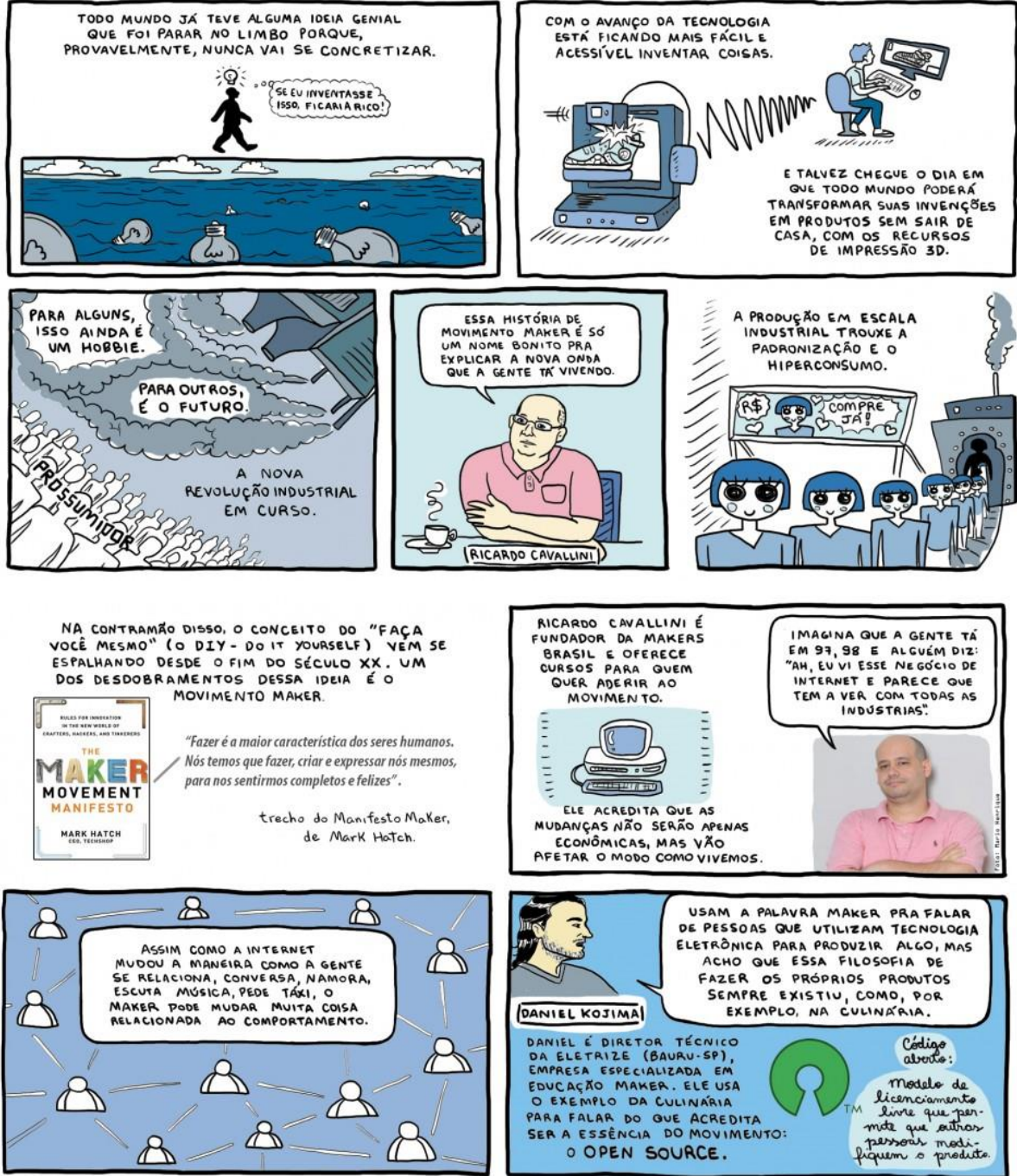
GUIBERT, Emmanuel. **Entrevista Rachel Maddow**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eSK_zN-Ne8Y. Acesso em agosto/ 2017.

GUIBERT EMMANUEL. **The Photographer: The Making of a Graphic Novel**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s1V__8YrqB0. Acesso em agosto/ 2017.

GUIBERT, Emmanuel. Disponível em: <http://lephotographe.dupuis.com/site.html>. Acesso em agosto/ 2017.

7. ANEXOS

Figura 39 - Reportagem com participação da pesquisadora como fotógrafa, feita em quadrinhos



TALVEZ AS RECEITAS TENHAM SIDO A PRIMEIRA COISA OPEN SOURCE QUE EXISTIU. O CÓDIGO ABERTO POSSIBILITOU ESSE ESPÍRITO COLABORATIVO, NO QUAL AS PESSOAS PODEM ADAPTAR O CONHECIMENTO DE ACORDO COM SUAS REALIDADES.

ASSIM COMO SEGUIR UMA RECEITA, VOCÊ VAI MODIFICANDO E USANDO OUTROS INGREDIENTES.

A QUESTÃO DO DIREITO AUTORAL É CONTROVERSA E CADA PAÍS ACABA ADOPTANDO UMA POLÍTICA.

NA TEORIA, A PATENTE SERVE PARA PROTEGER A INOVAÇÃO, MAS, COM A INTERNET, NÃO FUNCIONA MAIS.

PRECISA TER OUTROS TIPOS DE LICENÇA, COMO O COPYLEFT, O CREATIVE COMMONS, ESCLARECENDO O QUE CADA UM PODE COPIAR, DISTRIBUIR ...

RICARDO CAVALLINI

DANIEL KOSIMA

DIGAMOS QUE AS FERRAMENTAS QUE ESTÃO TORNANDO ESSAS "RECEITAS" POSSÍVEIS SEJAM, AO INVÉS DE UTENSÍLIOS DE COZINHA, AS IMPRESSORAS 3D E OS ARDUÍNS.

MakerBot: a primeira impressora 3D doméstica.

ARDUINO
Tecnologia simplificada para criar sistemas operacionais.

JÁ O FAB LAB É COMO UMA COZINHA COMPARTILHADA.

O FAB LAB É ALGO MUITO DIFERENTE. É UM AMBIENTE DE FABRICAÇÃO E NÃO É UMA MARCENARIA, É UM AMBIENTE DE ENSINO E NÃO É UMA ESCOLA, É UMA TENTATIVA DE FAZER TUDO JUNTO.

TAVAN BERNARDO
DIRETOR FINANCEIRO DO GARAGEM FAB LAB

TÊM SURTIDO MUITOS ESPAÇOS COMO ESSE E CADA UM TEM UM FOCO.

ALGUNS SÃO MAIS ANALÓGICOS, OUTROS TRABALHAM COM TECNOLOGIA DE PONTA.

ESPAÇO MAKER

OS FAB LABS * SEGUEM UMA CARTILHA DO M.I.T.*

* Fabrication Laboratory

* Massachusetts Institute of Technology

JÁ OS ESPAÇOS MAKER SÃO MAIS INDEPENDENTES.

A ESCOLA DO INVENTOR É UM ESPAÇO MAKER DE RIBEIRÃO PRETO QUE OFERECE CURSOS PARA CRIANÇAS.

EU E UNS AMIGOS MONTAMOS UM CURSO PARA ENSINAR LÓGICAS DE PROGRAMAÇÃO PARA CRIANÇAS. DEPOIS, A GENTE COMEÇOU A IR PRA ESSE LADO MAKER PORQUE ENVOLVE ESTRATÉGIAS DE RACIOCÍNIO LÓGICO.

JOÃO CAMARGO
COORDENADOR DA ESCOLA DO INVENTOR

PARA ATRAIR A ATENÇÃO DAS CRIANÇAS UTILIZAM GAMES E AULAS SOBRE COMO CONSTRUIR ROBÔS E SABRES DE LUZ. TUDO A PARTIR DE INFORMAÇÕES ENCONTRADAS LIVREMENTE NA REDE.

OS MAKERS ESTÃO TRAZENDO A TECNOLOGIA DO MUNDO VIRTUAL PARA SEREM USADAS NO DIA A DIA. A INVENÇÃO, DA IMPRESSORA 3D DOMÉSTICA REFLETE ESSA IDEIA DE QUE, NO FUTURO, TODOS PODERÃO FABRICAR SEUS PRODUTOS EM CASA.

O EMPRESÁRIO DIEGO FOCAS SE CONSIDERA MAKER DESDE CRIANÇA E CONTA QUE SEU APELIDO NA ESCOLA ERA "PROFESSOR PARDAL".



ELE MONTOU UM BAR/OFICINA NA PRÓPRIA CASA E UTILIZA O ESPAÇO PARA CRIAR AS MAIS DIVERSAS ENGENHOCAS.

COMO ESSA, QUE SOLTA WHISKY NO COPO TODA VEZ QUE RECONHECE O SOM DO TOQUE GRAVADO.

TOC TOC TOC

LÚCIA NOBUYASU, MAKER FORMADA EM DESIGN, CRIOU ROUPAS COM TECNOLOGIA ELETRÔNICA, CHAMADAS DE WEARABLES.

TÊM VÁRIAS MENINAS QUE FAZEM ISSO E A INSPIRAÇÃO VEM DE UM GRUPO DE DANÇA JAPONÊS CHAMADO WRECKING CREW ORCHESTRA. ELES DISPONIBILIZAM BOA PARTE DO QUE FAZEM EM TERMOS DE HARDWARE E SOFTWARE.

LÚCIA NOBUYASU

OS FAB LABS CAMINHAM EM DIREÇÃO À PRODUÇÕES MAIS COMPLEXAS, COMO É O CASO DO GARAGEM, QUE TRABALHA COM BIOHACKING.

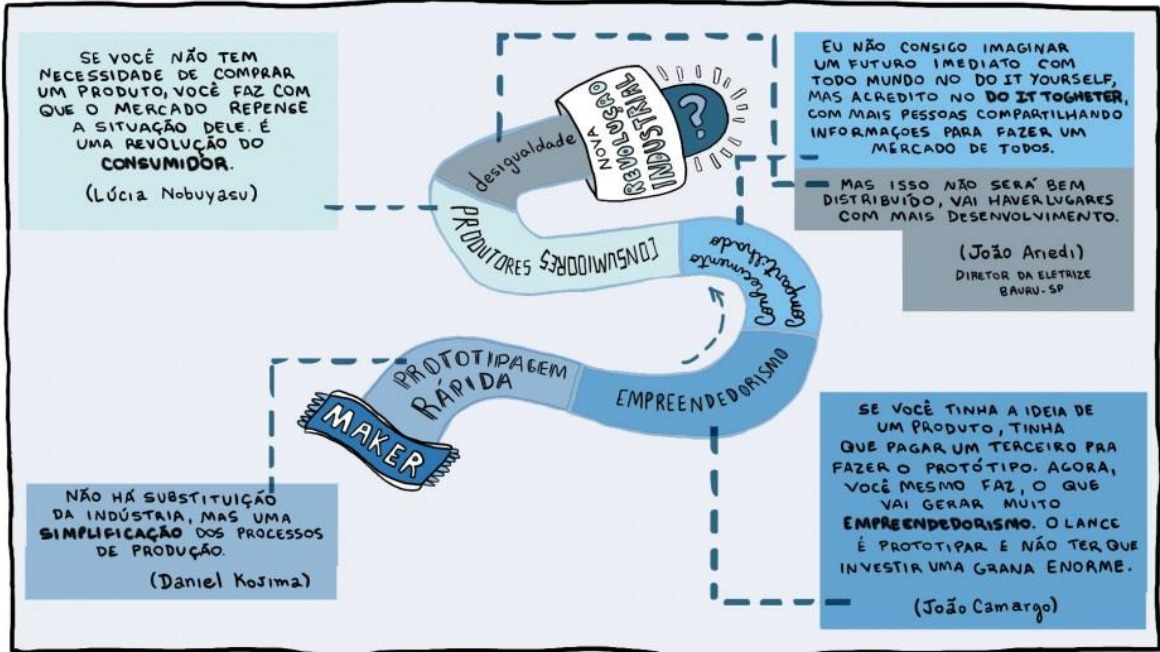
EXISTE UM PROJETO CHAMADO OPEN INSULIN. A INSULINA É FEITA POR MICROORGANISMOS QUE VOCÊ PODE CULTIVAR EM UMA INCUBADORA COMO ESSA. ACHO QUE NO MERCADO ESSA MÁQUINA CUSTA UNS 30 MIL REAIS E A GENTE FEZ POR 300.

TAVAN BERNARDO

O MOVIMENTO MAKER AINDA É UM EMBRIÃO SE CONSIDERARMOS UM FUTURO EM QUE TODOS PODERÃO TER (OU FAZER) UMA IMPRESSORA 3D EM CASA PARA CRIAR OS MAIS DIVERSOS OBJETOS E ATÉ MEDICAMENTOS.

MAS JÁ DÁ PRA PREFER ALGUMAS MUDANÇAS NA FORMA DE CONSUMIR.

Os livros do jornalista Chris Anderson são referência no assunto.



É INO

O MAKER TINHA MUITO POTENCIAL NO BRASIL, ASSIM COMO NO RESTO DO MUNDO. MAS ESSE DÓLAR QUE DUPLICOU O PREÇO DE TUDO ATRASOU O PAÍS UNS 5, 10 ANOS NESSE MOVIMENTO.

BRASIL

UMA COISA QUE EU COSTUMO FALAR EM PALESTRAS É QUE, HOJE, O MAIOR ENTRAVE É A GENTE ACREDITAR QUE PODE. PORQUE A GENTE FOI ADESTRADO PRA PENSAR QUE NÃO.

É VIÁVEL?

NO BRASIL, O PESSOAL RECLAMA QUE É CARO. QUE DEMORA PRA CHEGAR PEÇA. MAS, PÔ, TEM QUE DAR UM JEITO, PROCURAR SIMPLIFICAR, PROCURAR GENTE QUE CONHECE MAIS DO ASSUNTO QUE VOCÊ E UNIR FORÇAS.

LÚCIA NOBUYASU

EM TODO CASO, VALE ANOTAR AQUELA IDEIA GENIAL...

... PARA UM FUTURO (TALVEZ)...

... NÃO TÃO DISTANTE.

8. APÊNDICES

Formulários de Análise.

Contagem:
Página:

Número de Quadros:

Número de Transições totais:

Transições tipo 0 - (Semelhante a semelhante) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transições Tipo I (Momento a Momento) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transições Tipo II (Ação a Ação) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transições Tipo III (Sujeito a Sujeito) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transições Tipo IV (Cena a Cena) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transições Tipo V (Aspecto a Aspecto) :
FF: DD: FD: DF:
.....

Transição	Linguagem (Foto\Desenho)	Tipo (Mcloud)	Quadros
T0	_____	_____	_____
T1	_____	_____	_____
T2	_____	_____	_____
T3	_____	_____	_____
T4	_____	_____	_____
T5	_____	_____	_____
T6	_____	_____	_____
T7	_____	_____	_____
T8	_____	_____	_____
T9	_____	_____	_____
T10	_____	_____	_____
T11	_____	_____	_____
T12	_____	_____	_____
T13	_____	_____	_____
T14	_____	_____	_____
T15	_____	_____	_____
T16	_____	_____	_____

Contagem: $\sqrt{1}$
 Página: 29

M

Número de Quadros: 7

Número de Transições totais: 7

Transições tipo 0 - (Semelhante a semelhante) :

FF: DD: FD: DF:

Transições Tipo I (Momento a Momento) :

FF: DD: FD: DF:

2 Transições Tipo II (Ação a Ação) :

FF: 2 DD: FD: DF:

3 Transições Tipo III (Sujeito a Sujeito) :

FF: DD: 2 FD: DF: 1

2 Transições Tipo IV (Cena a Cena) :

FF: DD: 1 FD: 1 DF: 1

Transições Tipo V (Aspecto a Aspecto) :

FF: DD: FD: DF:

Quadros em Plano Geral (PG):

Quadros em Plano Médio (PM):

Quadros em Plano Detalhe (PD):

PG: 1 1D
 PC: 2 1F 1D
 PA: 2 2F
 PM:
 PD: 2 2D
 PP:

3F
 4D

Transição	Linguagem (Foto\Desenho)	Tipo (Mcloud)	Quadros
T0	DD	IV	
T1			
T2			
T3			
T4			
T5			
T6			
T7			
T8			
T9			
T10			
T11			
T12			
T13			
T14			
T15			
T16			

Páginas somente com:

Fotos: 11
 Desenhos: 15
 Misturas: 51

PG = Plano Geral
 PC = Plano Conjunto
 PA = Plano Americano
 PM = Plano Médio
 PP = Primeiro Plano
 PD = Plano Detalhe

Contagem: Aproximação
 Página: 77 páginas

Número de Quadros: 752

Número de Transições totais: 751

Tabelas com valores integrais e porcentagens aproximadas

2% 15	Transições tipo 0 - (Semelhante a semelhante): FF: 15 2% DD: FD: DF:
19% 142	Transições Tipo I (Momento a Momento): FF: 120 16% DD: 20 3% FD: 1 0,13% DF: 1
8% 52	Transições Tipo II (Ação a Ação): FF: 28 4% DD: 23 4% FD: 1 0,13% DF:
36% 277	Transições Tipo III (Sujeito a Sujeito): FF: 68 9% DD: 157 21% FD: 25 3% DF: 27 3%
18% 140	Transições Tipo IV (Cena a Cena): FF: 37 4% DD: 45 6% FD: 38 5% DF: 26 3%
17% 125	Transições Tipo V (Aspecto a Aspecto): FF: 81 11% DD: 28 4% FD: 3 0,39% DF: 13 2%
FF	343 46% 273 38% 68 8% 67 8%

Quadros em Plano Geral (PG):

Quadros em Plano Médio (PM):

Quadros em Plano Detalhe (PD):

Plano	Total	Foto	Desenho
PG	95 12,6%	64 8,5%	31 4,1%
PC	250 33,3%	167 22,2%	83 11,1%
PA	179 24%	78 10,5%	101 13,5%
PM	142 18,6%	75 9,7%	67 8,7%
PP	77 10,3%	22 2,9%	55 7,4%
PD	9 1,2%	6 0,8%	3 0,4%
Total	752	412 54,8%	340 45,2%

Transição Linguagem (Foto\Desenho) Tipo (Mcloud) Quadros

- T0 _____
- T1 _____
- T2 _____
- T3 _____
- T4 _____
- T5 _____
- T6 _____
- T7 _____
- T8 _____
- T9 _____
- T10 _____
- T11 _____
- T12 _____
- T13 _____
- T14 _____
- T15 _____
- T16 _____

Plano	Total	Foto	Desenho
Plano Geral	95 100%	64 67,4%	31 32,6%
Plano Conjunto	250 100%	167 66,8%	83 33,2%
Plano Americano	179 100%	78 43,6%	101 56,4%
Plano Médio	142 100%	75 52,8%	67 47,2%
Primeiro Plano	77 100%	22 28,6%	55 71,4%
Plano Detalhe	9 100%	6 66,6%	3 33,4%

Tabela 3: % de foto e desenho por tipo de enquadramento

↑ Usar na análise ao falar sobre os tipos de enquadramento presentes na obra.

	Total	FF	DD	FD	DF
Tipo 0	15	15 4,4%			
Tipo I	142	120 35%	20 7,3%	1 1,5%	1 1,5%
Tipo II	52	28 8,2%	23 8,4%	1 1,5%	
Tipo III	277	68 19,8%	157 57,6%	25 36,7%	27 49,3%
Tipo IV	140	37 9%	45 16,5%	38 55,9%	26 38,8%
Tipo V	125	81 23,6%	28 10,2%	3 4,4%	13 19,4%
Total	751 100%	343 100%	273 100%	68 100%	67 100%

% de tipos de transição (incluindo) por troca de tipo de imagem

↑ Usar na análise ao tecer considerações sobre as transições entre foto e desenho.



Pleno	Foto + Desenho	Foto	Desenho
PG	95 12,6%	64 15,5%	31 9,1%
PC	250 33,3%	167 40,5%	83 24,4%
PA	179 24%	78 19%	101 29,8%
PM	142 18,6%	75 18,2%	67 19,7%
PP	77 10,3%	22 5,3%	55 16,2%
PD	9 1,2%	6 1,5%	3 0,8%
Total	752 100%	412 100%	340 100%

Tabela 4: % de enquadramento por tipo de imagem
 Usar na análise ao falar sobre Foto e Desenho e tecer considerações sobre seus diferentes efeitos.

	Total	FF	DD	FD	DF
Tipo 0	15 100%	15 100%			
Tipo I	142 100%	120 84,5%	20 14,1%	1 0,7%	1 0,7%
Tipo II	52 100%	28 53,8%	23 44,2%	1 2%	
Tipo III	277 100%	68 24,6%	157 56,7%	25 9%	27 9,8%
Tipo IV	140 100%	31 22,1%	45 32,2%	38 27,1%	26 18,6%
Tipo V	125 100%	81 64,8%	28 22,4%	3 2,4%	13 10,4%
Total	751 100%	343 45,7%	273 36,3%	68 9,1%	67 8,9%

% De troca de tipo de imagem por tipo de transição
 Usar na análise ao falar sobre tipos de transições