



## Sob O Olhar Do Fotógrafo: Quadrinhos e Fotografia Na Narrativa Jornalística<sup>1</sup>

Monique dos Santos Nascimento<sup>2</sup>

Eliza Bachega Casadei<sup>3</sup>

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP

### RESUMO

O jornalismo se estabeleceu no meio impresso com textos tradicionais e, muitas vezes reféns do lide. Neste artigo, a obra *O Fotógrafo* é tomada como exemplo para observar como as histórias em quadrinhos podem servir de ferramenta para uma narrativa jornalística renovada. A obra se apropria também da fotografia, misturando ilustrações e fotos nas páginas do relato. O autor e fotojornalista, Didier Lefèvre, viajou ao Afeganistão em 1986 para acompanhar a caravana de uma equipe da organização Médicos Sem Fronteiras. O intuito era acompanhar o trabalho da ONG e revelar a situação do povo afegão em meio à invasão soviética. Na época, seis fotos, de quatro mil, foram publicadas. Treze anos depois, o quadrinista Emmanuel Guibert sugeriu que a história virasse livro. Assim nasceu *O Fotógrafo*, uma obra em quadrinhos, mas que incorpora as fotografias de Lefèvre e seu relato jornalístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** jornalismo; quadrinhos; fotojornalismo; jornalismo em quadrinhos

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

Com a missão de acompanhar um equipe humanitária da ONG Médicos Sem Fronteiras no Afeganistão, o fotojornalista Didier Lefèvre viajou ao lado de médicos e enfermeiras, sendo guiado por uma caravana de *mujahidin*, os combatentes afegãos. No caminho, a equipe passou por caminhos como trilhas nas montanhas da região, onde o ar é rarefeito, e por planaltos onde as caravanas eram metralhadas pelas forças soviéticas, fazendo o trajeto quase todo a pé e carregando os medicamentos e equipamentos no lombo de burros de cavalos. Por três

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em Grupo de Trabalho da V Conferência Sul-Americana e X Conferência Brasileira de Mídia Cidadã.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da FAAC-UNESP, email: monique01nascimento@gmail.com

<sup>3</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC-UNESP



meses, Didier documentou suas atividades, as da equipe de médicos e fotografou o cotidiano do povo afegão durante o conflito.

Anos depois, o fotojornalista contou a história a seu amigo e quadrinista Emmanuel Guibert, que decidiu produzir a *graphic novel* sobre a jornada, utilizando as antigas fotografias de Lefèvre. Esta utilização da linguagem dos quadrinhos na produção de material jornalístico já acontece, mas de forma pontual e muito ligada ao trabalho autoral. Nomes como Joe Sacco e Guy Delisle se tornaram referência nesse tipo de produção, por exemplo, mas *O Fotógrafo* vai além e incorpora a fotografia à sua linguagem, mostrando as possibilidades das histórias em quadrinhos.

### **As Histórias em Quadrinhos**

Os quadrinhos já existem a tempo suficiente para que sua linguagem e seu consumo estejam consolidados enquanto produto midiático. Entretanto, ainda que este exista “oficialmente” desde o final do século XIX, e já tenha passado por diversas transformações, ainda sofre com resquícios de um preconceito antigo. “Durante muito tempo as estórias em quadrinhos foram tidas e havidas como uma subliteratura prejudicial ao desenvolvimento intelectual das crianças” (CIRNE, 1974, p. 11)

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

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

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



quadrinhos”. Em outras palavras “o espaço é pros quadrinhos o que o tempo é pro filme” (MCCLLOUD, 1995 p. 7)

Apesar dos diálogos com outras mídias serem úteis no estudo das HQ’s, para se começar a compreender quadrinhos como uma mídia independente e válida, primeiro deve-se encará-los como uma linguagem autônoma, não como uma forma de literatura ou gênero literário. Ramos (2009) evidencia que definir quadrinhos como literatura “nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil)” sendo esta rotulação um “argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário”. (RAMOS, 2009, p.17)

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

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

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

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

Eisner (1989) também contraria essa ideia ao observar que quando começou “a desvendar os componentes complexos, detendo-me em elementos até então considerados instintivos e tentando explicar os parâmetros dessa forma artística, descobri que estava envolvido mais



com uma ‘arte de comunicação’ do que com uma simples aplicação de arte”. (EISNER, 1989, p. 6). Dessa forma, Eisner evidencia a complexidade dos quadrinhos enquanto produto comunicacional que sobrepõe o significado artístico ou de entretenimento desta mídia. Com isso, entende-se que os quadrinhos são capazes de abarcar qualquer tipo de conteúdo, ficcional ou não. É nesse ponto que o jornalismo se faz presente.

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

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

O desconhecimento teórico sobre a linguagem dos quadrinhos permite que, em análises descontextualizadas, o tipo de reportagem realizada por Sacco seja caracterizada como um novo gênero jornalístico. Há de fato uma reconfiguração de uma das muitas práticas jornalísticas em função de uma nova mídia. Entretanto, os quadrinhos são uma plataforma que permitem abarcar manifestações de qualquer natureza, inclusive gêneros do jornalismo, como a reportagem, adaptando-os à linguagem das HQ’s e utilizando sua linguagem e potencialidades. Um paralelo entre possa ser traçado com o movimento do *new journalism* de Capote e Wolfe, no que diz respeito à uma investigação apurada, e ao jornalismo Gonzo de Hunter Thompson, em sua irreverência. (SOUZA JÚNIOR, 2009)

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



o Código para ganhar o selo de aprovação. Diante disso, muitas editoras autocensuravam para passar pela avaliação, junto a isso a oposição de pais e professores aos quadrinhos fizeram com as vendas caíssem vertiginosamente e a produção das HQ's fosse seriamente prejudicada e o mercado ficasse estagnado. O ponto de virada veio cerca de uma década depois, em 1968, com a publicação da revista Zap Comix, do quadrinista Robert Crumb. Em um contexto de contracultura, Crumb trouxe o que os jovens buscavam e que contrariava todos os princípios do Código de ética dos Quadrinhos: sexo, consumo de drogas, violência, desobediência à lei e à ordem, o que motivou outros quadrinistas a seguir seus passos. Mas não apenas as temáticas representaram uma ruptura com o que havia sido feito até aquele momento, a forma e a narrativa também tiveram mudanças significativas. Na forma, o preto e branco toma espaço, possibilitando um aspecto de estilos mais amplo do que se via nos quadrinhos tradicionais, fazendo do estilo um fator essencial para a identidade das histórias. Na narrativa, iniciam-se abordagens mais realistas e experimentais, muito vinculadas à sátira, ao humor e à crítica social. Além disso há o surgimento, com Crumb, da vertente autobiográfica, onde o autor é protagonista. (SOUZA JÚNIOR, 2009)

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

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



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

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

### **A Fotografia e a Linguagem Híbrida Com Os Quadrinhos**

Além das particularidades inerentes do jornalismo em quadrinhos, *O Fotógrafo* apresenta a fotografia em meio ao relato, que acaba por se fazer presente na narrativa de diversas maneiras. Para Paim (2013) há três formas de conexão entre fotografia e narrativa: a temática, a estilística e a técnica. A primeira é aquela em que a fotografia é tema principal ou coadjuvante na obra. A segunda se refere àquelas obras que se apropriam de elementos da técnica fotográfica como base e a partir dela criam uma técnica narrativa correspondente. A terceira é aquela que percebe a fotografia como recurso técnico, integrando as estratégias narrativas, inseridas em meio ao texto.

No caso de *O Fotógrafo*, a fotografia aparece em duas categorias. Fica clara que a narrativa se desenvolve em torno das fotografias, em forma e também conteúdo. A começar pelo nome dos livros e pela presença de reflexões do autor sobre a técnica fotográfica e sobre o ato de fotografar. Mas a foto é principalmente inserida misturando-se aos quadrinhos, linguagem “que já tem o hibridismo como elemento intrínseco da sua composição e que vem ganhando cada vez mais complexidade com a absorção de novas técnicas e linguagens, bem como com o desenvolvimento das suas próprias características”. (PAIM, 2013, p.371)

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



---

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

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

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

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

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

Além da fusão dos quadrinhos e da fotografia no que se refere à linguagem e seus mecanismos, é preciso abordar que, no contexto de uma obra jornalística, o fotojornalismo também se faz presente.

Historicamente, o fotojornalismo tem vivido em permanente evolução, desempenhando vários papéis na tarefa de informar. A fotografia passou a representar o grande canal através do qual o mundo se dava a conhecer nos seus aspectos físicos e na diversidade da vida cotidiana. Atualmente vivenciamos uma experiência que não era possível antes da era fotográfica: ser testemunha das calamidades ocorridas em outros países. Como expõe Sontag:

(...) quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo”. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de





---

apreender algo e uma forma compacta de memorizá-la. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio”. (SONTAG, 2003, p.23)

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

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

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

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

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

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

De início, a fotografia era tida como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2008, p. 27), essa concepção era reforçada, principalmente, devido à





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

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

Isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de ‘signos’, na qual a fumaça é indício de fogo, a cicatriz é indício de um ferimento, a ruína é um traço do que existiu, etc. Todos esses sinais tem em comum o fato de serem afetados por seu objeto e de manter com ele uma relação de conexão física. Nisso diferenciam-se radicalmente dos ícones, que se definem apenas pela relação de semelhança, e dos símbolos, que definem seu objeto por uma convenção.

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

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

Por essas qualidades de imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática em oposição à semântica. As fotografias propriamente ditas quase não tem significação nelas mesmas: seu sentido lhes é



---

exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com seu objeto e com sua situação de enunciação. (DUBOIS; CAUWENBERGE, 2008, p. 52)

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

### **Diálogos com o jornalismo literário**

Como já exposto por Souza Júnior (2009), o jornalismo em quadrinhos como conhecemos atualmente dialoga fortemente com o jornalismo literário. Pena (2007) classifica o jornalismo literário como um gênero em si, que, por sua vez, abarca subgêneros, tais como o *new journalism*, a biografia, o romance-reportagem e o jornalismo gonzo, entre outros. A escola do jornalismo literário, de acordo com Pena, consiste em

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

Utilizando os conceitos de Pena (2007) e o que autor denomina “estrela de sete pontas” é possível observar a aproximação da obra *O Fotógrafo* com o jornalismo literário.

O primeiro item da estrela, potencializar os recursos do jornalismo, trata-se de desenvolver suas técnicas narrativas, criando novas possibilidades para o profissional, tudo isso, sem deixar de lado em nenhum momento princípios importantes como: a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente. Já nesse primeiro item, podemos afirmar que a obra é em si uma potencialização dos recursos do jornalismo, não apenas na linguagem, mas também na forma, na união de quadrinhos e fotografia.

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



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

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

No quinto item a característica é romper com a estrutura do lide: “Quem? O que? Como? Onde? Quando? Por quê?” respondidos no primeiro parágrafo de uma reportagem. Apesar do lide reunir informações essenciais e ter tornado a imprensa mais ágil, ele padroniza os textos, sacrificando a criatividade e, muitas vezes, a qualidade do texto, deixando-o superficial. Além disso, o lide não cumpre o que seria seu principal objetivo, que seria o de evitar ou tentar mascarar a subjetividade do texto jornalístico.

A sexta característica é evitar definidores primários. Tratam-se das fontes oficiais, aquelas figuras que são recorrentes na imprensa: governadores, advogados, ministros, órgãos públicos, entre outros. Utilizar essas fontes à exaustão causa um círculo vicioso, prejudicando a informação ao dar destaque apenas para os mesmos pontos de vista. É necessário dar voz a cidadãos comuns e fontes anônimas, raramente ouvidas. Na narrativa, Lefèvre utiliza-se muito pouco da ferramenta da entrevista e conta muito mais com seus relatos acerca da experiência. Porém, nos momentos em que há diálogos, falas de outros personagens, estes são os membros da equipe da MSF e afegãos, pessoas comuns.

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



---

## Considerações Finais

*O Fotógrafo* mostra algo que raramente vemos em grandes veículos de comunicação: os bastidores de uma reportagem fotográfica, além do dia a dia de uma missão humanitária, os perigos e as dificuldades enfrentadas para cumprir o objetivo de dar assistência a um povo vítima da guerra. Seu legado é revelar traços de um país tão estigmatizado e vítima dos preconceitos do ocidente, aproximar um povo que há décadas sofre com invasões e conflitos, e fazer isso de maneira única, unindo a linguagem particular das histórias em quadrinhos com o registro histórico da fotografia. Através de seus quadros, a sociedade afegã puderam chegar até o ocidente de forma menos estereotipada, ajudando a compreender fatos de sua história recente, além de denunciar a condição do povo afegão em meio ao conflito gerado pela invasão soviética e revelar parte do trabalho feito pela ONG Médicos Sem Fronteiras.

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

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



---

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

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

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

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

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

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Trad. Madga Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

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

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

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

PENA, Felipe. **O jornalismo literário como gênero e conceito**. Revista Contracampo, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/349>>. Acesso em fev/2015.

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

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

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



---

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

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

VERGUEIRO, Waldomiro. **Trajatória da pesquisa em HQs no Brasil é tema de lançamentos da ECA**, 2013. Disponível em: <http://www5.usp.br/34235/trajetoria-da-pesquisa-em-hqs-no-brasil-e-tema-de-lancamentos-da-eca/>. Acesso em abril/2015