

### 3. O Fotógrafo: Vários olhares

*Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.*

(Julio Cortázar – Las babas del diablo)

#### 3.1. A questão coautoral

O trabalho de Lefèvre, Guibert e Lemercier é híbrido em diferentes sentidos. Além de trazer uma pluralidade de linguagens (como visto no capítulo anterior) e de autores, se entrelaçam diversos tipos de discursos, como o (auto)biográfico e o (foto)jornalístico. Neste capítulo, pretendo articular essas questões. Como dito anteriormente, *O Fotógrafo: Uma História no Afeganistão* foi criado em coautoria. Somos apresentados aos seus três autores da seguinte forma: “*O Fotógrafo*: Uma história vivida, fotografada e contada por Didier Lefèvre; Escrita e desenhada por Emmanuel Guibert; Diagramada e colorida por Frédéric Lemercier” (GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER, 2006, p. 12). A imagem de Lefèvre, um desenho em plano fechado do seu rosto, acompanha esta apresentação. Ele olha para o leitor e diz: “Sim, este sou eu”. Em seguida, aponta sua câmera na nossa direção e nos fotografa: “Clique”. Entramos na história.

*O Fotógrafo* tem três autores e um narrador. A narrativa se dá em primeira pessoa e gira em torno do ponto de vista do personagem do fotógrafo. Ao dizer que a história é “vivida” por ele, somos apresentados ao narrador do livro e, ao mesmo tempo, o leitor é informado de que a narrativa tem um caráter vivencial, isto é, que parte de uma experiência real do fotógrafo. Se a história é

ainda “contada” por ele, esta parece trazer um teor autobiográfico ao livro: uma escrita da própria experiência. Mas ela é “escrita” por Guibert. Nesse sentido, estamos mais próximos de uma escrita de teor biográfico (Guibert falando da experiência de outro indivíduo), mas na primeira pessoa. Um encontro entre biografia e autobiografia. A história é ainda “diagramada e colorida por Frédéric Lemerrier”. Será possível pensar a “escrita de si” num trabalho com múltipla autoria? A partir do momento em que Guibert e Lemerrier são também autores e contribuem com a narrativa sobre a experiência de Lefèvre, não poderíamos falar em uma “escrita do outro”? Eu respondo que sim, para as duas perguntas. Porém, outra questão se coloca: como dar conta dessa leitura?

O livro é escrito em primeira pessoa e, desde o seu título, está apresentado o objetivo de, antes de mais nada, falar sobre a experiência do fotógrafo no Afeganistão. A partir desse dado, e da escrita em primeira pessoa, que alimenta uma abordagem subjetiva por parte do narrador sobre sua vivência, proponho pensar em *O Fotógrafo* como uma possibilidade de “escrita de si”, que se torna ainda mais interessante pela peculiaridade da escrita coautoral. Minha proposta é que a produção coautoral seja articulada à construção das escritas sobre si e sobre o outro, ao invés desses dois dados serem pensados separadamente.

Por mais que haja outras vozes na escrita – a dos outros dois autores -, a história contada é sobre a experiência de Lefèvre. Por que não lermos também as fotografias tiradas por ele (e organizadas da maneira como estão, no livro) como uma forma de escrever sobre si? Para uma análise de *O Fotógrafo*, se fazem necessárias abordagens que compreendam a importância de leituras baseadas na heterogeneidade do discurso e do sujeito.

Philippe Lejeune é referência introdutória para o estudo de autobiografias. Muito já foi dito depois de seu *O Pacto Autobiográfico*, escrito originalmente em 1975, mas proponho voltarmos a ele como ponto de partida para uma discussão teórica sobre o assunto. Pensemos na diferenciação feita por Lejeune entre autobiografia e biografia (LEJEUNE, 2008, p. 39). Lejeune afirma que a autobiografia parte de uma relação identitária entre personagem, narrador e autor. Dito de outra forma: o autor garante ao leitor, através de um pacto, que pode ser explicitado de diversas formas, como, por exemplo, no título ou na introdução do livro, que essas três instâncias do texto compartilham uma

identidade em comum. Já na biografia, a relação entre personagem, narrador e autor seria apenas de semelhança e inseriria um quarto elemento, chamado pelo teórico de protótipo ou modelo, um referente extratextual. Ou seja, no caso da biografia, não há um pacto garantindo que esses três elementos coincidam.

A confiança na integridade do pacto autobiográfico, na abordagem de Lejeune, gira em torno da problemática do nome próprio. “É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Assim, o diferencial da autobiografia seria a marca de uma realidade exterior ao texto, garantido pelo pacto, ao qual este se refere. Uma narrativa que transgrida o pacto da forma como estabelecido por Lejeune, como seria o caso de um relato no qual o nome do personagem é igual ao nome do autor, mas que não pudesse ser rotulada como uma autobiografia da forma como definida por ele (narrativa na qual autor, narrador e personagem coincidem para contar uma experiência real da vida do autor), seria necessariamente da ordem da *mentira*, que de acordo com Lejeune é uma categoria da autobiografia e não da ficção (LEJEUNE, 2008, p. 30). Quer dizer, para o autor, se a autobiografia transgride o pacto, ela se torna mentirosa – e não ficcional. A diferença entre autobiografia e ficção seria definida unicamente pelo pacto feito pelo autor com seus leitores.

Lejeune define a autobiografia e outras formas de escritas de si e do outro - apesar de não usar esses termos - de maneira rígida e, assim, limita nossas reflexões sobre as possibilidades da escrita autorreferencial. Minha opção por utilizar o termo “*escritas de si*” busca justamente inserir sob esse conceito um corpus mais amplo e menos rígido em termos de possibilidade de escritas do que as noções de “*biografia*” e “*autobiografia*” tal qual entendidas tradicionalmente, como o faz Lejeune, permitiriam.

Isto posto, fica claro que Lejeune não dá conta das questões levantadas até agora, uma vez que *O Fotógrafo* nos aponta uma leitura dupla, tanto de escrita de si quanto de escrita do outro. Tanto de teor biográfico quanto autobiográfico. A autoridade e rigidez atribuídas por Lejeune à figura, ou melhor, ao nome do autor, assim como à definição dos gêneros que estuda, não permitem que pensemos uma escrita múltipla, compartilhada e híbrida, como é o caso da história em quadrinhos que tenho em mãos.

\*\*\*

Desde o final do século XX, estamos vivenciando, não só no campo da literatura, o retorno de um interesse pelos relatos de caráter (auto)biográfico, tanto por parte dos escritores, quanto do mercado editorial, da mídia, dos leitores/espectadores e da academia. Esse “retorno à biografia” (CARDOSO, 2002) se insere no campo mais amplo de uma “busca empreendida em torno dos novos acentos do eu, desse ‘retorno do sujeito’ que pretendia fazer ouvir sua ‘própria palavra’” (ARFUCH, 2010, p. 23) e, muitas vezes, da procura por uma verdade sobre o outro, sobre sua intimidade, sua privacidade revelada. Este interesse se manifesta através da palavra escrita, como em diários, cartas, memórias, de programas de televisão e até de entrevistas, sejam escritas ou faladas (ARFUCH, 2010). O avanço da cultura midiática caminha na direção dessa tendência, resultando na espetacularização da intimidade, da visibilidade do privado e da exploração da lógica da celebridade (KLINGER, 2007, p. 22).

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de ‘ego-história’, ao uso dos testemunhos e dos ‘relatos de vida’ na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas. (KLINGER, 2007, pp. 22-23)

Mas grande parte desse interesse (auto)biográfico está atento à incapacidade desses relatos de revelar a verdade sobre seus escritores, que é o que muitas vezes se procura na leitura de (auto)biografias, e começa a delinear um novo caminho para a escrita e a leitura (seja acadêmica ou não) dessas “escritas de si”. É sobre essa percepção que me interessa refletir em *O Fotógrafo*.

Usarei o termo “escritas de si” me referindo ao campo amplo dos discursos vivenciais, normalmente narrativos, que trabalham sobre uma noção subjetiva do “eu”. Com o uso desse termo tenho como objetivo incluir casos como, por exemplo, as autobiografias na segunda ou terceira pessoa, as autoficções e as memórias. Meu interesse recai sobre os trabalhos que exploram a diversidade de possibilidades das escritas de si, que partem de uma concepção

de sujeito múltiplo e de discursos com vozes heterogêneas, como é o caso de *O Fotógrafo*. As escritas de si, neste sentido, não pertencem a nenhuma área específica do saber, mas podem dialogar com diversas delas, como a literatura, a história, o jornalismo, a etnografia e a filosofia, entre outras.

Essa tendência contemporânea ao relato vivencial vem, com frequência, questionando o formato tradicional de autobiografia, que se apoiava na crença de um discurso que revelaria a realidade do escritor, sua intimidade, sua sinceridade, em uma total correspondência entre escritor real e narrador. Tais princípios cedem lugar para um sujeito descentrado, para a valorização da pluralidade de vozes do relato vivencial e de categorias híbridas. Não há, nesses casos, uma pretensão de verdade, e nessa atitude o caráter ficcional das escritas de si encontra espaço adequado para desenvolvimento. A (auto)biografia está se aproximando da ficção e, ao mesmo tempo, a ficção contemporânea vem abrindo espaço para a inscrição de marcas autobiográficas do autor no texto. Essa dupla abertura embaça, por vezes, as fronteiras entre (auto)biografia e ficção. Caminhando nesta direção, Silviano Santiago, refletindo sobre seu próprio trabalho enquanto escritor de processos híbridos de escrita, afirma:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não constam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

A crença na não correspondência total entre autor e personagem/narrador se articula com a impossibilidade de representação verdadeira do vivido através dos relatos de si. Santiago substitui a ideia de “representação do verdadeiramente vivido pelo autor real” por uma “verdade poética”. Esta é entendida pelo escritor como o tema da verdade na ficção, a sua preocupação autobiográfica: “Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam”, e o discurso autobiográfico, continua Santiago, “é tão proteiforme quanto camaleão e tão escorregadio quanto mercúrio” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Os

fatos da realidade, que determinam certas condições da singularidade do autor, passam pelo crivo da criação em sua subjetividade. Portanto, se transformam. A verdade poética não é fixa, pré-determinada, mas sempre mutável.

Leonor Arfuch, partindo das noções de polifonia e dialogismo de Bakhtin, argumenta que

não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’. Essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua ‘própria’ história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. (ARFUCH, 2010, p. 55, grifos da autora)

Essa constatação está presente também na fala de Alberto Giordano sobre o que ele chama de “impossibilidade do autobiográfico”, isto é, a impossibilidade de se coincidir a realidade vivida com o fenômeno literário (GIORDANO, 2006, p. 169), a incapacidade da escrita de comunicar a verdade de qualquer fato. Para Giordano, o presente está sempre reescrevendo o passado de diferentes formas, pois o passado não está encerrado em si mesmo, assim como o presente, que é sempre pensado através da inquietude do futuro (GIORDANO, 2006, p. 172). Não há possibilidade de passagem direta de uma história de vida para a sua forma escrita, somente uma reconstrução das experiências de vida através da recriação de si, de uma autocriação. Portanto, existe um duplo movimento: por um lado, uma tendência de se falar de si e, por outro, a impossibilidade de se dizer a verdade sobre a própria experiência.

Dessa forma, pretendo, neste trabalho, ir além da constatação de um interesse atual pelos temas em torno das escritas de si e também evitar encarar esse interesse somente como um sintoma. Em relação a esse efeito sintomático, em um artigo sobre a multiplicação dos produtos biográficos na cultura contemporânea e a importância sociocultural da produção e do consumo dessas narrativas, Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira explicam a atração pela biografia como uma necessidade atual dos indivíduos de ordenar a realidade e cristalizar identidades em meio a um cenário fragmentado, inconstante e múltiplo. Nas palavras dos próprios autores,

a globalização, com a compressão do espaço e do tempo, a sensação de fragmentação e efemeridade se faz bastante presente no cotidiano de diferentes sociedades. O homem contemporâneo vive a sensação de aceleração, de instantaneidade, de presentificação do mundo e, ao mesmo tempo, lida com uma enorme multiplicidade de referenciais identitários, o que em vários momentos pode produzir a sensação de desorientação para alguns indivíduos. Assim, neste contexto, as narrativas biográficas possibilitariam ordenar a realidade, cristalizando temporariamente identidades, projetos de vida, seja para o sujeito biografado, seja para quem consome este tipo de produto. (HERSCHMANN; PEREIRA, 2002, P. 143)

Diante desse texto, me pergunto: neste panorama ressaltado pelos autores, que lugar ocupariam as biografias não canônicas, híbridas, com concepções plurais de sujeito, que estão longe de “ordenar identidades” ou de “cristalizar temporariamente identidades”? Ao invés de encará-las como sintoma de um mundo fragmentado, prefiro pensar de que forma são construídos esses discursos, os mecanismos de autocriação do sujeito e de elaboração das várias vozes que o compõem. Parto do princípio de que essas narrativas, ao invés de representarem rotas de fuga da fragmentação contemporânea, valorizam-na como potência criadora. E ainda, como propõe Giordano, pretendo pensar o reconhecimento da impossibilidade do autobiográfico como uma potente condição de possibilidade para a escrita autobiográfica (GIORDANO, 2006, p. 170).

\*\*\*

*O Fotógrafo* tem vários autores. Cada um desses autores é múltiplo. A articulação entre essas diferenças, no entanto, produz um discurso coerente. Essa coautoria é elementar para pensarmos nas várias possibilidades de escritas de si e do outro às quais o livro se abre.

O autor é identificado através do nome próprio. Ele, que é sempre duplo, triplo. Que é também, mesmo quando não é identificado através do nome próprio, narrador e personagem. Mas nunca é igual a si mesmo. Mesmo quando identificado através do nome próprio. Três autores, um narrador, contando a história de um personagem. E muitos outros. Lefèvre, nessa estrutura, é no mínimo triplo. Guibert e Lemercier também, mesmo que não sejam identificados através do nome próprio como narradores e personagens do livro. Abre-se um leque de vozes, nomes, escritas, corpos e imagens.

O nome próprio, prefiro pensar, não designa uma identidade social constante e durável que garante a semelhança entre todas as possíveis histórias de vida de um indivíduo. Pierre Bourdieu discorre a respeito da “ilusão biográfica” através da noção de nome próprio:

‘Designador rígido’, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nomeação e a classificação introduzem visões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais. Eis por que o nome próprio não pode descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. (BOURDIEU, 2002, p. 187)

O nome próprio, pois, é uma identificação homogênea de algo que é essencialmente heterogêneo e inconstante. Um indivíduo não é igual a si mesmo nem quando identificado através de um nome próprio que é constante. “Eu é um outro”, diria Rimbaud. E Bourdieu prossegue:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 2002, pp. 189-190)

O “retorno da (auto)biografia” vem acompanhada pelo “retorno do autor” – a autorreferência em primeira pessoa – que tinha sido diluído pelo estruturalismo, pela “morte do sujeito” na filosofia e pela “morte do autor” no campo da literatura (KLINGER, 2007). No entanto, Diana Klinger argumenta que “o ‘retorno do autor’ não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade”. O que evidenciamos, neste sentido, “não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2007, p. 38). O autor retorna questionando sua própria integridade.

Por isso, é enriquecedor articular a escrita de si “com uma noção contemporânea de subjetividade, isto é, um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2007, p. 44). Dessa forma podemos pensar a escrita coautoral de *O Fotógrafo*. Esse autor, que nos interessa, não é pleno. Ele se contradiz, é muitas vezes incoerente e múltiplo, como o caso de Silviano Santiago em *O falso mentiroso. Memórias*, citado pela autora. Enquanto Lejeune, como dito anteriormente, entende a “mentira” como uma escrita autobiográfica falha, enganosa, Santiago aproxima a mentira da ficção – para Lejeune, a ficção não poderia ser mentirosa. O texto de Santiago se situa entre autobiografia e ficção.

É a partir dessa concepção de sujeito contemporâneo que pretendo trabalhar a ideia de autor em *O Fotógrafo*. A escrita coautoral vem potencializar a fragmentariedade dessa noção de autor.

A construção do livro como uma montagem de fragmentos e colagens de diferentes tipos de imagens e textos enriquecem nossa reflexão sobre as escritas de si, revelando um sujeito não pleno. Essa construção é coerente com a escrita coautoral do livro. Se *O Fotógrafo* é estruturado por um diálogo bem sucedido entre partes e fragmentos (considerando que cada uma das imagens é um todo autossuficiente), o diálogo coautoral é igualmente dialógico e bem articulado.

### **3.2. O olhar para o outro**

Existe ainda um outro movimento de escrita, do qual podemos desconfiar através do subtítulo do livro. Enquanto o título (*O Fotógrafo*) foca no sujeito da escrita, o subtítulo (*Uma História no Afeganistão*), direciona nossa atenção para o Afeganistão, para o “outro”. Ao mesmo tempo em que podemos pensar o livro sob a perspectiva de uma escrita de si, o narrador está todo o tempo escrevendo também sobre o outro, o Afeganistão e os afegãos, em seus aspectos políticos, sociais e culturais. A imagem do outro é construída a partir do discurso marcadamente em primeira pessoa. Nesta perspectiva, a escrita de si não se opõe à escrita do outro. Ao contrário, esses dois movimentos se articulam e se alimentam.

Lefèvre acompanhou a expedição da Médicos Sem Fronteiras enquanto fotógrafo interessado na cultura afegã, objeto de inúmeras fotografias e motivação para as futuras viagens que ainda viria a fazer para o Afeganistão. Na história em quadrinhos as fotografias foram empregadas de outra forma, mas não podemos perder de vista sua utilização original. Proponho que deixemos um pouco de lado a questão das múltiplas vozes autorais para que nossa atenção recaia nessa outra abordagem a respeito do duplo movimento de escrita no livro.

Se a noção de sujeito levada em conta aqui nega “a concepção de sujeito metafísico, unívoco e estável, intrínseca ao modelo iluminista de autobiografia, cunhado no século XVIII” (VERSIANI, 2005, p. 75), o objeto do discurso, o “outro”, é também sujeito a variações, instabilidades, incompletudes e subjetividades. E se o objeto do discurso é construído a partir das relações intersubjetivas que estabelece com o sujeito, este último também é constituído na sua relação com o outro, através de “processos dialógicos e interativos na construção de subjetividades” (VERSIANI, 2005, p. 81).

Dessa forma, é mais interessante pensar a relação entre o “eu” e o “outro” em *O Fotógrafo* não a partir de oposições e antagonismos, mas como partes em diálogo e em constante variação de posição um em relação ao outro e em relação ao discurso. A aproximação do “outro” com o “nós” seria tarefa, para Richard Rorty, “de gêneros tais como a etnografia, o relato jornalístico, as revistas em quadrinhos, o documentário e, especialmente, o romance” (RORTY Apud ARFUCH, 2007, p. 107).

Como venho argumentando, *O Fotógrafo* não se encaixa de maneira rígida a nenhuma das categorias tradicionais de escritas autorreferenciais, mas se situa entre algumas delas, como a autobiografia e a biografia. A história relatada no livro se aproxima ainda da concepção de escrita memorialista segundo Wander Melo Miranda, que diferencia memória de discurso autobiográfico:

a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. (MELO MIRANDA, 1992, p. 36)

Como venho indicando, não pretendo afirmar que *O Fotógrafo* é memorialista negando seu teor autobiográfico, mas aproximar minha leitura do livro essa outra possibilidade de escrita de si, a memória. Através dela podemos pensar, de acordo com Melo Miranda, esse movimento de escrita que, ao mesmo tempo em que fala sobre as experiências de vida do autor, constrói também a imagem do outro, uma vez que o autor é testemunha do mundo exterior a ele. Talvez estejamos mais próximos das memórias da Emília, a boneca de pano, que diante da vontade de escrever suas memórias, delega a função ao Visconde de Sabugosa: “Tenho coisas muito importantes para conversar com o Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros” (LOBATO Apud MELO MIRANDA, 1992, p. 39).

Diana Klinger ressalta que esse duplo movimento é uma tendência da literatura contemporânea, que ao mesmo tempo em que traz uma presença marcante da primeira pessoa, direciona seu olhar ao outro culturalmente afastado (KLINGER, 2007, p. 12). Proponho aproximar certas abordagens teóricas do campo da etnografia e do jornalismo, no que diz respeito ao duplo movimento de escrever sobre si e sobre o outro, especialmente o outro culturalmente afastado, das questões suscitadas pela leitura de *O Fotógrafo*.

## **Etnografia**

Desde os anos de 1980, podemos observar, no campo da antropologia, um movimento de desobjetivação do fazer etnográfico. Os primeiros esforços nesta direção foram de Clifford Geertz, que em *A interpretação das culturas* rompeu com o método de observação participante empregada por Bronislaw Malinowski em suas pesquisas etnográficas e passou a questionar a existência de um discurso único sobre o outro. Ao afirmar que o trabalho do etnógrafo se baseia na interpretação, Geertz aproxima a prática etnográfica da ficção, chamando atenção para a construção e para o ponto de vista do observador, como afirma o próprio:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação

em primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento. (GEERTZ Apud KLINGER, 2007, p. 72, grifos do autor)

Geertz questiona a autoridade do etnógrafo para formular verdades objetivas sobre o etnografado, uma vez que ele só pode oferecer-nos uma interpretação da cultura observada. O objeto do antropólogo não é fixo e imutável – ele é construído, no discurso etnográfico, em associação à subjetividade do etnógrafo. Não é prévio ao discurso, mas construído por esse.

Dando um outro passo, em *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*, coletânea organizada por James Clifford e George Marcus, são formuladas novas abordagens teóricas para o discurso etnográfico. Na introdução do livro, Clifford apresenta sua proposta metodológica, questionando os métodos da etnografia tradicional:

Como Bakhtin (1981) demonstrou, processos dialógicos proliferam, complexamente, em qualquer espaço discursivo de representação (ou de uma etnografia, ou, no seu caso, um romance realista). Muitas vozes clamam expressão. A polifonia foi contida e orquestrada em etnografias tradicionais, dando a uma só voz a generalizada função autoral e aos outros o papel de fontes, "informantes", a serem citadas ou parafraseadas. Em seguida o dialogismo e a polifonia foram reconhecidos como modos de produção textual, e a monofonia da autoridade foi questionada, revelando a característica de uma ciência que tem clamado para si ser o veículo de representação das culturas. A tendência para especificar discursos, historicamente e intersubjetivamente, reformula essa autoridade, e no processo altera as questões que colocamos a descrição cultural. (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 15)

Aqui, Clifford questiona a autoridade representada pelo etnógrafo em seu trabalho de campo, considerado tradicionalmente como a única voz autoral. Os etnografados, nessa perspectiva, eram relegados ao único papel de objeto de estudo em observação. Bakhtin permite, na leitura de Clifford, que a etnografia derrube a monofonia tradicional e a substitua por formas polifônicas e dialógicas de representação das culturas. A “carnavalização da literatura”, tal qual traçada pelo autor de *Problemas da Poética de Dostoievski* em relação aos romances do escritor russo, diz respeito à apropriação de elementos característicos da festividade carnavalesca pela linguagem literária. Na praça pública, espaço típico das celebrações carnavalescas, elimina-se toda e qualquer distância entre os homens e os elementos tidos, a princípio, como contrários. Instaura-se o livre

contato entre os homens, agora familiarizados, todos igualmente atores da cena carnavalesca. O tempo é de transformações e mudanças, mortes e renascimentos, criando uma lógica que se distancia de qualquer desfecho definitivo. O carnaval, relatado por Bakhtin, se configura como um tempo e um espaço propícios ao encontro, ao diálogo e ao contato. A literatura carnavalesca torna-se, da mesma forma, dialógica – seja em tempos de manipeia ou de Dostoiévski.

Tendo em vista o cenário carnavalesco, podemos compreender como, nas reflexões teóricas de Bakhtin, a díade falante-ouvinte é substituída por uma relação de troca e interação entre as partes envolvidas, na qual o ouvinte deixa de ocupar uma posição de passividade e torna-se também ativo. Cada discurso, nessa perspectiva, se relaciona com uma rede de outros discursos e nenhum deles está em posição de autoridade ou superioridade em relação ao outro. Bakhtin dá uma alternativa dialógica e polifônica ao modelo monológico tradicional de comunicação, com abrangência a qualquer tipo de comunicação verbal entre interlocutores.

Uma tendência apontada por Clifford é a do “etnógrafo indígena” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 9). Nesse caso, o estudo da cultura é feito pelo *insider*. Retira-se, dessa forma, a autoridade tradicionalmente concebida ao antropólogo *outsider*, supostamente o único capaz de falar pelos e sobre os indígenas. Outra proposta de escrita etnográfica formulada na coletânea, que se insere na antropologia denominada pós-moderna, é da construção de textos coletivos, assinados pelos etnógrafos e pelos etnografados. A autoridade do etnógrafo de falar sobre o outro recebe um segundo abalo, antes por Geertz e agora pelos autores de *Writing Culture*.

Clifford abre a introdução do livro refletindo sobre a representação fotográfica nos estudos etnográficos. Em seu modelo tradicional, as fotos traziam imagens dos etnógrafos como as de “Margaret Mead exuberantemente brincando com as crianças em Manus ou a questionar os moradores, em Bali” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 1). Ou seja, como agentes da observação participante. E pouco discutem sobre essas fotografias por acreditarem numa relação objetiva e transparente entre o real fotografado e a fotografia. Esse olhar para a fotografia nos ajuda a compreender a forma como a etnografia, naquele momento, lidava com questões de representação cultural num nível mais amplo.

Quer dizer, não eram levados em conta os artifícios de construção tanto da imagem quanto do texto etnográfico.

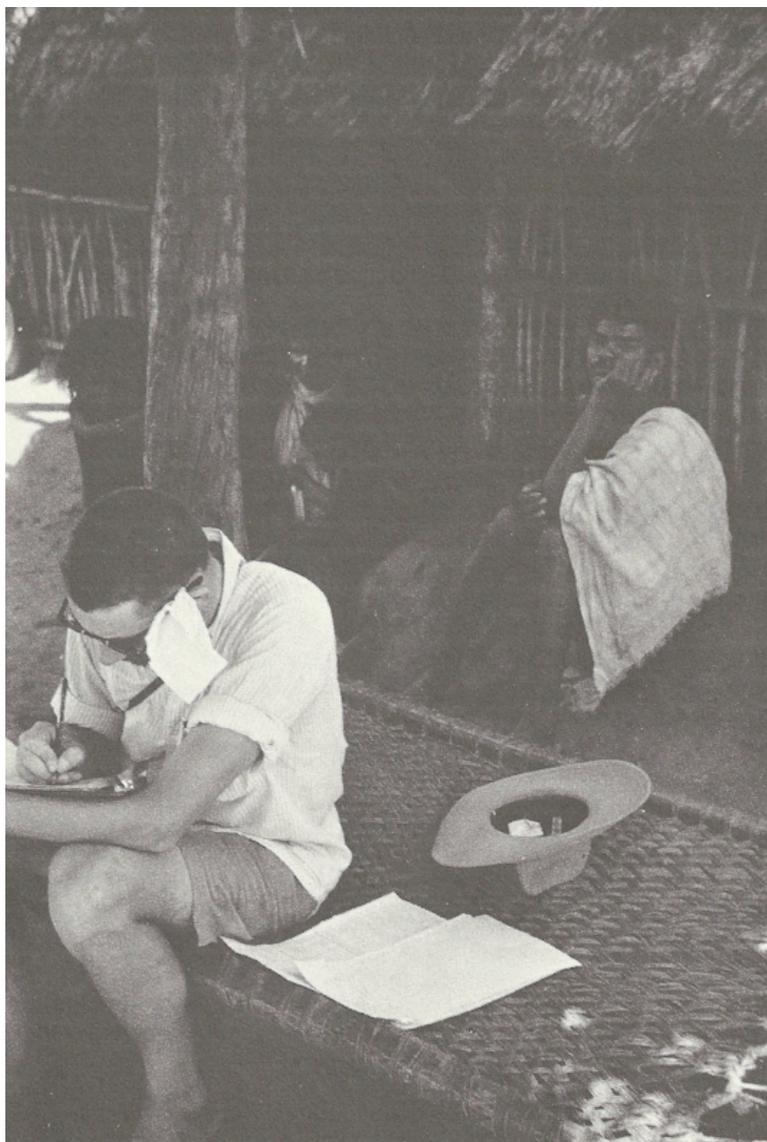


Imagem 19

A imagem da capa de *Writing Culture* (imagem 19) mostra Stephen Tyler, um dos colaboradores do livro, em trabalho, na Índia. Ele está escrevendo em uma folha de papel, e ao seu lado outras folhas estão dispersas. “Sua expressão é obscurecida. Um interlocutor olha por cima do ombro – entediado? paciente? se divertindo? nesta imagem o etnógrafo paira na borda do quadro – sem rosto, quase extraterrestre, uma mão que escreve” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 1). A leitura de Clifford chama atenção para o momento de elaboração do texto pelo etnógrafo, imagem recalcada pela etnografia tradicional. O gesto

de Tyler indica traços subjetivos que se manifestam no momento da escrita. Enquanto escreve, dá as costas aos etnografados, que por sua vez podem observar o etnógrafo. Talvez os etnografados – não é possível ver bem os seus olhos – estejam olhando para Tyler, talvez para a câmera que os fotografa. Enquanto a fotógrafa observa todos ao mesmo tempo.

A proposta dos ensaios reunidos em *Writing Culture* é discutir a etnografia como a possibilidade de fenômeno interdisciplinar, dando ênfase à existência de múltiplos pontos de vista no fazer etnográfico. Clifford afirma que a etnografia se espalhou para outros campos de estudos culturais que levam em conta a ampla prática de escrever sobre, contra, e entre as culturas. Em suas palavras:

A etnografia é um emergente fenômeno interdisciplinar. Sua autoridade e retórica se espalhou para muitos campos onde a “cultura” é um novo objeto problemático da descrição e crítica. O presente livro, que começa com o trabalho de campo e os seus textos, se abre para o ampla prática de escrever sobre, contra, e entre as culturas. Esta competência turva inclui, para citar apenas algumas perspectivas de desenvolvimento, etnografia histórica (Emmanuel Le Roy Ladurie, Natalie Davis, Carlo Ginzburg), a poética cultural (Stephen Greenblatt), crítica cultural (Hayden White, Edward Said, Fredric Jameson), a análise do conhecimento implícito e as práticas cotidianas (Pierre Bourdieu, Michel de Certeau), a crítica das estruturas hegemônicas do sentir (Raymond Williams), o estudo de comunidades científicas (na sequência de Thomas Kuhn), a semiótica dos mundos exóticos e espaços fantásticos (Tzvetan Todorov, Louis Marin), e todos os estudos que se concentram em sistemas de sentido, tradições contestadas, ou artefatos culturais. (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 3)

Não só a etnografia é levada a outras áreas. Ela, por sua vez, utiliza perspectivas literárias em suas elaborações (“aspectos literários – metáfora, figuração, narrativa – afetam as formas como os fenômenos culturais são registrados, desde o primeiro apontamento das “observações” até a conclusão do livro” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 3), assim como “recentes desenvolvimentos nos domínios da crítica textual, história, cultural, semiótica, filosofia hermenêutica e psicanálise” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 4). Essa aproximação entre estudos literários e antropológicos justifica em parte o meu interesse, neste trabalho, por reflexões advindas de outras áreas do conhecimento e que me debruce sobre *O Fotógrafo* a partir de uma preocupação também a cerca de aspectos culturais, no sentido apontado por Klinger ao dizer que

pelo menos nos últimos 20 anos, os estudos de literatura vêm adotando uma ‘atitude etnográfica’, ao se misturarem com estudos culturais e pós-coloniais, nos quais predomina não uma preocupação estética e sim ‘cultural’, focalizando nas particularidades de um determinado grupo e em suas diferenças de gênero etnia ou condição social. (KLINGER, 2007, p. 83)

Clifford direciona o olhar não só para a experiência em campo, mas também, e principalmente, para a escrita etnográfica. Começa a refletir sobre a representação da cultura observada. É esse “o momento em que a etnografia se dobra sobre si mesma, numa operação autoreflexiva, e se recusa a oferecer uma interpretação sobre o outro que não se mostre a si própria como uma construção subjetiva” (KLINGER, 2007, p. 79). Fica evidente, nessa perspectiva, a subjetividade do etnógrafo e surge a possibilidade de uma escrita que fale do outro sem deixar o *self* de lado. Nesse sentido, as reflexões teóricas de *Writing culture* se aproximam da minha leitura de *O Fotógrafo*. E a cultura do outro é escrita a partir de relações intersubjetivas entre sujeito e objeto. Nesse sentido, a cultura não é uma entidade rígida e pré-definida.

If ‘culture’ is not an object to be described, neither is it a unified corpus of symbols and meanings that can be definitively interpreted. Culture is contested, temporal, and emergent. Representation and explanation – both by insiders and outsiders – is implicated in this emergence. The specification of discourses I have been tracing is thus more than a matter of making carefully limited claims. It is thoroughly historicist and self-reflexive. (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 19)

Por esse motivo, o trabalho etnográfico não é conclusivo: “Ethnographic truths are thus inherently partial – committed and incomplete. This point is now widely asserted – and resisted at strategic points by those who fear the collapse of clear standards of verification” (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 7).

Clifford, no entanto, aponta para espaços não explorados por seus autores:

Todos serão capazes de pensar em indivíduos ou perspectivas que deveriam ter sido incluídas. O foco do volume circunscreve autores e editores, de modo que só agora começa a tornar aparente. Os leitores podem notar que seu viés antropológico negligencia fotografia, cinema, teoria da performance, o documentário arte, o romance de não-ficção, o novo jornalismo, a história oral e a sociologia sob várias formas. O livro dá pouca atenção a novas possibilidades

emergentes da experiência etnográfica não-ocidentais e da teoria feminista e política. (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 19)

Algumas dessas perspectivas negligenciadas pela coletânea ganham espaço neste trabalho. O “novo jornalismo”, citado por Clifford, também nos ajuda a pensar sobre a presença de uma marca subjetiva na escrita sobre o outro. Mais ainda se levarmos em consideração que o trabalho de Lefèvre se voltou primeiramente para o mercado jornalístico.

## **Jornalismo**

A presença de uma voz em primeira pessoa nos textos do novo jornalismo não se volta para a reconstrução da vida privada do escritor-jornalista nem para a escrita sobre seu passado e de sua história de vida, mas para a elaboração de reportagens com temas contemporâneos que trazem o corpo e a voz do jornalista à tona. O interesse em falar sobre o outro passa pela subjetividade do escritor e delinea novos caminhos para a reportagem e a escrita jornalística.

O chamado “novo jornalismo” surgiu na imprensa americana na década de 1960, em um período de extrema contestação dos costumes e valores tradicionais da sociedade, e ficou conhecido através dos nomes de escritores como Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. A proximidade desses textos com a escrita literária é marcante, e alguns dos recursos utilizados são originários da literatura, como a imersão do repórter na realidade sobre a qual escreve, a presença de uma voz autoral e a estilização da escrita. O novo jornalismo se aproxima da ficção e não evita criar sobre os fatos “reais”, possibilitando, inclusive, a expressão por meio de romances. A voz do autor ganha grande dimensão e a escrita jornalística se afasta de sua objetividade tradicional. O estilo é muitas vezes classificado como romance de não-ficção. Como sustenta Arfuch,

mais do que ‘literalizar’ o jornalismo e ‘autenticar’ a ficção, contribuiu para a criação de um novo gênero, que seria definido como ‘não ficção’, em que os personagens e acontecimentos ‘verdadeiros’ eram construídos numa trama de grande liberdade narrativa e estilística, que dessacralizava a regra de objetividade e neutralidade. (ARFUCH, 2010, p. 247)

Eram comuns as reportagens que relatavam uma empreitada pessoal por parte do jornalista, com “longas entrevistas biográfico-antropológico-testemunhais – com figuras da arte, do espetáculo, do underground ou da política, de uma ficcionalização de cenas e personagens e da construção de um lugar excêntrico para o jornalista”, afirma Arfuch, “na qual ele podia inclusive dar rédea à sua própria afetividade” (ARFUCH, 2010, p. 247).

Um exemplo: em certa ocasião, o jornalista Michael Mok e um fotógrafo foram chamados por um jornal para cobrir a história de um homem obeso que pretendia perder peso isolando-se em um barco à vela ancorado no meio de *Long Island Sound*. Quando estavam a caminho, a lancha que haviam alugado quebrou. Apesar do clima frio, Mok jogou-se na água e nadou cerca de um quilômetro e meio até o barco à vela para garantir sua reportagem, que acabou sendo publicada com fotos do próprio Mok nadando. Esse exemplo nos fornece alguns dados sobre a metodologia de trabalho desses jornalistas. No que importa agora, o fato de Mok aparecer da foto da reportagem demonstra um rompimento com o jornalismo tradicional, no qual o jornalista se distanciava de seu objeto de investigação. Ou seja, há, no novo jornalismo, um maior envolvimento dos escritores com o objeto e com o ambiente no qual este se insere.

Em perspectiva semelhante, Joe Sacco, na década de 1990, inaugurou um novo estilo de fazer jornalismo: o jornalismo em quadrinhos. Partindo de anotações feitas em seus pequenos cadernos, retratados também em suas histórias, e de fotografias tiradas por ele próprio, Sacco, ao invés de produzir textos jornalísticos no formato tradicional, transforma esse material em histórias em quadrinhos. Fazendo reportagens visuais, além de verbais.

O método de trabalho de Joe Sacco tem grande influência do novo jornalismo. O quadrinista se coloca na cena estudada - as viagens que fez para os campos de refugiados palestinos é um exemplo -, diz-se parcial, investiga detalhes mínimos, cenários e gestos, usa artifícios humorísticos, constrói personagens e diálogos (embora supostamente não ficcionais). Sacco se afasta do jornalismo tradicional e se aproxima de outros campos. Além de ser partidário de uma forma já híbrida de jornalismo, entre literatura e jornalismo, ainda substitui o texto jornalístico pelos quadrinhos, construindo novas formas

de expressão jornalística e exigindo do leitor receptor novas formas de leitura. É impossível trabalhar com *O Fotógrafo* sem levar em consideração os caminhos que Sacco abriu, com originalidade e habilidade, em relação à escrita das histórias em quadrinhos.

Hunter S. Thompson, na década de 1960, veio radicalizar e transformar os princípios do novo jornalismo, dissolvendo as fronteiras entre jornalismo e ficção. O jornalista-escritor formulou aquilo que ficou conhecido como “jornalismo gonzo”, do qual era o único representante.

Em seu conhecido livro *Medo e Delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do Sonho Americano*, Thompson narra sua viagem a Las Vegas, acompanhado de seu advogado, onde deveria cobrir uma corrida motocross no deserto de Nevada, a Mint 400. O jornalista dá algumas indicações sobre a forma como ele entende o “jornalismo gonzo” e relata sua ida a Las Vegas:

Mas *qual* era a pauta exatamente? Ninguém se dignou a dizer. Teríamos que descobrir sozinhos. Livre Iniciativa. O Sonho Americano. Horatio Alger destruído pelas drogas em Las Vegas. Fazer tudo *na hora*: puro jornalismo gonzo.

Havia também o fator sociopsíquico. Às vezes, quando a vida se torna complicada e sacanas fecham o cerco, a única solução é montar um estoque de substâncias químicas nefastas e dirigir como um filho-da-puta de Hollywood a Las Vegas. Para *relaxar*, digamos assim, no ventre do sol do deserto. Baixar a capota e mandar ver, encher o rosto de bronzeador e seguir em frente com a música no último volume e pelo menos meio litro de éter. (THOMPSON, 2007, p. 18, grifos do autor)

Thompson gasta a verba destinada à sua reportagem em grandes quantidades de diversas drogas ilícitas e em aluguel de carros, sai do hotel onde se hospedou sem pagar (após ter destruído seu quarto) e de quebra volta de Las Vegas sem saber quem foi o vencedor da corrida, dentre outras aventuras não convencionais ao jornalismo. Todos esses detalhes são narrados em sua “reportagem”, um relato alucinado em primeira pessoa onde Thompson dá mais ênfase às suas aventuras nada amigáveis na cidade do que à cobertura da corrida, enquanto empenha duras críticas ao modo de vida idealizado pelo Sonho Americano.

*Hell's Angels* foi o primeiro livro publicado por Thompson, fruto de uma reportagem para uma revista na qual fala sobre o seu convívio de 18 meses com

a gangue de motoqueiros que desafiaram os valores da sociedade americana e tinha um histórico de vandalismo e crime. Colocando seu corpo em campo e se associando ao grupo, Thompson participou de todas as suas atividades ilegais, envolvendo-se a tal ponto que num determinado momento não tinha mais certeza se estava escrevendo uma reportagem sobre os Angels ou se estava se tornando um deles. Esse caso mostra como o jornalista-escritor borrava as fronteiras entre ele próprio, o sujeito do discurso, e os “outros”, os personagens observados. Da mesma forma, suas reportagens não negligenciam relatos pessoais. Thompson apaga também as barreiras entre privado e público, ao se confundir com seu objeto. Ele mesmo se torna objeto do discurso, como acontece nos relatos autobiográficos.

### 3.3. Plano e contra-plano

Normalmente, quando se fala em “escritas de si”, pensa-se na palavra escrita, em textos – biografias, memórias, diários, cartas. As imagens são pouco lembradas neste sentido. Talvez o cinema ganhe certa atenção, embora não tanto quanto o texto, por mais que seja igualmente capaz de produzir discursos autorreferenciais. Proponho que a imagem fotográfica e a ilustração sejam analisadas como mecanismos de escritas de si em *O Fotógrafo*.

A combinação entre esses dois tipos de imagem e as palavras, da forma como foi visto no capítulo anterior, produz uma narrativa que elabora a experiência vivencial de Lefèvre através dos quadrinhos. Portanto, parto do princípio de que as histórias em quadrinhos são um meio profícuo para o escritor/artista que deseja falar sobre si, uma vez que a linguagem dos quadrinhos é capaz (e o faz com frequência) de abarcar tanto narrativas autorreferenciais, que falam sobre experiências de vida do autor, quanto narrativas sobre a experiência de terceiros, isto é, com um teor biográfico ou até mesmo etnográfico.

Mas uma segunda possibilidade de escrita de si através da imagem se abre para nós. Cada quadro que constitui as histórias em quadrinhos tem uma autonomia em relação ao restante das imagens, de maneira que independe de sua inserção na história. Cada imagem é uma totalidade autossuficiente, com suas

próprias características e sentidos (não porque não dependam do leitor para a construção desse sentido, mas porque independem dos outros quadros para que façam sentido). Claro que vistas separadamente essas imagens ganham outros sentidos do que quando associadas às outras imagens da história, mas, de qualquer forma, elas carregam em si sua própria totalidade. O uso das bordas de moldura, comum à grande maioria dos quadros das histórias em quadrinhos, que limita e define um conteúdo interior, nos ajuda a compreender esse ponto. Mesmo quando essas imagens são criadas para serem associadas a outras. As fotografias, em especial, foram produzidas individualmente (cada uma de uma vez, independente das outras), inicialmente sem o intuito de fazer parte de uma narrativa maior. Portanto, proponho também que os quadros das histórias em quadrinhos, em sua singularidade, sejam pensados como possibilidades de escritas de si, e não só a totalidade narrativa dos quadrinhos.

Nesse sentido, encaminho algumas reflexões sobre como o retrato e o autorretrato podem ser utilizados como formas de se falar sobre si e sobre o outro. Não que qualquer retrato possa ser pensado dessa forma, mas *O Fotógrafo* nos permite essa leitura. Outros tipos de imagem serão analisados aqui, como as fotografias jornalísticas, especialmente as que retratam zonas de conflito, enquanto possibilidade de escrita sobre o outro. Poderíamos inserir neste campo as próprias histórias em quadrinhos, que nas últimas décadas vêm se revelando um meio bastante maduro para as escritas biográficas, autobiográficas e memorialistas.

### **(Auto)retrato**

Para Barthes, em um retrato, o sujeito fotografado é muitos. Está situado em um jogo de diferentes imaginários que se cruzam, se afrontam e se transformam:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). (BARTHES, 1984, p. 27)

Ainda neste texto, o autor insere o olhar da sociedade para o retrato nesse campo de diferentes imaginários criados ao redor de uma fotografia. “De qualquer modo”, afirma, “há tantas leituras de uma mesma face” (BARTHES, 1984, p. 28). Barthes, dessa forma, apresenta a ideia de que há vários “eus” em um retrato (“eu” porque o teórico fala do ponto de vista do fotografado), já que este é objeto de diferentes olhares. O próprio sujeito, na hora de ser fotografado, está consciente de que ali ele representa uma pose, um tipo, que é diferente de si próprio. Até mesmo o próprio modelo teria diferentes visões de si. Em relação à pose fabricada de um modelo que sabe que está sendo fotografado, Barthes escreve: “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22). Logo, o ato fotográfico estimula uma encenação de si por parte do modelo, que se faz outro corpo ao se fazer imagem.

Se, como dito anteriormente, um relato de teor (auto)biográfico não é capaz de representar a realidade vivida assim como ela foi verdadeiramente, uma vez que a experiência real é sempre diferente da artística, o retrato de alguém, da mesma forma, não é capaz de representar fielmente a pessoa real que se coloca frente à câmera. Até porque uma pessoa é muito mais do que os traços e as curvas que seu rosto permitam ver. A essência do eu é em parte imaterial. O retrato é uma construção, uma criação em imagem de um indivíduo e, portanto, diferente do modelo. O autorretrato segue este caminho. É o retrato que alguém faz de si mesmo, mas é, da mesma forma, a criação de um outro “eu”, uma autocriação, no caso. O “eu” do (auto)retrato é diferente do “eu” referente, tornando-se, de certa forma, um “outro”. No (auto)retrato, assim como nos discursos autorreferenciais escritos ou falados (televisão, cinema), o eu é um outro, se me permitem parafrasear novamente Rimbaud.

A fotografia modifica o real, uma vez que é criação. Nenhuma fotografia mostra as coisas tal como elas são. Não há fotografia neutra. O fotógrafo constantemente manipula o que ele vê, dentro de seus limites técnicos. A escolha da câmera, da lente, da abertura do diafragma, do tempo de exposição, da cor e do enquadramento determinam e transformam a aparência da foto.

“De acordo com tais premissas, o que importa num retrato fotográfico não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular”, afirma Annateresa Fabris (FABRIS, 2004, p. 14). A máscara torna o indivíduo singular em relação aos outros, mas também em relação a si mesmo – alteridade do outro e de si mesmo. Nessa perspectiva, a identidade deixa de ser uma questão necessária na análise da imagem e abre espaço para a diferença.

Alberto Giordano (2006), em relação às autobiografias e memórias, argumenta que o exercício de escrita desses relatos sugere a duplicação do sujeito e a recriação do passado no presente da literatura. Para isso, seus autores utilizam artifícios de autofiguração, de construções de imagens de si. Por mais que o autor empregue a expressão se referindo ao texto escrito, a ideia de autofiguração é bastante interessante se associada à imagem.

Olhar um retrato de você mesmo é situar-se na frente de um espelho. Mas não enquanto reflexo verdadeiro e incorrigível do “eu” (este não é traduzível em imagem, nem em qualquer representação), e sim como um mecanismo que te permite ajustar a máscara mais perfeitamente, como diria o filósofo Vilém Flusser: “Não é esta função do espelho? Mostrar quem sou, aqui, agora? Permitir que ajuste a máscara mais perfeitamente?”<sup>1</sup>. Diante de nosso autorretrato, encaramos nossos mecanismos de autofiguração. Diante de uma imagem de mim, sou dupla. A imagem é uma encenação de mim. Os responsáveis por essa encenação são tanto eu, enquanto modelo e presença corporal, quanto o fotógrafo, enquanto autor (no autorretrato, logicamente, os dois são a mesma pessoa).

Mas se a perspectiva da diferença, como proposta por Fabris, é não só possível como também enriquecedora para estas reflexões, as semelhanças não foram completamente abolidas nas fotografias de *O Fotógrafo*. Longe disso.

Há duas principais constâncias entre o sujeito retratado e a imagem desse sujeito, seja no autorretrato ou no (alter)-retrato. São elas o nome próprio e a semelhança fisionômica<sup>2</sup>. O nome próprio, como discutido anteriormente, seria a

---

<sup>1</sup> Texto disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a377.htm>

<sup>2</sup> Esses princípios podem ser subvertidos pelo fotógrafo em um exercício de questionamento sobre o caráter de autorrepresentação do autorretrato. Nada impede que se criem imagens autoficcionalis, como fotografias que se dizem autorretratos e no entanto trazem a imagem de

constância de um sujeito inconstante e descentrado, uma identificação homogênea de algo que é essencialmente heterogêneo e inconstante (BOURDIEU, 2002). Tanto o nome próprio quanto as especificidades fisionômicas de cada indivíduo são comumente utilizados como mecanismos de identificação dos mesmos. Nos documentos oficiais de identificação, por exemplo, esses dois dados, entre outros, são exigidos. A foto tem que ser reconhecível, estar em bom estado de conservação e de preferência não ser muito antiga.

Por sua vez, a semelhança fisionômica, em uma fotografia, é mais variável, já que ao longo da vida os indivíduos estão vulneráveis à ação do tempo e sua aparência necessariamente sofre transformações. E o corpo pode adornar-se de modo a esconder-se. Mas o corpo de uma pessoa vai ser sempre o seu próprio corpo. Mesmo que em uma outra variação dele, como nas imagens. Lembro agora de Barthes (1984) e do noema da fotografia, o “isto foi”. A fotografia assegura que a pessoa fotografada realmente esteve ali um dia. Esta é a certeza referencial da qual Barthes fala. É daquela pessoa que a fotografia está falando, aquele é o seu corpo.

Nesse sentido, um autorretrato pode expor tanto nossas constâncias quanto nossas inconstâncias. Depende da intenção do artista. São as constâncias que possibilitam que certa imagem seja reconhecida como um autorretrato. Alguém esteve ali, no ambiente fotografado, posando para a (sua própria) foto. Especialmente no caso de *O Fotógrafo*, essa relação de identidade não pode ser esquecida, pois o livro é um relato que se propõe a ser não-ficcional e a contar histórias baseadas na vivência do fotógrafo. Deixar de lado a questão da identidade seria deixar de lado também o caráter histórico desse relato e reduzir a potência e o alcance do livro.

Essas duas ideias associadas, quer dizer, de que o indivíduo que posa para um retrato nunca é exatamente igual a si mesmo enquanto objeto desse

---

um outro modelo que não o fotógrafo. Ou imagens de si que se desprendem da relação representacional e ganham vida própria, desassociada do seu referente. Todas essas abordagens dependem da intenção e da proposta do artista. Eu optei por partir, neste trabalho, de imagens que não questionem essa relação entre nome próprio e corpo do modelo e nome próprio e corpo do artista. Por hora, me contento com essa proposta, pois a análise do autorretrato em *O Fotógrafo* não se propõem a estas “transgressões”. Espero ter a oportunidade de desenvolver esse tema no futuro, e isso requereria uma pesquisa maior e mais aprofundada de minha parte no campo do retrato fotográfico.

retrato, mesmo no caso do autorretrato, e a certeza da presença do corpo do sujeito no ato fotográfico, associada a uma terceira, segundo a qual todo autorretrato é, em certa medida, um ato de encenação do eu (como insinua Barthes), possibilitam que o autorretrato seja pensado como um ato performático do eu, ainda que virtual. O termo “virtual” é empregado aqui no sentido apontado por Annateresa Fabris (2004), isto é, não associada especialmente às novas tecnologias visuais, mas à “problemática do simulacro e da desapareção do real” (FABRIS, 2004, p. 13). A autora retoma as considerações de Jean Baudrillard em relação ao virtual:

Se o virtual se configura como uma abstração, como um processo de conceitualização de um real que não se deixa mais capturar por trás da superfície da imagem, a fotografia torna-se o instrumento privilegiado para uma reflexão sobre aquilo que Baudrillard denomina ‘a arte da desapareção’. Afirmando que a fotografia é a arte de afastar tudo aquilo que se interpõe entre o indivíduo e o mundo, o sociólogo francês coloca o retrato sob o signo do sujeito ausente, ou seja, sob o signo de uma encenação tão complexa a ponto de obrigar a câmera a realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado. (FABRIS, 2004, p. 13)

Eu diria que a fotografia desfigura o fotografado enquanto real e executa uma refiguração deste na fotografia, figura esta existente somente na imagem. Assim, o sujeito real está ausente da (e na) fotografia, uma vez que aquela imagem é a própria certeza de que ele não está mais lá, embora tenha estado um dia (“isto foi”). De qualquer forma, a concepção de virtual de Fabris, que é também a de Baudrillard, pressupõe que a fotografia realiza uma encenação do sujeito e torna-o virtual.

A presença e a atitude do corpo são essenciais ao ato performático, assim como ao retrato fotográfico. Paul Zumthor (2007) afirma que o espaço em que se insere aquele corpo também faz parte do ato performático, enquanto “manifestação de uma intensão de autor” (ZUMTHOR, 2007, p. 41). Esse espaço é percebido como alteridade espacial, enquanto um espaço específico da performance, uma espécie de “espaço virtual do outro” (FÉRAL Apud ZUMTHOR, 2007, p. 42), onde o sujeito se coloca em cena. Essa ideia de “intensão do autor” é importante para pensarmos o autorretrato como uma autoencenação do autor e o espaço como um ambiente específico que faz parte

do ato performático. Assim como o retrato do outro, quando o modelo está consciente do retrato, encena a si mesmo na imagem.

Zumthor chama atenção para o sufixo “forma” da palavra “performance” e o analisa da seguinte maneira, em relação ao seu prefixo:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, senão inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta. (ZUMTHOR, 2007, p. 33)

Portanto, o autor atribui à performance um caráter inacabado, de constante empenho em torno da forma. Cada autorretrato, como performance, é a imagem inacabada de si e de suas autofigurações, diferentes das outras construções de si que possam existir. Os autorretratos são processos de construção do eu, mas não são conclusivos e absolutos. Essa percepção condiz com a incompletude e a fragmentação do sujeito contemporâneo, que utiliza essa percepção como possibilidades criativas de escritas de si. A escrita de si através da imagem é uma performance em curso do sujeito contemporâneo. (Opto aqui por pensar o retrato no momento em que este é tirado, no momento do próprio ato fotográfico).

O autorretrato é performático enquanto artifício de encenação de si através do próprio corpo, como um ato de construção (e em construção) do eu. É virtual pois, por mais que o corpo deixe sua visualidade estampada na superfície da imagem, lugar de autofiguração, ele marca a ausência do corpo, sua transitoriedade, já que a presença do corpo, na imagem, não passa de uma sensação.

## **Fotojornalismo**

A fotografia de guerra é apenas uma das possibilidades da vasta atividade fotojornalística. Com suas primeiras manifestações no final do século XIX, o fotojornalismo de guerra só foi consagrado e valorizado como um tipo específico de fotografia nas primeiras décadas do século XX, especialmente por volta de

1930 (SOUZA, 2000; SONTAG, 2003). A partir daí, fotógrafos como Robert Capa, que junto a outros fotógrafos, como o não menos reconhecido Henri Cartier-Bresson, abriu a agência de fotojornalismo Magnum (1947), começaram a mostrar, com seu trabalho, que a fotografia era um trabalho autoral (SOUZA, 2000). *O Fotógrafo* é herdeiro destes.

O fotojornalismo é motivado por uma preocupação com a realidade e tem, em geral, um caráter informativo. Mas é também uma construção. Como venho frisando, a fotografia reconstrói o seu referente na imagem e, portanto, duplica-o e se difere dele. Mas ela diz alguma coisa sobre o real, traz percepções de alguém que esteve diante da situação tematizada, com seus próprios olhos (e lentes). As fotografias de *O Fotógrafo*, ao mesmo tempo em que mostram uma preocupação testemunhal, tanto em relação ao trabalho da equipe da MSF, tanto à situação afegã em meio à guerra, são conduzidas por uma forte subjetividade. A escrita sobre o outro condiz com a escrita de si. Karl Erik Schøllhammer, em um texto sobre as imagens do desastre, sugere que uma possibilidade criativa de intervenção artística a um sistema cultural como o nosso, amplamente submetido ao choque e ao escândalo, é “aquela chamada de literatura ou arte ‘testemunhal’ caracterizada pelo aprofundamento do compromisso realista, aceitando a subjetividade autobiográfica como meio criativo e garantia de verdade humana” (SCHØLLHAMMER, 2007, pp. 212-213). Esse é o caminho traçado pelos autores de *O Fotógrafo*.

Abrindo-se para a criação e buscando novas formas de lidar com o sofrimento e a dor, a fotografia instiga a discussão sobre o valor estético do seu trabalho. Fotógrafos como Sebastião Salgado já foram bastante criticados por representarem o sofrimento do outro em fotografias belas. Como se, dessa forma, a atenção do espectador fosse ser desviada do tema da foto e recaísse na sua percepção estética e ao prazer de olhar essas imagens. As fotos de Sebastião Salgado têm formas e enquadramentos bastante harmoniosos e equilibrados. O que, de fato, parece se contradizer aos temas retratados pelo artista.

No entanto, ao invés da crítica de preocupação moral acerca da predominância do estético sobre o temático, seria mais interessante considerar o componente estético e o temático como um conjunto, deixando de lado a ideia de predominância de uma percepção sobre a outra e apontar para outras leituras. No caso de Sebastião Salgado, essa contradição pode ser analisada como uma

possibilidade crítica e um estímulo para refletir sobre essas questões: nos faz pensar sobre os seus motivos, as suas implicações e os seus efeitos. Além de ser ela própria uma reflexão e uma elaboração sobre o sofrimento. Uma foto “menos bonita” que mostre a dor de alguém não é mais legítima e não nos faz refletir mais do que as fotos harmoniosas de Sebastião Salgado. Claro que fotos desarmoniosas tendem a nos provocar sensações desarmoniosas, e, dessa forma, temas como a pobreza e o sofrimento teriam um impacto maior sobre o espectador, um efeito mais próximo do choque. Mas é disso mesmo que precisamos?

As fotografias desarmoniosas, não podemos negar, podem ser igualmente construídas e esteticamente belas. A qualidade estética não se opõe à potência reflexiva nem ao alcance afetivo da fotografia. Essas fotos elaboram sobre a dor. Como escreveu Sontag, “fotos tendem a transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa pode ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real” (SONTAG, 2003, pp. 65-66). É preciso aceitar que imagens de dor podem provocar prazer aos nossos olhos: “imagens do repugnante também podem seduzir” (SONTAG, 2003, p. 80). O fascínio que as pessoas têm por esse tipo de imagem não está tão longe disso.

Voltando a *O Fotógrafo*, Lefèvre não fotografa as batalhas travadas entre afegãos e soviéticos. Seu registro da guerra parte dos bastidores dessas batalhas, onde chegam alguns dos seus feridos. A maioria das informações sobre as circunstâncias da guerra e a respeito da ocupação soviética ao país ele recebe dos companheiros da MSF, que estão mais familiarizados com a situação afegã. É interessante pensar que o fotógrafo, enquanto testemunho, não era detento de um conhecimento acabado. Esse conhecimento vinha das trocas com as outras pessoas, tanto com a equipe tanto com os afegãos. Lefèvre observa, aprende, mas é também observado. Essa vivência é construída por um diálogo constante com os outros.

A experiência adquirida permite que ele fale daquela situação com propriedade – ele se torna uma testemunha confiável. Embora não plena, não absoluta, suscetível a enganos e ignorâncias. A voz em primeira pessoa no livro confere certa autoridade para o fotógrafo ao falar sobre aquela situação, já que ele parte de sua própria experiência. Nesse mesmo caminho segue uma vasta

gama de escritos sobre experiências de guerra, especialmente uma literatura que tem como autores as vítimas das injustiças e das crueldades da guerra e dos homens.

As fotografias também dão credibilidade ao seu testemunho. A relação de uma fotografia jornalística ou documental com o real é grande. Supõe-se que elas falam a verdade. “Olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isso o que a guerra *faz*. E mais *isso*, também *isso* a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*” (SONTAG, 2003, p. 13, grifos da autora). A fotografia *mostra* as coisas, nos faz ver. Desde Tucídides as testemunhas oculares são mais valorizadas do que aquelas que apenas tinham ouvido falar sobre os fatos. A presença do corpo do autor nos eventos testemunhados confere uma legitimidade à sua voz, e ao mesmo tempo abre espaço para uma escrita subjetiva.

A guerra dilacera, assim como os corpos feridos tratados pela equipe da MSF estão dilacerados. Talvez a construção de uma narrativa, como fazem em *O Fotógrafo*, sobre aquela situação, dê um pouco mais de coerência aos seus temas. A narrativa, de certa forma, reconstrói e reorganiza um mundo que ia sendo destruído pela guerra. Assim como fazem os quadrinhos que, através das suas histórias, dão coerência à fragmentariedade própria à sua linguagem. *O Fotógrafo* tem uma dupla potência: a narrativa, que é uma construção mais longa, organizada e compreensível, e a da força da imagem, que é mais direta, certa.

No que diz respeito à construção da alteridade, o olhar do fotógrafo vai, ao longo do livro, movimentando as relações e os papéis desempenhados pelo “eu” e pelo “outro”. Nenhum desses conceitos é fixo. No que se inscreve diretamente no livro, as relações entre o fotógrafo, a equipe e os afegãos vai mudando. Lefèvre às vezes é um “nós”, quando associado à equipe da MSF que ele acompanhava, outras vezes é um “eu”, sujeito individual em relação tanto à equipe quanto aos afegãos. Às vezes o “outro” era um indivíduo, outras vezes um grupo, como os médicos, os afegãos, os soviéticos – nesses últimos também “outros” em relação aos afegãos. Os médicos tinham uma relação ainda mais estreita com os afegãos, pois o trabalho deles naquela terra era de longa data, e alguns deles permaneciam lá por meses cuidando dos doentes e feridos. Uma das médicas, a líder da equipe, chamada Juliette, tinha uma relação afetuosa com um

afegão, com quem, no entanto, não podia se unir (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2010, p. 72). Diante desse quadro, a oposição entre o “eu” e o “outro” se afrouxa e caminha para uma relação complexa de troca e diálogo, sempre em movimento e transformação.

Essa relação dicotômica entre duas partes pode ser pensada na perspectiva mais ampla das relações políticas que giravam em torno daquela guerra. A resistência afegã à invasão soviética naquele momento recebia apoio dos Estados Unidos, em um esforço para vencer sua guerra fria com a URSS. Anos mais tarde, hoje podemos dizer, os EUA vieram a se opor ao talibã, que subira no poder ao vencer a URSS. Até hoje o mundo vive os resultados desses embates. Hoje, o discurso dos EUA dissemina a ideia de que o Afeganistão é o “outro”, que junto a outros “terroristas” devem ser vencidos. Não me importa, no contexto deste trabalho, criticar uma parte ou outra, apenas cito essa questão como exemplo da taxação que se faz a respeito do “outro”, generalizando posições. Isso nos faz pensar, inclusive, como a definição de quem sou “eu” e de quem é o “outro” tem uma motivação em grande parte política.

As fotos de Lefèvre, inicialmente produzidas para serem publicadas na imprensa, têm sua função reformulada no livro. O uso das fotos em um livro, ao invés de na imprensa, convida o espectador a um olhar mais demorado, cuidadoso. Na história em quadrinhos, pouco importa a urgência da informação, como é comum no jornalismo. Dessa forma, quando empregadas no livro, essas fotos vão além da documentação, que era sua função inicial. Elas têm uma preocupação social e humanitária, uma força política, que inclui um olhar específico para o oriente e um envolvimento com a guerra, mas não se restringem a essas funções. Elas também vão além da sua força estética, da beleza das imagens. Essas fotos, com todo o conjunto do livro, são uma escrita sobre si em relação ao outro, e uma escrita do outro em relação a si. Precisam ser compreendidas dessa forma, a partir de estratégias de leitura que reiterem olhares múltiplos, híbridos.

Os autores de *O Fotógrafo* transformam as imagens da dor em um livro que, embora pungentes em algumas cenas para muitos dos seus leitores, desencadeia uma narrativa delicada, sob o olhar genuíno de um fotógrafo que fazia apenas a primeira das oito viagens que ainda iria fazer ao Afeganistão a trabalho. Schøllhammer, se referindo ao trabalho de Sebastião Salgado, vê a

possibilidade de expressão de situações críticas através da fotografia de forma a não banalizá-las:

Se suas fotos não ultrapassassem o ponto de expor essa realidade desconfortável, Salgado seria provavelmente mais um fotógrafo da imprensa com apurada sensibilidade para o drama político e o desespero humano. Mas o que encontramos realmente em suas fotos é a procura por algo além do fato documental, uma esperança transcendente, uma universalidade na busca pela humanidade, como uma redenção possível para além da visão apocalíptica da modernidade. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 184)

Acredito que Lefèvre, Guibert e Lemercier também conseguem ir além do documental e do registro da realidade. Em primeiro lugar, porque os autores não se limitam a registrar os fatos. O personagem Lefèvre os vive, se relaciona com eles, tanto que o discurso sobre o outro, em *O Fotógrafo*, se dá a partir de um ponto de vista subjetivo, vivencial e reflexivo sobre a posição do sujeito no discurso e na experiência. Apesar de ocuparem grande parte do livro, as imagens da dor não são superexpostas, mas manejadas com delicadeza pelos seus autores. Em contraponto às fotos, as ilustrações funcionam no sentido de suavizar a exposição da dor, uma vez que são, mais claramente do que a fotografia, construção, criação humana. Elas se parecem menos com o real.

### **3.4. Sobre *O Fotógrafo* (II)**

A introdução da edição brasileira de *O Fotógrafo* é escrita por uma jornalista que trabalha na MSF, Simone Rocha. Ao se referir à MSF, ela fala através do pronome “nós”. Seu curto texto dá atenção principalmente ao trabalho da ONG, a situação afegã ao longo dos últimos anos e ao olhar e interesse do fotógrafo em relação a essas questões. A escolha de um membro da MSF para escrever a introdução e a atenção que autora dá para o trabalho da organização indica aos leitores que o próprio livro, em certa medida, fala em nome de um “nós”.

Nas primeiras páginas do livro, Lefèvre é apresentado à equipe com quem vai trabalhar e ao mesmo tempo os apresenta aos leitores. Desenhos dos rostos dos personagens são exibidos para os leitores durante essa apresentação.

No Paquistão, onde todos eles estiveram antes de seguir viagem para o Afeganistão, o fotógrafo é integrado à equipe. Leva, inclusive, um “trote de calouro” ((LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2006, p. 15). A partir desse momento, Lefèvre passa a falar também, por vezes, como sujeito coletivo: “nós, os MSF” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2006, p. 37). No trote, no qual Lefèvre foi envolvido por fita adesiva dos pés à cabeça, ele é fotografado por algum colega da equipe. O fotógrafo é retratado.

As fotografias de todo o livro revelam um olhar subjetivo. Expõem o ponto de vista de quem está atrás da câmera. Nós, leitores, ficamos com a impressão do que esse ponto de vista é o nosso, criando um jogo entre olhares. Nós vemos a visão do fotógrafo, e dessa forma somos carregados pela narrativa. Mas o fotógrafo está sempre sendo visto por um bom observador de fotografias. As ilustrações vertem um olhar mais objetivo sobre o personagem fotógrafo: nestas imagens, ele é visto “de fora”. O personagem de Lefèvre aparece retratado como se fosse observado pelo ilustrador de um ponto de vista exterior. Na leitura do livro, esses olhares (de dentro e de fora) vão se revezando.

Ao passo que a ilustração coloca sujeito da narrativa (Lefèvre) e objeto do seu olhar (Afeganistão) convivendo lado a lado, a fotografia afasta-os um do outro, mostra a distância entre os dois através do artifício que é a câmera, o instrumento através do qual Lefèvre vê. Porém, apesar do afastamento que é explicitado, sujeito e objeto estão inscritos nas fotografias. Na superfície da foto, escrita de si e do outro se cruzam.

Os desenhos de *O Fotógrafo*, por sua vez, chamam atenção para os mecanismos de criação dos personagens e dos cenários, pois esses desenhos não são realistas. Isto é, não representam as cores e as formas de modo a imitar a realidade. As semelhanças com a imagem fotográfica, principalmente em relação aos personagens (os cenários dos quadros de desenho muitas vezes são substituídos por um fundo de uma cor só, sem detalhes), de certa forma legitimam esses desenhos, torna-os verossímeis. Mas a imagem fotográfica também se aproxima dos desenhos, já que o livro nos demanda uma leitura em conjunto de ambas as linguagens visuais, e se torna, no conjunto da obra, menos realista, mais ficcional (no sentido de construção, e não de mentira).

Lefèvre não aparece apenas apresentado sob forma de ilustração - por Guibert -, mas surge também, para nossa surpresa, em algumas poucas

fotografias tiradas por ele próprio e outras tiradas por conhecidos e companheiros de viagem. No quarto de hotel da cidade do Paquistão onde seu voo fez escala, Lefèvre faz os primeiros autorretratos do livro (imagem 20). São duas imagens quase idênticas, apresentadas lado a lado. No centro do quadro está um abajur claro levemente desfocado. Do lado direito vemos uma cortina de pano, branca, com finos traços verticais mais escuros, que ocupa toda a altura da foto. A luz que ilumina o ambiente passa através da cortina e se espalha pelo interior do quarto. À esquerda do abajur, surge o próprio fotógrafo com a câmera erguida frente ao rosto e cercado pela moldura do espelho no qual está refletido. O fotógrafo nos mostra sua figura, ainda que mal iluminada e encoberta pela câmera.



Imagem 20 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, p. 10)

Várias das fotografias publicadas no livro revelam a curiosidade e o interesse de Lefèvre pela cultura e pelo modo de vida paquistanês e afegão. Nessas imagens, ele se coloca como observador, um pouco distanciado, do mundo oriental (imagem 21).



Imagem 21 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 1, 2006, pp. 34-35)

Lefèvre vai, aos poucos, se familiarizando com o modo de vida afegão. Ao longo da travessia para o Afeganistão, o fotógrafo (e conseqüentemente o leitor) vai conhecendo os hábitos afegãos e desde já começa a se envolver com sua cultura. Um afegão, guia da expedição, ensinou a ele algumas expressões de cumprimento necessárias para se ter uma boa relação com os habitantes do país.

Através do olhar dos médicos da equipe e do fotógrafo, os afegãos, normalmente caracterizados de forma maniqueísta pelo ocidente, especialmente através da mídia, ganham humanidade. Uma série de quadros (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2006, p. 61) mostra uma conversa entre Lefèvre e duas médicas da equipe sobre a forma como os afegãos lidam com a morte. A gentileza das mães afegãs para com os médicos diante da morte de seus filhos é tocante. A visão do senso comum ocidental sobre a vida conjugal, o papel das mulheres e o uso da burca no Afeganistão também é desconstruída durante a missão. Em certa situação (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2008, pp. 63-64-65), Juliette, a chefe da expedição, conta para Lefèvre algumas histórias a respeito desses temas. A visão que ele tem dos soviéticos, em outro momento do livro, também se transforma, antes mesmo da ida para o Afeganistão. Nas suas palavras:

Engraçado, desde que a gente era pequeno, os soviéticos eram os maus, os bichos-papões. O exército vermelho era sempre uma ameaça... Mas agora não penso neles de verdade como uma ameaça concreta. Não sei como explicar... Me preocupam muito menos do que a dificuldade do caminho. (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2006, p. 26)

O segundo volume da série, como dito anteriormente, é centrado na estadia da equipe em Zaragandara. A maioria das imagens e das histórias contadas giram sobre os atendimentos prestados pela MSF. Seus pacientes são, em geral, feridos de guerra, têm algumas doença ou passaram por algum acidente doméstico. As fotos desses atendimentos são as mais fortes de *O Fotógrafo* (imagens 22 e 23).



Imagem 22 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 39)



Imagem 23 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 53)

Algumas vezes, o impacto das imagens dos pacientes é abrandado pela escolha dos autores de exibi-las em tamanhos bem pequenos, às vezes em 35mm. Na imagem 24, optam pelas fotos em 35mm. Exibidas dessa forma e desse tamanho, nós, leitores, não conseguimos enxergar muito bem os detalhes da cirurgia que está em andamento. Fica apenas a sensação de tempo que passa, de trabalho meticuloso por parte dos médicos e alguma aflição.

Em umas das partes mais marcantes do livro, Lefèvre silencia e admite uma sensação de impotência diante do caso de uma menina que perdeu os movimentos das pernas permanentemente por causa de um estilhaço do tamanho de um grão de arroz que entrou na sua medula espinhal. “Jogo-me para trás e volto a me sentar onde estava. Para não atrapalhar John, choro sem fazer nenhum ruído” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2008, p. 55). Após se retirar do local onde estavam a menina e o médico, é a fala da mãe de uma criança que acabara de morrer que o faz sair da incapacidade de fotografar na qual se encontrava há um tempo. A mãe havia pedido para Juliette que filmasse a morte do seu filho: “Filme, Jamila. Assim, as pessoas vão saber” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2008, p. 56) (Jamila é o nome afegão de Juliette. Todos tinham um, inclusive o fotógrafo).



Imagem 24 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 2, 2008, p. 40)

Lefèvre fotografa bastante a paisagem, normalmente as cadeias de montanhas daquela região. A relação e a percepção que ele tem da paisagem é agradável. Essas imagens dominam grande parte dos volumes 1 e 3 da série, que contam sobre as viagens de ida e volta do fotógrafo do Paquistão para o Afeganistão e vice-versa. Lefèvre enxerga a paisagem afegã como um contraponto à guerra que estava sendo tratada ali: “Uma paisagem magnífica que não está nem aí para a guerra” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2008, p. 42).

Lefèvre não falava a língua dos afegãos, o persa. Normalmente os amigos médicos traduziam as falas afegãs, quando o fotógrafo os questionava a

respeito. Nos balões, essas falas não são traduzidas, são escritas em persa. O leitor ocidental, em sua maioria, assim como Lefèvre, não entende. A língua, ao longo do livro, funciona como uma marca da distância cultural entre ocidente e oriente.

Apesar de ter ido até o Afeganistão com a equipe de médicos e sua caravana, num percurso que durou um mês, Lefèvre resolve voltar para o Paquistão sem o grupo, acompanhado somente por uma pequena caravana, já que precisaria de um guia. O fotógrafo resolve seguir um uma empreitada individual, pois, de acordo com o próprio, estava cansado de estar sempre seguindo a equipe e tinha vontade de viver sua própria experiência afegã (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2008, p. 69). Tomada a decisão, Juliette dá a ele um dicionário inglês-farsi, para que possa se comunicar na língua quando necessário. Ao longo do percurso, Lefèvre encara diversas dificuldade para se comunicar com os afegãos, inclusive com seus guias, mas acaba se virando como pode. Pelos lugares por onde passa e pernoita, o fotógrafo conhece alguns afegãos, que ficam sempre bastante curiosos com o estrangeiro, enchendo-lhe de perguntas, em geral relacionadas à religião e ao seu estado civil.

Durante o caminho de volta, entra em cena o caderno de anotações de Lefèvre. O fotógrafo várias vezes para e escreve. O leitor, na maioria das vezes, não sabe muito bem o quê, com exceção de poucas vezes em que o fotógrafo revela estar escrevendo mensagens para a namorada, que ficara em Paris, ou fazendo anotações sobre os seus gastos.

A viagem de volta não foi nada agradável para o fotógrafo. Abandonado pelos guias, extorquido por outros, preso por um policial desonesto, ele chegou, inclusive, em certo momento, a se preparar para a morte. Esse é o ponto ápice do terceiro volume. Abandonado sozinho no percurso, em um pico frio e deserto, sem saber ajeitar sua bagagem no cavalo que o acompanhava, sem água e com pouquíssima comida, Lefèvre deita no chão e espera a morte chegar. Do chão, pega uma de suas câmeras, com uma lente grande angular, e tira fotos do local, “para que saibam onde foi que eu morri” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2010, p. 59). Uma das fotos tiradas nesse momento ganha especial destaque: é a única imagem de página dupla dos três volumes de *O Fotógrafo* (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2010, pp. 62-63). Ela revela o ponto de vista do fotógrafo deitado no seu saco de dormir.

Mas ele foi encontrado por um grupo de afegãos ainda vivo e, passando por mais algumas complicações, finalmente chega ao Paquistão, onde reencontra a equipe da MSF. De lá, segue para Paris. Chegando ao seu país, reencontra a avó, a cadela e a mãe, com quem, no final do livro, sai para um passeio no qual contaria sobre sua viagem (imagem 25). O que nos levaria de volta ao primeiro livro da série.

O último volume da série apresenta um pequeno perfil de personagens que foram retratados em *O Fotógrafo*. São, ao todo, 26 perfis. Cada um deles consiste em um pequeno texto que conta o paradeiro da pessoa depois do tempo do relato até o tempo da publicação do livro e em um retrato de cada. Os poucos personagens que não foram fotografados por Lefèvre são desenhados Guibert. Além do próprio Lefèvre e dos médicos da missão, ganham perfis alguns pacientes que apareceram ao longo do livro (as notícias em relações a estes são variadas, vão desde notícias de um ferido que ganhou tratamento na França à notícia de morte de uma menina), alguns outros afegãos que tiveram papéis importantes no livro, o tira corrupto que prendeu Lefèvre e os pais de Juliette, que não estavam na história, mas sem os quais aquela missão nunca teria acontecido, dada a forte ligação que eles tinham com o Afeganistão. E, o mais curioso: o caderno de anotações do fotógrafo também foi merecedor de um perfil. A informação é de que o caderno foi perdido em uma mudança. “Esta história em quadrinhos teria sido bem diferente se os autores tivessem podido se basear nesse documento. Tanto pior, tanto melhor” (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, 2010, s/p), eles nos dizem. A preocupação documental fica aparente, no entanto, a ausência do caderno não é lida apenas sob o signo da falta. Tanto melhor.



Imagem 25 (LEFÈVRE; GUIBERT; LEMERCIER, vol. 3, 2010, p. 100)

## Entreato (III) – Art Spiegelman: *Maus*

Art Spiegelman transforma judeus em ratos, nazistas em gatos, poloneses em porcos e americanos em cães para contar uma das histórias mais contundentes sobre o holocausto – em quadrinhos. A justificativa de Spiegelman para a metáfora vem de falas nazistas: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos”, afirma Adolf Hitler (SPIEGELMAN, 2009, p. 10). Em um jornal alemão da década de 1930, um artigo argumenta:

Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...] Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica! (SPIEGELMAN, 2009, p. 164).

O quadrinista reconstrói as lembranças do seu pai, sobrevivente do holocausto, em sua narrativa. Mas ao invés de simplesmente contar a história do pai sob o ponto de vista de um narrador distanciado, Spiegelman opta por se transformar em personagem e, munido de um caderno de anotações e por vezes de um gravador, reconstrói, em *Maus*, as entrevistas que fazia com seu pai sobre sua história de vida em tempos de Segunda Guerra. Dessa forma, o livro alterna momentos em que o autor entrevista seu pai, nos quais Art – assim Art Spiegelman é identificado no livro enquanto personagem – é o narrador, com momentos em que a voz do seu pai conduz a narrativa em um relato em primeira pessoa.

À medida em que resgata as memórias do pai, Art vai reconstruindo sua própria história de vida, como, por exemplo, através de informações sobre a relação entre seus pais, a morte de seu irmão durante a guerra e o suicídio de sua mãe. Ao contar as histórias do sobrevivente do Holocausto, *Maus* apresenta um

caráter essencialmente biográfico, mas não por isso deixa de lado reflexões sobre o próprio quadrinista, que é também narrador/personagem do livro. A investigação sobre o outro converge com uma investigação sobre si. Além disso, em relatos como os de *Maus*, história pessoal e história coletiva caminham juntos. Ao mesmo tempo em que Spiegelman entrevista o pai em busca de suas histórias pessoais, ele realiza uma pesquisa histórica sobre a Segunda Guerra.

Sua narrativa reflete sobre o papel do testemunho de guerra, questão recorrente em estudos sobre a produção literária e artística do pós-guerra. Vladek, o pai, faz papel de testemunho e relata para o filho suas experiências e as histórias de quem não sobreviveu para contar suas próprias histórias. Ao longo do livro, é importante dizer, Art questiona o pai sobre o diário que a sua mãe escrevera durante a guerra, para que pudesse partir dos dois pontos de vista – do pai e da mãe – em sua narrativa. Até que o pai admite ter destruído o diário em um dia ruim. Algumas das histórias contadas foram vividas pelo próprio Vladek, outras ele ouviu de companheiros dos campos. Durante bastante tempo, aliás, ele ouviu falar sobre as câmaras de gás de Auschwitz sem saber se as informações que recebia eram verdadeiras. Era como um boato que circulava entre os judeus. Até que viu com seus próprios olhos, como diz para o filho: “Vocês ouviram falar do gás, mas eu vou falar do que eu vi **mesmo**. Fui testemunha ocular” (SPIEGELMAN, 2009, p. 229, grifos do autor).

Em uma conversa de Art com seu psicanalista que é reproduzida no livro, o tema da culpa que costuma sentir um sobrevivente de guerra é abordado. A respeito da relação entre Art e o pai, o psicanalista, que também é sobrevivente do holocausto, diz: “Talvez ele precisasse mostrar que sempre tinha razão... que sempre poderia SOBREVIVER... CULPA por ter sobrevivido” (SPIEGELMAN, 2009, p. 204, grifos do autor). E o próprio Art, em outra ocasião, admite para sua mulher: “Sei que é maluquice, mas até que eu gostaria de ter estado em Auschwitz **com** meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... Acho que é algum tipo de **culpa** por não ter passado pelo que eles passaram no campo de concentração” (SPIEGELMAN, 2009, p. 176, grifos do autor).

Ao longo do livro, várias vezes Art, o personagem, diz estar pensando em desistir de escrever *Maus*, argumentando que ele é incapaz de saber o que aconteceu em Auschwitz e de entender o seu horror. Essa afirmação se aproxima da sua declaração de culpa por não ter estado no campo de concentração com os

pais. E também à culpa de ser um sobrevivente, já que ele, como disse certa vez seu psicanalista, era o verdadeiro sobrevivente da família (SPIEGELMAN, 2009, p. 204). A narrativa de *Maus* é guiada por esses sentimentos conflitantes.

Para lembrar o leitor de que, apesar de usar ratos e gatos como personagens, a história não é fictícia, Spiegelman insere, algumas vezes, imagens fotográficas no livro. São poucas, apenas alguns retratos: de sua mãe com ele, de seu irmão, de seu pai. Dessa forma, aqueles personagens que eram vistos como ratos pelos nazistas, e assim representados em *Maus*, ganham um rosto. O leitor é obrigado a refletir sobre os mecanismos de representação do livro e sobre a sua humanidade.



Imagem 26 (SPIEGELMAN, 2009, p. 294)