

A FOTOGRAFIA NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

THE PHOTOGRAPH AND THE COMICS

Augusto Machado Paim*

Resumo: Este trabalho busca investigar as relações entre fotografia e histórias em quadrinhos, a partir do estudo de três casos em que essas relações apresentam-se de forma particular: são as obras *Maus*, de Art Spiegelman, *Valsa com Bashir*, de Ari Folman e David Polonsky; e *O fotógrafo*, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier. O objetivo é compreender a noção de *Weltliteratur* proposta por Goethe dentro de uma perspectiva contemporânea, em que a totalização da literatura dá-se não apenas pela aventura através da alteridade idiomática e cultural, mas também pelo cruzamento das mais diferentes linguagens narrativas. Este estudo, portanto, quer oferecer um modelo para a análise de obras multimodais para as quais, justamente por serem novidade, ainda não se tem uma teoria sólida.

Palavras-chave: Fotografia; Quadrinhos; *Weltliteratur*; Narrativas híbridas.

Abstract: This work is supposed to investigate the relationships between photograph and comics, analyzing three examples in which these relationships are presented in a particular way: the books *Maus*, by Art Spiegelman; *Waltz with Bashir*, by Ari Folman and David Polonsky; and *The Photographer*, by Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert and Frédéric Lemercier. The main goal is to understand Goethe's notion of *Weltliteratur* under a contemporary perspective, in which the literature totalization occurs not only through the adventure of idiom and culture alterity, but also through the cross of very different narrative languages. Therefore, this work wishes to offer a kind of model for the analysis of multimodal works, which do not have a solid theory for them yet – precisely because they are something new.

Keywords: Photograph; Comics; *Weltliteratur*; Hybrid narratives.

Quando pensamos nas conexões entre fotografia e narrativa, temos que distinguir três formas de perceber essa relação: temática, estilística e técnica. O primeiro caso abrange aquelas obras narrativas em que a fotografia ou o fotógrafo participam como tema principal ou mesmo como tópico coadjuvante. O romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, serve de exemplo nessa categoria. Podemos mencionar ainda a história em quadrinhos *Morro da Favela*, de André Diniz. Já o segundo caso, a

* Jornalista formado pela Universidade Federal de Santa Maria, Mestre em Letras – Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, escritor e tradutor.

relação estilística, tem a ver com critérios de avaliação subjetiva. É possível abarcar sob esse guarda-chuva todas as obras que, de alguma forma, apropriam-se de elementos da técnica fotográfica como linguagem de partida e criam, a partir daí, uma técnica narrativa correspondente na linguagem de chegada. Obras com elementos dessa natureza tendem a surgir sempre que nasce uma linguagem artística, de modo que é possível demonstrar o impacto de uma conquista técnica (a tecnologia e o modo como ela entra em interação com a sociedade) na literatura de diferentes momentos históricos. Brassã (2005) traz um exemplo, ao analisar a forma como a fotografia afetou o pensamento literário e filosófico de Proust. Avaliações como essa, porém, são quase sempre subjetivas, no sentido de que 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.

O terceiro modo de relação entre fotografia e narrativa é aquele ao qual queremos nos dedicar mais a fundo neste ensaio. Trata-se de perceber a fotografia como recurso técnico, quando ela passa a integrar as estratégias narrativas de determinadas obras como produto em si, ou seja, como fotografia inserida em meio ao texto, como imagem que interrompe ou altera a cadência do fluxo verbal. Para nossa sorte, já há inúmeros exemplos na literatura que permitem o estabelecimento de um *corpus*, e a produção artística nessa área está madura o suficiente para permitir a existência de nossa análise. Na Argentina, na década de 1960, Cortázar fez experimentos com recursos híbridos em *A volta ao dia em 80 mundos* e *Último Round*. Antes, na França de 1928, André Breton publicava *Nadja*, em que a fotografia é um importante elemento constitutivo da arquitetura ficcional. É possível estabelecer uma história internacional da narrativa plurimidiática, história essa que certamente culminaria em *Extremamente alto e incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, em que o texto tipográfico em si comporta-se, de forma bastante original, como imagem, enquanto a própria fotografia passa a comunicar elementos verbais. No Brasil, podemos citar as narrativas híbridas de Valêncio Xavier e, mais recentemente, *Satolep*, de Vítor Ramil, como exemplos¹ de obras

¹ Exemplos da novíssima literatura híbrida no Brasil podem ser encontrados na reportagem *Inovações no velho suporte* (ver Bibliografia).

que, embora sejam classificadas como “literárias”, já não são compostas apenas pelo elemento textual².

Dentro do amplo e diversificado mundo das narrativas híbridas, destacamos aqui um terreno com o qual nos sentimos suficientemente familiarizados para uma análise vertical: os quadrinhos. Trata-se de uma linguagem que já tem o hibridismo como elemento intrínseco da sua composição e que vem ganhando cada vez mais complexidade com a absorção de novas técnicas e linguagens, bem como com o desenvolvimento das suas próprias características. Interessa-nos aqui estudar como a fotografia interage com a narrativa em quadrinhos, assumindo a premissa de que não há um efeito único produzido pela inserção da fotografia numa obra narrativa, mas sim uma multiplicidade de efeitos possíveis que variam segundo o contexto de cada obra, especialmente tendo em vista que o hibridismo, na maioria das vezes, pressupõe a existência de um engaste³ de linguagens e que a natureza diversa das linguagens envolvidas nesse engaste já modifica o efeito. É um pouco dessa diversidade que queremos demonstrar.

1 Uma breve História da relação entre fotografia e história em quadrinhos

Não queremos aqui reconstruir, de um lado, a História da Fotografia, e, do outro, a História dos Quadrinhos. Essas linguagens, vistas de forma isolada, já possuem bibliografias suficientes traçando seus percursos historiográficos. Interessa-nos, sim, mostrar como a relação entre essas linguagens não é superficial tampouco recente.

Um campo em que a fotografia e os quadrinhos imbricam-se de forma mais indivisível é o da reportagem em quadrinhos. Em *Algumas reflexões sobre “Palestina”*, o HQ-repórter Joe Sacco relata, em prosa, bastidores da sua experiência fazendo a sua famosa série de reportagens em quadrinhos. É um texto denso, que serviu de prefácio à edição especial da sua obra publicada pela editora Conrad. Entre vários aspectos que ele aborda, o que nos interessa é o uso da fotografia. Sacco, que é jornalista, viajou à

² Pelos motivos citados há pouco, entendemos que o contexto da produção contemporânea exige que seja mais adequado falar em “narrativa” do que em “obra literária”.

³ Usamos aqui o termo “engaste” tal como é utilizado por Todorov no ensaio *Os homens-narrativas* (Ver Bibliografia), porém com uma ligeira adaptação: lá ele se refere à sequência de relatos hipodiegéticos presentes numa história, cada relato se encaixando dentro de um maior que o engloba; aqui, em vez de relatos, estamos pensando em linguagens que se submetem umas às outras; pensamos que seja o caso de trabalhar com a ideia de “linguagem hegemônica” e “linguagem(s) subordinada(s)” em uma obra.

Palestina na década de 1990 com uma câmera fotográfica: “[...] as fotos foram minha principal referência visual. [...] Meu principal objetivo era registrar informações que me seriam úteis na prancheta de desenho” (SACCO, 2011, p. xxxi). O autor põe lado a lado, para fins de comparação, alguns quadros da história em quadrinhos e as fotografias que serviram de referência. Ali já se pode ver uma relação pouco esperada entre as duas linguagens: em alguns momentos, o desenho possui um caráter mais realista (digamos, sem medo de errar, “mais verdadeiro”) do que a própria foto, justamente porque o estilo de desenho permite transmitir uma espécie de informação subjetiva (tensão, contexto, emoção) que a própria foto não é capaz de passar.

Essa forma de trabalhar não é, absolutamente, exclusiva de Joe Sacco. Na verdade, tem origem em necessidades específicas de um momento histórico do jornalismo britânico:

Há também o caso do pintor Constantin Guys, provavelmente o primeiro HQ-repórter, como conta Dutra: “Ele trabalhava para o jornal inglês *Illustrated London News* como ilustrador e foi enviado como correspondente para cobrir a Guerra da Crimeia (1853-56). Ele produzia desenhos nos próprios locais, durante ou após os eventos importantes, e os enviava a Londres, onde eram então transformados em xilogravuras e impressos no jornal” (PAIM, 2011, p. 22).

Aristides Dutra, o especialista em Jornalismo em Quadrinhos citado no trecho acima, pesquisa a relação histórica entre jornalismo e quadrinhos. Uma parte desse trabalho originou sua dissertação, defendida e aprovada na ECO-UFRJ, em 2003. Mas sua pesquisa continua. Dutra é o pesquisador brasileiro que trabalha com esse tema, juntando-se ao esforço de instituições como o instituto Melton Prior, de Düsseldorf, na Alemanha, cujo principal foco de ação está no resgate da história da “reportagem desenhada”.

O nome do instituto, aliás, vem de outro HQ-repórter do jornal londrino. Os artistas plásticos Prior e Guys eram enviados a zonas de conflito, onde faziam rascunhos retratando as cenas que viam. Esses desenhos chegavam à redação em Londres, e a arte-final era feita por outros artistas. Prior e Guys atuavam, portanto, como fotógrafos correspondentes de guerra⁴.

⁴ Sobre a invenção da reportagem visual durante a Guerra da Crimeia, uma boa referência é o artigo de Ulrich Keller (ver Bibliografia).

Outra relação entre desenho e fotografia encontra-se nos desenhos topográficos feitos por artistas, com fins militares. Há relatos de trabalhos⁵ assim ocorrendo entre o século 16 e o século 20, na Europa. Notamos que esse tipo de registro topográfico é realizado hoje por meio de fotografias de satélites.

Um outro tipo de relação – que é a que nos motiva a escrever este ensaio – aparecerá naturalmente com a nossa própria análise. Afinal, nosso corpus são obras de quadrinhos que trazem a fotografia para dentro da sua própria linguagem. De resto, cremos já ter demonstrado que um trabalho historiográfico sobre a dualidade entre desenho e fotografia tende a ser um terreno bastante promissor para investigação.

2 Fora-de-campo e entre os quadros

Uma fotografia adquire propriedades particulares quando inserida em uma linha narrativa. Dizendo de outro modo: uma fotografia isolada é regida por leis que diminuem de importância se ela passa a fazer parte de um contexto sequencial; além disso, nesse novo contexto, ela passa a receber influência de novas leis. É isso que percebemos e queremos mostrar.

Vamos elaborar melhor esse pensamento através do conceito de fora-de-campo, aplicável para diversas artes, entre elas o quadrinho, o cinema e a fotografia:

[...] foi o cinema que deu a forma mais visível às relações do enquadramento e do campo. Foi também ele que levou a pensar que, se o campo é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um *fragmento* desse espaço – logo, que é possível, a partir da imagem e do campo que ela representa, pensar o espaço global do qual esse campo foi retirado. Reconhece-se a noção de fora-de-campo: noção também de origem empírica, elaborada na prática da filmagem cinematográfica, em que é indispensável saber o que, do espaço pró-filmico, será e o que não será visto pela câmara (AUMONT, 1993, 225-226).

O trecho destaca o quanto o que está fora do espaço enquadrado é importante para ajudar a significar o que está dentro; o quadro, afinal, se expande, explode as bordas que os limitam, e assim o pedaço de um corpo passa a significar o corpo inteiro, num jogo em que as imagens formam-se e completam-se por sinédoque. Mas Jacques Aumont, teórico do cinema, está pensando também sobre as diferenças do conceito de

⁵ Esse foi o tema de um workshop ministrado no início de 2012 na Freie Universität Berlin. Detalhes na postagem do dia 19/jan/2012 do site <www.meltonpriorinstitut.org>.

fora-de-campo em imagens estáticas e do mesmo conceito aplicado a imagens em movimento:

[...] existe uma diferença irreduzível entre esta [a imagem fixa] e a imagem mutável. O fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável; na imagem mutável, ao contrário, o fora-de-campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um “reenquadramento”), seja pelo encadeamento com outra imagem (por exemplo em um campo-contracampo cinematográfico) (AUMONT, 1993, p. 227).

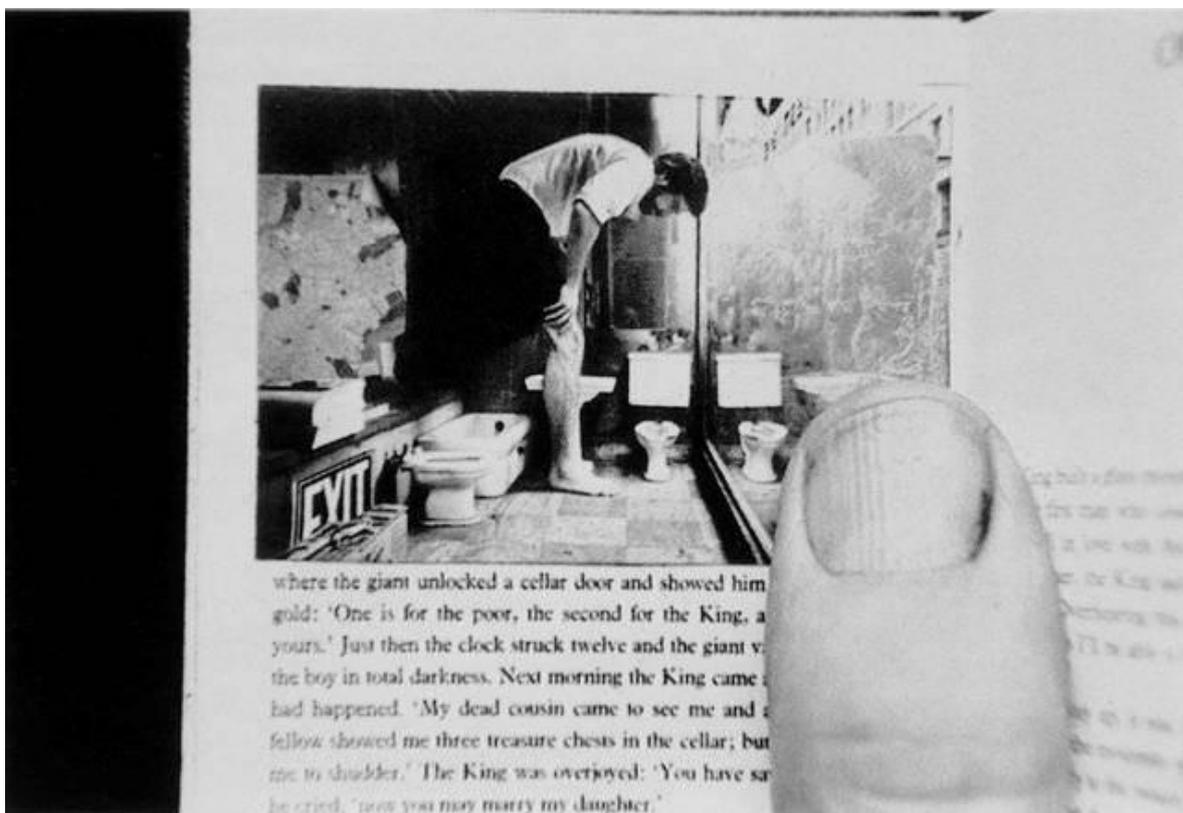
O quadrinho, apesar de contar com imagens estáticas, acaba sendo afetado por essa mesma regra do cinema, pois, devido à sequencialização, o fora-de-campo de um quadro sempre corre o risco de ser desvelado no quadro seguinte. Porém, há uma lei atuando de forma mais intensa nos quadrinhos, que não há no cinema nem na fotografia, e que nos interessa. Estamos falando da noção de que o que acontece *entre* dois quadros é um componente mais vital para a história do que esses dois quadros por si. Afinal, é no espaço entre dois momentos congelados que o leitor constrói uma conexão narrativa. É o espaço da imaginação do leitor, que pode ser exigida de forma mais ampla ou mais breve conforme variar a distância dos momentos representados nesses dois quadros. É, portanto, na justaposição, que se constrói a linguagem dos quadrinhos; são as brechas do “multiquadro” – conceito do teórico Thierry Groensteen – que compõem o *continuum* de uma história.

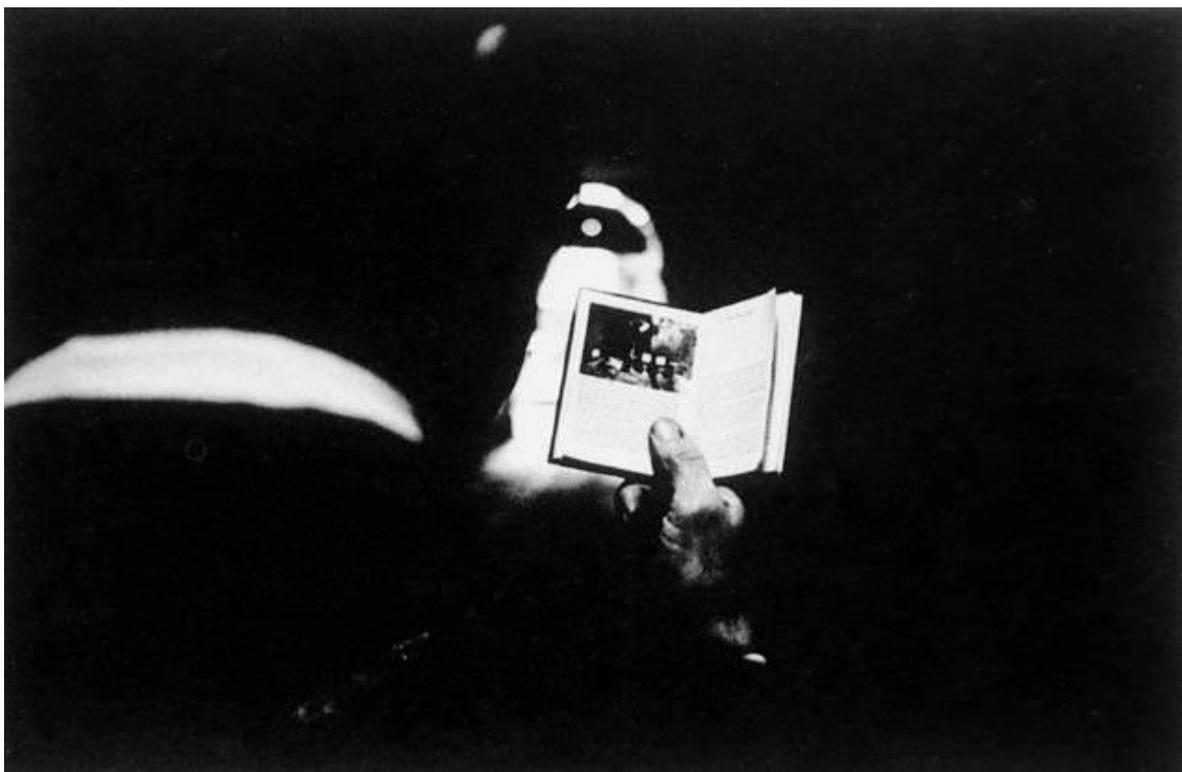
A propósito, ao analisar a história em quadrinhos *Steve Canyon*, Umberto Eco observa que, como regra aplicável a essa linguagem como um todo, “a estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*” (ECO, 2001, p. 147), e lembra que, no caso do cinema, esse *continuum* é montado de forma menos interrompida pelo diretor (muitas vezes, a partir de um *storyboard*, ou seja, de uma história em quadrinhos). Essa importância do “entre quadros” é evidenciada por Umberto Eco logo em seguida, numa nota de rodapé: ele cita uma pesquisa sobre memória, na qual os participantes diziam lembrar-se de cenas que, em teoria, não estavam em uma fotonovela; na prática, estavam sim, *entre* as fotos, mas não *nas* fotos.

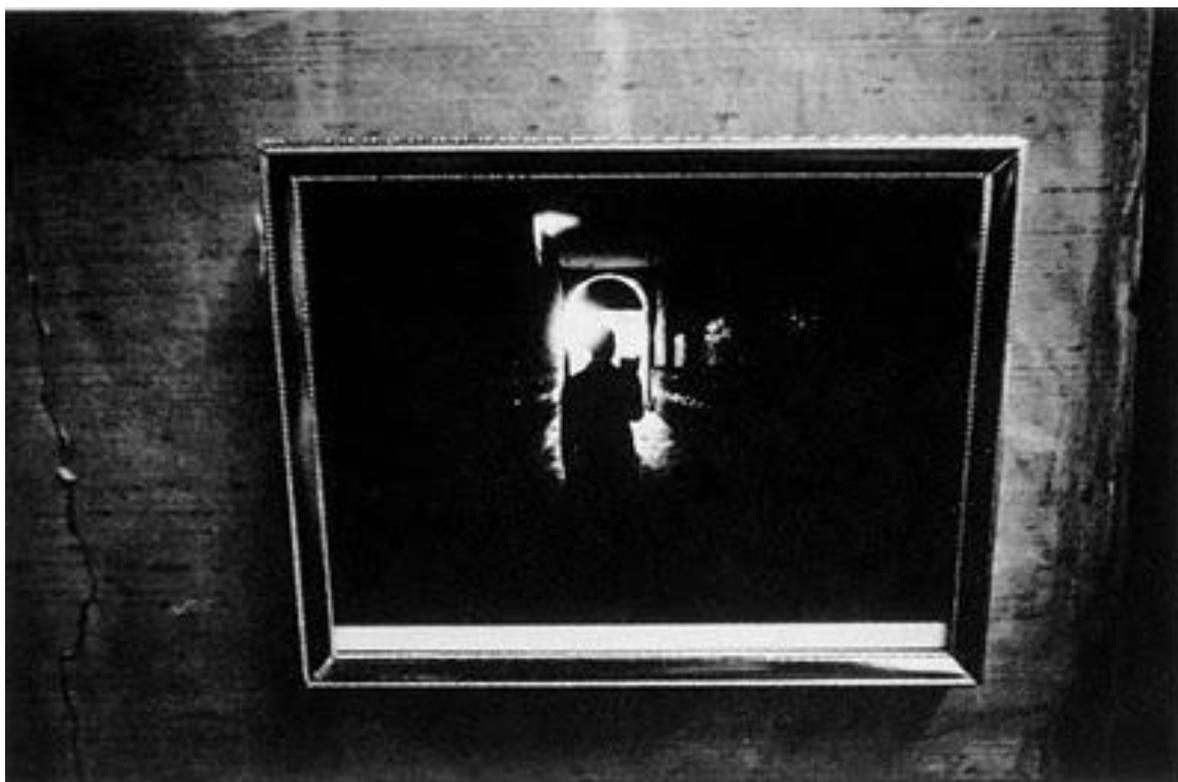
Quando uma fotografia é inserida num contexto sequencial-narrativo – o exemplo consagrado é o da fotonovela, mas há inúmeras outras possibilidades –, ela passa a ser regida por essa lei dos quadrinhos. Vejamos um caso:

Figuras 1-8 – Sequência de fotos de Duane Michals









Fonte: Banco de dados da internet

Nessa sequência circular e labiríntica de oito fotos, o fotógrafo Duane Michals rompe com nossas expectativas ao brincar com o conceito de fora-de-campo. O leitor deduz o que está fora a partir do que está dentro do campo, mas já na foto seguinte dá-se conta que o processo foi enganoso. Cabe-nos fazer notar, porém, que esse efeito irônico ocorre exatamente *entre* uma foto e outra. Michals nos mostra na prática o modo como uma fotografia sujeita-se às leis do jogo sequencial. É como se o fora-de-campo – tão valorizado em uma imagem estática isolada – diminuísse de tamanho e se metamorfoseasse e, assim, encolhido e transformado, viesse ocupar o espaço entre as imagens⁶.

3 A fotografia como lasca

Observe as duas fotografias a seguir.

Figura 9 – Richieu



Fonte: Spiegelman (2005)

Figura 10 – Vladek



Fonte: Spiegelman (2005)

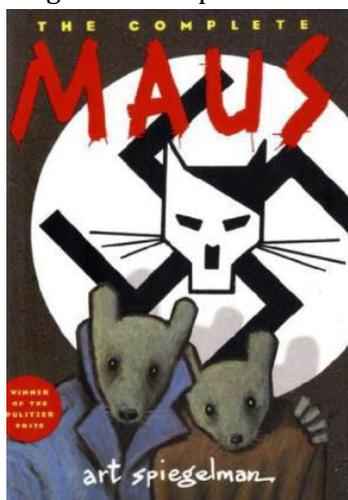
O que elas evocam? Em ambos os casos, percebemos imediatamente que estamos diante de fotografias antigas. Mas... o que mais se pode dizer sobre elas? Reconhecê-las como partes de álbuns de família é o caminho mais lógico, porém, mesmo assim,

⁶ Não por acaso, Scott McCloud (ver Bibliografia) denomina com a mesma palavra – o termo que ele usa é “conclusão” – dois dos fenômenos mais importantes da leitura de quadrinhos: a capacidade do leitor de decifrar uma sinédoque no desenho presente no interior de um quadro (ou seja, de perceber o fora-de-campo) e a imaginação sinestésica que entra em movimento entre um quadro e outro (que é a que nos referimos quando falamos do espaço entre os quadros).

detalhes importantes permanecem inacessíveis: quem são, onde e quando viveram, se ainda estão vivos, que personalidades possuem etc. Há fotografias – principalmente as de valor artístico e jornalístico – que falam por si; outras – principalmente as de arquivo, como essas duas – não sobrevivem sem o contexto.

Vamos esquecer-las por um momento, para falar de uma obra-prima de Art Spiegelman, *Maus*, vencedora de um prêmio Pulitzer especial, em 1992, e que foi exposto no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque:

Figura 11 – capa de *Maus*



Fonte: Banco de dados da internet

A capa já permite perceber os elementos principais: 1) trata-se de uma narrativa de quadrinhos; 2) é sobre o nazismo; 3) as personagens são zoomorfizadas. De fato, essa é uma narrativa sobre o Holocausto. É a história de como os pais do autor sobreviveram aos campos de concentração. Tem elementos biográficos e autobiográficos e, além disso, é feita em quadrinhos. Um componente ao mesmo tempo estético, simbólico e metalinguístico desse clássico das narrativas já está mostrado na capa: as personagens judias são desenhadas em forma de gatos; os alemães, como gatos; os poloneses, como porcos; e os estadunidenses, como cães. Foi esse o jeito que o autor escolheu para, durante quase trezentas páginas, contar sua história.

É nesse contexto em que aquelas duas fotografias voltam à tona. Elas aparecem originalmente dentro do livro, misturadas à narrativa de quadrinhos. A criança da primeira foto é Richieu, o irmão de Art que morreu durante a guerra. O homem da segunda foto é Vladek, pai do autor e protagonista da obra.

Maus serve de exemplo para ilustrar uma ideia importante: quando surge no interior de uma narrativa sequencial de quadrinhos (mas poderíamos estender também para a fotografia que aparece em meio ao texto literário; o entorno, afinal, é o mesmo), uma fotografia irrompe trazendo consigo a memória de todas as situações narradas antes de seu aparecimento. E não estamos falando apenas da memória informativa, mas também da emoção, da tensão, do tom da história. Richieu é uma sombra para Art: este sente que aquele sempre receberá o maior afeto dos pais, justamente por ser uma entidade que não mais existe em corpo presente e ser um símbolo dos piores sacrifícios da guerra. Richieu é o irmão com quem Art não pode competir, e isso é tão doloroso que Art preferiria ter morrido no lugar do irmão. Junto a isso, temos Vladek, o pai maniático com quem o autor tem dificuldades profundas de relacionamento – e essas dificuldades são um dos temas abordados pela obra. Isso tudo irrompe das fotos quando a vemos – é como se elas estivessem lambuzadas do pantanoso contexto narrativo anterior.

Esse é um ponto. O outro: em *Maus* (e em obras que utilizam a mesma técnica), a fotografia funciona como uma lasca pontiaguda que irrompe em meio à narrativa. Ela surge, afiada e agressiva, com o objetivo de ferir o leitor, ao lembrá-lo de que essas personagens são pessoas que realmente existiram e habitaram este mundo; que sua dor e seus sofrimentos são reais! Trata-se de uma quebra – sem dúvida, planejada – do *continuum* de que falamos há pouco.

Podemos fazer um paralelo dessa ideia transpondo os conceitos de *studium* e *punctum* de Roland Barthes para o nosso contexto: o *studium* de *Maus* é a narrativa em quadrinhos em si (a página em sua formatação em “multiquadros”); o *punctum* é a foto, que mortifica e apunhala o leitor⁷. Temos consciência de que utilizamos essas noções em um contexto ligeiramente diferente do original, mas essa subversão tem um viés explicativo e apresenta certa coerência: afinal, por mais que Barthes estivesse pensando nos dois momentos do ato de contemplar uma imagem a partir de fotografias isoladas, ou seja, fora de uma linha sequencial, temos motivos para crer que ele desenvolveria o

⁷ Durante a apresentação das ideias deste ensaio em uma disciplina do Mestrado em Letras da PUCRS, uma colega questionou se esse “efeito de lasca” não seria uma consequência intrínseca do choque de diferentes linguagens; sendo assim, estaríamos falando de algo que não é exclusivo do choque entre quadrinho e fotografia, mas que poderia se estender a outras formas de hibridismo. Refletimos sobre isso, e entendemos que não. Há histórias em quadrinhos que usam recursos hipertextuais, como animação, vídeo e áudio, e parece-nos, empiricamente falando, que nesses casos os efeitos provocados são diferentes dos da fotografia – e também são diversos entre si. Cada qual renderia uma análise individualizada dos seus efeitos. É uma ideia que pretendemos explorar melhor em algum trabalho futuro.

mesmo paralelismo que nós, se se debruçasse sobre a foto inserida na narrativa em quadrinhos.

4 A fotografia como um puxar de tapete

Um efeito bastante diverso pode ser encontrado no premiado documentário-animação *Valsa com Bashir*, do diretor israelense Ari Folman.

A narrativa de *Valsa com Bashir* trata de um tema doloroso – a Guerra do Líbano – sob a proteção da linguagem da animação, que funciona como uma estrutura de segurança protegendo a audiência das imagens mais fortes. É, de fato, uma *layer* posta sobre a imagem crua do documentário. Ao se aproximar dos minutos finais do filme, porém, essa cortina se abre e mostra uma realidade doída. A audiência é defrontada com o mesmo tema que vinha sendo tratado até então, porém agora com imagens feitas com uma câmera. O impacto emocional é de uma força poucas vezes vistas no cinema, e é justamente por isso que percebemos a necessidade de se estudar melhor esse efeito enquanto técnica. Enxergamos assim: quando o filme abandona a animação para entrar na linguagem do documentário, é como se um tapete fosse puxado de sob os pés da audiência, derrubando-a. A *layer*, que até então permitia uma distância estética entre obra e audiência, subitamente cai no chão.

Estamos falando da versão fílmica de *Valsa com Bashir*, mas há uma versão em quadrinhos, com ilustrações de David Polonsky. Parece-nos que esta análise pode ser transposta, sem perdas, para a versão gráfico-sequencial. Aqui, o que muda são as linguagens em jogo – de animação e documentário, passa a ser quadrinho e fotografia –, mas o efeito é o mesmo. De fato, no caso específico dessa obra, o paralelismo entre a linguagem da animação e a do quadrinho, e a do documentário e a da fotografia, é bastante conveniente. Em ambos os casos, estamos falando de uma transição de linguagens, em que o grau de mediação do autor sobre a imagem passa de um nível elevado para outro normal. Não que na fotografia e no cinema não haja manipulação subjetiva; pelo contrário, sabe-se, com muita clareza, já há bastante tempo, que a máquina fotográfica e a câmera não são objetos de mera reprodução da realidade, pois atrás desses equipamentos há seres humanos tomando decisões técnicas e estéticas que

deixam rastros de subjetividade. O que queremos dizer é que, no caso da animação e dos quadrinhos, essa mediação é mais intensa.

Tudo isso tem a ver com questões de produção, principalmente do *tempo de produção*. Quando um desenhista decide desenhar uma cena real, ele precisará passar por muitas etapas até a finalização do desenho: observará a paisagem que quer retratar, fará rascunhos reconstruindo a paisagem conforme sua interpretação do que é importante ou não aparecer no enquadramento, decidirá por um traço ou estilo de desenhar e, por fim, colocará cor (ocasionalmente) e fará a arte-final. A sua imaginação está envolvida de forma intensa em todos os níveis do processo, alterando decisivamente o resultado final. Na fotografia, especialmente na digital, a maior parte desse processo é condensada no tempo de um clique, e as escolhas do autor consistem basicamente em decisões de enquadramento e iluminação, decisões essas que o desenhista também faz. E o fotógrafo, diferentemente do desenhista, não pode alterar as linhas e a posição do cenário.

Sabemos que há infinitas técnicas de desenho e que o hiper-realismo está aí para mostrar que uma pintura pode ser tão ou mais real que a fotografia, bem como há inúmeros fotógrafos que não estão preocupados com a fidedignidade e ocupam-se em fazer fotografias como se fossem telas. Esses casos, porém, são extremos – neles, uma arte quer se aproximar da outra, invertendo o jogo. Mas essa subversão só ocorre porque há essa lei que nos vem à tona ao analisar *Maus* e *Valsa com Bashir*: a fotografia possui um efeito de realidade muito mais intenso que o desenho. E mais: esse efeito de realidade pode também ser traduzido como um “efeito de presente”. Afinal, ao vermos uma fotografia antiga, sentimos que aquela imagem nos reporta a algo mais próximo de nós do que o desenho seria capaz de reportar, mesmo que o desenho seja sobre um tema contemporâneo. É o que acontece em *Maus* e *Valsa com Bashir*. Nas duas obras, o desenho distancia o leitor do tema narrado, de tal forma que ele possa observar os fatos de cima, em panorâmica; a fotografia, ao contrário, é como um ímã que puxa o leitor subitamente de volta ao chão.

Para deixar essa ideia ainda mais clara, reproduzimos aqui o trecho de uma entrevista que concedemos a duas estudantes que, em dupla, realizavam uma monografia sobre Jornalismo em Quadrinhos. A pergunta delas, bastante perspicaz, era:

“os quadrinhos podem ter o mesmo impacto imagético que as fotografias?”. Nossa resposta:

Acredito que se equivalem, mas com efeitos de sentido diferentes. Para mim, o quadrinho está mais para a memória, o passado (em essência, não como regra que não possa ser quebrada), enquanto que a fotografia está vinculada ao presente (mesmo que seja uma fotografia antiga, ela vai retratar o presente daquela época; já o quadrinho cria um distanciamento maior do objeto retratado para o momento em que ele é representado)⁸ (PAIM, 2011, s./p.)

Creio que a resposta esclarece, de forma sucinta, aquilo que tentamos dizer até aqui⁹.

5 Entre farpas e fraturas

Outra obra, advinda do gênero “reportagem”, vem bem a calhar à diversidade da nossa análise. Trata-se de *O fotógrafo*, que narra as aventuras do repórter fotográfico Didier Lefèvre acompanhando uma caravana dos Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão, em 1986. O livro é composto pelas fotos de Lefèvre, combinadas a desenhos de Emmanuel Guibert. Portanto, as duas linguagens – desenho e fotografia – estão combinadas em um mesmo *continuum*, comprovando que os efeitos causados pela

⁸ Entrevista concedida por email à Elisa Rosar e Luciana Gonçalves, estudantes da FMU (Faculdades Metropolitanas Unidas), de São Paulo/SP, em setembro de 2011.

⁹ Incluímos aqui um comentário bastante elucidativo feito por Julio Souto Salom, estudante do Mestrado em Sociologia na UFRGS, que leu este artigo e o comentou, em email do dia 30 de novembro de 2012: “Tanto os comentários de Barthes sobre fotografia, como os teus próprios argumentos sobre fotografia/desenho (presente/passado), parecem terminar focando uma relação ‘essencial’, ligada às características técnicas da máquina fotográfica e o tabuleiro de desenho. Porém, eu tenho que fazer o papel de sociólogo. Com alguns colegas tenho acompanhado alguns debates na sociologia da ciência, da técnica, e certa coisa que se chama os Estudos Sociais em Ciência e Tecnologia (Bruno Latour, Harry Collins...). Nestes casos, o argumento apontaria para relativizar o determinismo tecnológico e pôr em relevância os ‘usos sociais’ de uma determinada tecnologia, que influenciaram desde a sua concepção, até a sua utilização, compreensão, recepção etc. Acho que, no caso da fotografia, este fator é muito importante. Todas as características que assinalas, onde a fotografia seria lida pelo espectador como ‘mais objetiva’ ou ‘mais realista’, podem ter mais a ver com uma trajetória histórica da tecnologia, sua concepção original, sua veiculação nas diferentes mídias etc. Essa trajetória histórica criaria uma espécie de ‘consenso’ (sobre a fotografia como verdade) que não tem tanto a ver com as características do aparato. Esse debate é muito interessante precisamente no momento da fotografia digital, que populariza e faz muito mais fácil o tratamento e edição de fotografias, uma prática que antes era mais complexa e restrita aos ‘especialistas’. Poderíamos aventurar-nos a dizer que esta mudança técnica propicia uma espécie de ‘crise epistemológica’, onde os espectadores/leitores destituem a fotografia de seu estatuto de ‘verdade automática’”.

inserção de fotografias em histórias em quadrinhos são múltiplos e devem ser analisados através de casos modelares – nunca de forma genérica.

Em *O fotógrafo*, as fotografias são tantas e fazem parte da narrativa sequencial de forma tão natural que não causam fraturas na linguagem. Aqui, elas deixam de ser lascas e, devido à sua repetição, tornam-se meras farpas integradas à própria linguagem original do livro. Quase ao ponto de nos perguntarmos, aliás, se não é o quadrinho que atua como intruso em uma linguagem sequencial comandada pela fotografia. Essa consideração nos parece especialmente pertinente por causa do título, que não só enquadra a obra como mais um exemplo daquele primeiro caso que citamos no início deste ensaio (a fotografia ou o fotógrafo como tema), como também deixa bastante claro, mesmo antes de o leitor abrir o livro, que a fotografia é o eixo principal da narrativa. E, de fato, já na primeira página aparecem três bandas¹⁰ com fotografias antes de aparecer uma banda desenhada. O leitor, portanto, é introduzido primeiro ao código da fotografia sequencial antes de entender que está diante de uma obra ímpar no que diz respeito à combinação de linguagens para compor efeitos de sentido próprios desse tipo de narrativa híbrida.

Se, por um lado, essa obra nos mostra que a noção de *continuum* de Umberto Eco pode envolver de forma natural a intercalação entre desenho e fotografia, por outro nos leva a uma definição importante sobre esse tipo de fusão: como em *O fotógrafo* o efeito de lasca é usado já na primeira página e é reiterado tão repetidamente, acaba sendo menos impactante – vira uma “farpa”, como falamos. Utilizando *Maus* como paralelo comparatístico, concluímos que o efeito de lasca precisa de uma preparação, necessita de um certo *espaço temporal* para que a arapuca seja armada e funcione com perfeição. E mais: que essa eficiência narrativa do efeito de lasca é inversamente proporcional ao uso do engaste de linguagens. Dizendo de outro modo, a fotografia aparecerá mais intensamente em uma narrativa, quanto menos ela for utilizada e conforme houver um acúmulo de elementos que a preparam. Não é o caso de *O fotógrafo*, em que o quadrinho enquanto desenho não prepara a chegada da fotografia – caso de *Maus* e *Valsa com Bashir* –, mas sim interage com ela.

¹⁰ “Banda” é o nome dado a cada linha de quadros de uma página de quadrinhos.

Trouxemos aqui três exemplos modelares, ou seja, três casos que podem servir de referência para o estudo desses efeitos em outras obras. Escolhemos essas três obras porque são diferentes entre si e demonstram o potencial de um estudo mais aprofundado e mais amplo que analise outros efeitos dessa relação, ou mesmo de outras relações envolvendo outras linguagens. Sabemos, porém, que há inúmeros outros exemplos de relação entre fotografia e quadrinho, com efeitos diversos dos que trouxemos à tona.

Temos consciência das nossas limitações: no fundo, o que analisamos neste ensaio é apenas uma pequena amostragem da natureza dos infinitos efeitos de sentidos possíveis nas narrativas híbridas. Que ele sirva de apologia da necessidade de estudar melhor as formas de interação entre texto e imagem, no que diz respeito às possibilidades técnicas de criação e recepção.

No nosso entendimento, o estudo de narrativas híbridas é uma forma de expandir a noção de *Weltliteratur* para o contexto plural em que vivemos, no qual a miscigenação inclui não somente línguas e culturas, mas também códigos e linguagens de expressão artística. É necessário compreender a aventura da literatura totalizante como uma transgressão de fronteiras ao mesmo tempo culturais, linguísticas e midiáticas. Em tempos de rápida criação e difusão, uma linguagem facilmente mistura-se com a outra, formando uma miríade de novas linguagens a partir de contatos inesperados, e desse contato surgem novos efeitos e novos sentidos. É o caso, por exemplo, das três obras aqui citadas, que, não só pelos temas de que tratam, mas também pela forma híbrida com que os tratam, já são um exemplo prático da *Weltliteratur* proposta por Goethe.

Referências

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 6ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2008.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: 70, 1980.

BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DINIZ, André. *Morro da favela*. São Paulo: Barba Negra, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FOER, Jonathan Safran. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Tradução de Daniel Galera. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. *Valsa com Bashir*. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, 1999.

KELLER, Ulrich. *Images of War, War of images. The Invention of Pictorial Reportage in the course of the Crimean War*. Disponível em <http://meltonpriorinstitut.org/pages/text_archive.php5?view=text&ID=10&language=English> Acesso em 19 jun. 2012.

LEFÈVRE, Didier; GUIBERT, Emmanuel; LEMERCIER, Frédéric. *O fotógrafo: vol. 1*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

MCCLLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2008.

_____. *Desvendando os Quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

PAIM, Augusto. *Inovações no velho suporte*. In: Revista da Cultura, edição 44, março de 2011. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc44/index2.asp?page=materia1>> Acesso em 19 jun. 2012.

PAIM, Augusto. *Os filhos de Joe Sacco*. In: Revista da Cultura, edição 43, fevereiro de 2011. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc43/index2.asp?page=capa>> Acesso em 13 jun. 2012.

RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SACCO, Joe. *Palestina*. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

SPIEGELMAN, Art. *Maus – a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em março de 2013.

Aceito em junho de 2013.