

O arquivo de Didier: autobiografia, humanitarismo e imagem em *Le Photographe*

Didier's archive: autobiography, humanitarianism, and image in *Le Photographe*

Daniela Palma

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil
dpalma@iel.unicamp.br

Resumo: A produção de um discurso humanitário e pacifista de cunho autobiográfico em narrativas contemporâneas é discutida a partir da leitura do romance gráfico *Le Photographe* (GUIBERT, LEFÈVRE, LEMERCIER). São ressaltados na análise a combinação de mídias e os procedimentos de montagem na formatação da narrativa, bem como as dinâmicas da autoria coletiva no processo de produção/criação. O personagem-narrador experiencia a guerra no Afeganistão pela fotografia, ao acompanhar uma caravana de ajuda médico-humanitária da organização Médecins Sans Frontières. O arquivo de imagens do fotógrafo e suas memórias orais são a base do tecido narrativo, uma mescla de relato autobiográfico, fotojornalismo, literatura e quadrinho. Nessa fusão, há a exposição da materialidade da destruição pela guerra e, ao mesmo tempo, o testemunho das experiências de desestabilização interior do personagem.

Palavras-chave: romance gráfico; intermedialidade; narrativa humanitária; relato autobiográfico; fotografia de guerra.

Abstract: Production of an humanitarian and pacifist discourse is discussed on an interpretation of the autobiographical graphic novel *Le Photographe* (GUIBERT, LEFÈVRE, LEMERCIER). In the analysis of

narrative, media combination and montage proceedings are highlighted, as well as the dynamics of collective authorship in the creative process. The character-narrator accompanies a medical-aid mission of Médecins Sans Frontières in Afghanistan and experiences the war through his own photography. Didier's photo-archive and oral memories are sources of threads that weave the narrative fabric – a mixing of autobiography, photojournalism, literature, and comics. In this merger, the narrative exposes materiality of war destruction and a testimony of the character's own destabilization.

Keywords: graphic novel; intermediality; humanitarian narrative; autobiography, war photography.

Recebido em 22 de julho de 2015

Aprovado em 7 de janeiro de 2016

Ora, a guerra contraria de forma gritante as atitudes psíquicas que o processo cultural nos impõe, e por isso temos de nos revoltar contra ela, simplesmente não mais a suportamos, não se trata apenas de uma rejeição intelectual e afetiva; para nós pacifistas, é uma intolerância constitucional, como que uma idiossincrasia ampliada ao extremo.¹

O fotógrafo Didier Lefèvre recebeu a missão de acompanhar, em 1986, uma das caravanas das equipes da organização Médecins Sans Frontières (MSF), que cruzavam a fronteira do Paquistão, para prestar atendimento médico em vilarejos do Afeganistão durante conflitos da Guerra Afegã-Soviética.

Os três volumes do romance gráfico *Le Photographe* foram publicados apenas muitos anos depois da viagem de Lefèvre, entre os anos 2003 e 2006, pela editora belga de quadrinhos Dupuis. A autoria tripla da *graphic novel* é identificada pela divisão de tarefas: “Uma história

¹ FREUD. Por que a Guerra? (Carta a Einstein, 1932), p. 434.

vivida, fotografada e contada por Didier Lefèvre. Escrita e desenhada por Emmanuel Guibert. Diagramada e colorida por Frédéric Lemerrier”.²

Pelas funções de autoria descritas, é possível perceber certa complexidade da composição narrativa, indicando a fusão entre relato autobiográfico, fotojornalismo, quadrinhos, literatura e, também, de cobertura institucional, já que a relação da MSF com todo o processo produtivo (das fotos à *graphic novel*) não tem como ser ignorada.

Ao pensar aqui o romance gráfico sob o amplo guarda-chuva de “narrativas do eu”, propõe-se ampliar a reflexão sobre os “bastidores da primeira pessoa”³ para além da palavra escrita, considerando não somente a imagem, mas também as mídias, as dinâmicas da autoria coletiva e as tessituras textuais envolvidas no processo de produção. Assim, a discussão de fundo colocada aponta para a indocilidade dos gêneros autobiográficos à normatização, eles funcionariam mais como marcas sinalizadoras de caminhos convergentes e divergentes, para pensar a produção de narrativas com foco em relatos de experiências vividas em um contexto maior (da literatura, das artes gráficas, da fotografia etc.).

Ressalta-se, obviamente, nas feições de *Le Photographe*, o caráter sincrético, multimodal, intersemiótico, intergênero, intermidiático, ou qualquer outra designação que tente descrever as infindáveis possibilidades de mesclas, hibridismos ou zonas fronteiriças de linguagens e gêneros, observáveis na produção de narrativas contemporâneas. A obra opera o fenômeno descrito por Rajewsky como “combinação de mídias” (*Medienwechsel*), ou seja, é um tipo de intermidialidade intracomposicional, em que elementos de mídias (suportes, linguagens, gêneros etc.) diferentes são *montados* para construir o texto.⁴ O objetivo aqui é discutir esses acasalamentos na linguagem não em sentido descontextualizado, mas a partir de uma temática e de uma ordem discursiva específicas: a experiência jornalística e autobiográfica da guerra pela fotografia (formatando um “eu” visual, juntamente, como o

² GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *O fotógrafo*. Uma história no Afeganistão, v. 1, p.12. (Na edição belga: “Une histoire vécue, photographiée et racontée par Didier Lefèvre. Ecrite et dessinée par Emmanuel Guibert. Mise en page et couleur par Frédéric Lemerrier”. *Le Photographe*, t. 1, p. 6.)

³ “(...) les coulisses de la première personne”. LEJEUNE. *Je est un autre*, p.7. Todas as traduções livres são de nossa autoria.

⁴ RAJEWSKY. Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermidiality.

narrador verbal do romance gráfico) na produção de um corpo discursivo/narrativo de cunho humanitário e pacifista.

A viagem ao Afeganistão

Didier Lefèvre partiu para o Afeganistão em 1986, recrutado pela sede francesa da *Médicins Sans Frontières*, ONG que atuou desde o começo da guerra, mas que, por não ter autorização dos soviéticos, entrava no país clandestinamente, via Paquistão, em caravanas, com carregamento de medicamentos sobre o lombo de animais.

A organização, criada na França em 1971, é hoje uma das maiores entidades não-governamentais de ajuda médico-humanitária internacional. As narrativas sobre sua criação apontam para a Guerra da Biafra, na Nigéria, em 1968, quando um grupo de médicos que atuavam junto à Cruz Vermelha, encabeçado por Bernard Kouchner, diante dos ataques sistemáticos direcionados a hospitais, passou a denunciar o genocídio. Kouchner levou as denúncias a público e chamou intelectuais para debater o humanitarismo, aproveitando o cenário de efervescência política na França.

Assim, o surgimento da MSF teria sido marcado pelo ambiente das movimentações pós-68 e, embora a ONG defina claramente que seu objetivo é a ação humanitária, participa politicamente da formação de um quadro de discursos pacifistas e humanistas. Burnier, situando o humanitarismo no contexto dos movimentos e ideias de contestação da segunda metade do século XX, define-o como “o encontro de uma militância política característica de esquerda com uma prática, dita ‘de direita’, dos católicos que estendem a mão aos outros sem questioná-los”,⁵ e identifica a MSF como a organização que primeiro representou essa fusão. Ao longo dos anos 70, Kouchner continuou a tentar convencer seus interlocutores da intelectualidade de esquerda de que “para salvar um homem, não é possível esperar até que se encontre a solução para salvar todos”.⁶

⁵ “La rencontre d’un militantisme politique issu de la gauche et de la pratique, dite ‘de droit’, des catholiques qui tendaient la main aux autres sans se poser de questions” (BURNIER. *Humanitaire*, p. 284).

⁶ “Pour sauver un homme, il n’est pas possible d’attendre d’avoir trouvé la solution pour les sauver tous” (BURNIER. *Humanitaire*, p. 284).

A MSF surgiu, então, com uma proposta distinta das organizações humanitárias que a precederam, formulando explicitamente a importância da “sensibilização do público sobre o sofrimento de seus pacientes”.⁷ Embora postule a neutralidade nas situações específicas de conflito (não tomar partido de nenhum dos lados) e a não intervenção em questões culturais locais, tem também uma atuação política de divulgação de informações e denúncias. A organização reformulou a noção de neutralidade na prática humanitária não a entendendo como sinônima de “silêncio ou confidencialidade absoluta”, e assim recusou-se “a submeter a ação de socorros à confidencialidade, concebeu o testemunho sobre a situação das vítimas como um meio suplementar de proteção”.⁸ Por isso, a importância da figura do jornalista e não só a do médico para a ONG. Mantém redes de repórteres pelo mundo e acaba por funcionar como agência fomentadora de um campo de produção de reportagens e relatos, a qual recebeu o epíteto de “jornalismo humanitário”.

É a partir desse contexto que pensamos a produção de *Le Photographe*: podemos tomá-lo como um desdobramento da prática do jornalismo humanitário (uma das bases do romance gráfico são as fotografias de Lefèvre, produzidas como reportagem para a MSF) e, por se situar em um campo híbrido (de gêneros, linguagens, suportes), preferimos falar aqui em “narrativa humanitária”. A *graphic novel* mescla fotografias aos desenhos de Guibert, estes baseiam-se em relatos orais do fotógrafo. O texto, também produzido por Guibert com base nos relatos, tem narrador em primeira pessoa (Didier).

A estrutura em três volumes segue a sequência cronológica dos acontecimentos e também forma três blocos com ênfases distintas. O primeiro volume traça percurso da França até a entrada no Afeganistão. Começa com as despedidas em Paris, a chegada ao Paquistão, a preparação da caravana na sede da MSF em Peshawar, uma visita ao alfaiate, observações sobre os bastidores da guerra (personagens e certas economias que se formam nessas zonas limítrofes dos conflitos). Ainda no mesmo tomo, a travessia para o Afeganistão, a equipe não tinha autorização dos russos, então deveria passar ao largo das estradas vigiadas, caminhando pelos desfiladeiros, para entrar clandestinamente

⁷ Quem somos. Disponível em: <<http://www.msf.org.br/conteudo/4/quem-somos>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

⁸ BOUCHET-SAULNIER. *Dicionário prático do Direito Humanitário*, p. 365.

no país, escoltada por rebeldes afegãos (*moudj*). O segundo volume centra-se na atuação dos médicos nas vilas, o atendimento ambulatorial e cirúrgico, as condições precárias, os feridos, os doentes... O último tomo é o retorno. Didier resolveu não acompanhar a caravana na volta, queria chegar mais rápido e, principalmente, ter a experiência da solidão, de ser completamente estrangeiro no país distante de sua casa. A história encerra-se em uma praia normanda, no passeio com a mãe e a cadela. Há ainda um pós-desfecho com apontamentos de Didier sobre desdobramentos de sua vida e dos demais personagens, após a viagem.

Narrativas humanitárias

Laqueur pensa o humanitarismo como gênero narrativo que tem em seu cerne um despertar da compaixão do leitor a partir do olhar sobre os “corpos sofredores dos outros”. Identifica o aparecimento de um conjunto de narrativas, no século XVIII, que tematizavam os sofrimentos de gente comum e seriam a base dos discursos humanitários modernos.

O estudo de Hunt⁹ sobre a formulação moderna da ideia de direitos humanos também aponta para século XVIII, não apenas devido aos documentos produzidos naquele período e aos tratados filosóficos e jurídicos sobre a universalidade, mas também pela emergência de toda uma ordem discursiva baseada na empatia e autonomia. Hunt encontra manifestações desses sentimentos na disseminação das histórias de vida de pessoas comuns, na literatura (destaca os romances sentimentais epistolares), na imprensa e até nos textos dos processos penais.

Esse imaginário moderno do padecimento pelo sofrimento alheio tem como figura central o corpo, precisamente, o corpo em dor. Laqueur observa que a misericórdia e a caridade cristãs também foram fundadas na imagem da agonia dos corpos, mas a ação de “vestir, alimentar e abrigar os necessitados é interpretada, no Evangelho, no sentido de fazer o mesmo ao Seu corpo”. Assim, a caridade cristã aos necessitados era vista como o cuidado de um corpo universal divino, já nas narrativas humanitárias setecentistas e oitocentistas, frisa Laqueur, “o corpo individual, vivo ou morto, adquiriu um poder próprio”.¹⁰ Hunt diz que a noção de empatia moderna compõe-se na dependência da ideia da autonomia: é um

⁹ HUNT. *A invenção dos direitos humanos: uma história*.

¹⁰ LAQUEUR. *Corpos, detalhes e a narrativa humanitária*, p. 240-241.

corpo autônomo, e não um corpo coletivo, o objeto da solidariedade humanitária. Lejeune descreve a ênfase autobiográfica, que identifica em disseminação na escrita francesa do século XVIII, como “um dos signos da transformação da noção de pessoa, e está intimamente ligada ao desenvolvimento da civilização industrial e à chegada da burguesia ao poder”.¹¹ Essa mudança no estatuto de pessoa, representada pelos gêneros autobiográficos naquele contexto, pode ser lida também como o reforço do sentimento de autonomia e do interesse do leitor sobre a vida de pessoas comuns. O olhar sobre o outro estava, então, implicado em novas posturas do eu (do eu discursivo e do eu leitor). Nesse universo de autonomia e solidariedade burguesas, o discurso humanitarista passa a focar o corpo não como *locus* de uma dor universal, mas como elemento de ligação entre vítima e benfeitor.

Laqueur inscreve as narrativas humanitárias em um quadro de discursos reformistas: a ação possível é a mitigação do sofrimento. Se as guerras ou a pobreza são inevitáveis, cuidemos dos feridos e necessitados, tornemos mais brandos os efeitos dessas situações. Cuidar das vítimas, alimentá-las, providenciar abrigo, água, medicamentos e condições sanitárias mínimas, essas são as ações elementares do humanitarismo – as narrativas humanitárias contam o ato de aliviar o sofrimento do corpo.

É no universo realista e naturalista, nos romances e relatos médicos dos séculos XVIII e XIX, que Laqueur encontra a origem mais consolidada do humanitarismo na prosa ocidental. Há um embaralhamento entre romances realistas (principalmente com médicos autores ou narradores), notícias, autópsias, inquéritos, relatos de casos e textos políticos/doutrinários no *corpus* textual analisado pelo autor.¹² Particularmente, as narrativas e relatórios médicos teriam um grande efeito para as causas humanitárias, não apenas pela proeminência de muitos médicos em movimentos reformistas por toda a Europa, mas também por esses textos constituírem “relatos passo a passo da história

¹¹ “(...) l’un des signes de la transformation de la notion de personne, et est intimement lié au début de la civilisation industrielle et à l’arrivée au pouvoir de la bourgeoisie” (LEJEUNE. *L’autobiographie en France*, p. 10).

¹² Nouzeilles observa a fusão de discursos médico, jornalístico e político em romances naturalistas argentinos do fim do século XIX. Naquele contexto, a “medicalização” da prosa, segundo a autora, teve função pedagógica no reforço de um nacionalismo étnico. (NOUZEILLES. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo* (Argentina 1880-1910).

do corpo em relação a si mesmo e às condições sociais, oferecendo desse modo um modelo para a compreensão do infortúnio”,¹³ o que contribuía para gerar comoção e para moldar novos sentimentos baseados na alteridade.

As histórias sobre guerras, a partir do final século XIX, passam a ser, em certa medida, histórias que também tematizam o humanitarismo – na literatura, no jornalismo, no cinema. A partir dos anos 1970, com o reforço dos movimentos pacifistas¹⁴ e de direitos humanos,¹⁵ o humanitarismo funde-se discursivamente a esse quadro e a MSF é uma das organizações que melhor representam isso (tanto na ação de socorro humanitário, quanto na produção de relatos e reportagens).

Guerra, fotografia e medicina

Embora o humanitarismo não se resuma à atuação em tempos de guerra, sua ação e simbolismo (principalmente, das organizações de ajuda médica) estão profundamente ligados aos contextos de conflitos armados, de quadro social anômico, de desestabilização temporária (ou que se crê temporária) e de violência.

Le Photographe, como grande parte das narrativas humanitárias, liga-se diretamente à experiência da guerra, à experiência da desestabilização. E, aqui, vamos deslocar essas questões para o campo da produção de imagens, não apenas por se tratar de uma *graphic novel*, mas, principalmente, por apresentar no centro do relato um personagem-autor que experiencia a guerra pela fotografia. Além disso, as imagens de

¹³ LAQUEUR. *Corpos*, detalhes e a narrativa humanitária, p. 246.

¹⁴ O pacifismo como movimento político ganha contornos mais claros no século XIX, por meio das *Peace Societies* (Inglaterra e EUA), as quais tinham perfil conservador e definiam o pacifismo como humanitarismo de base religiosa. A Primeira Guerra faz surgir movimentos de propostas mais radicalmente contrárias a todo tipo de guerra. Na segunda metade do século XX, a Guerra do Vietnã e já antes os movimentos de contracultura reforçaram uma noção humanista e antibelicista mais absoluta (CORTRIGHT. *Peace: a history of movements and ideas*).

¹⁵ Hunt (*A invenção dos direitos humanos*) identifica a origem das noções modernas de direitos humanos no século XVIII. Moyn (*The Last Utopia: Human Rights in History*) questiona essa versão, para ele a configuração atual de direitos humanos, como movimento transnacional, e não apenas como causas ligadas à defesa do estado de bem-estar social, é algo muito mais recente, observável a partir da década de 1970.

Didier são elementos de base na tessitura da narrativa. O que as fotos de Didier nos mostram? Como é a guerra através de sua lente? O contexto mais próximo do conflito concentra-se no segundo volume, em que o foco é propriamente na ação humanitária dos médicos. O primeiro atendimento que aparece registrado fotograficamente não tem relação direta com a guerra: uma criança com o pé queimado, um acidente doméstico. Outros pacientes sem ferimentos causados pelo combate bélico aparecem ao longo da narrativa. Nem tudo é sobre guerra, mas, ao mesmo tempo, é.

Em uma conversa entre Didier e Robert, o médico comenta que, em uma guerra, não é tudo conflito. Há momentos de suspensão das brigas, dos tiros, das bombas, em que se pode encontrar um rebelde a conversar tranquilamente com militares russos; momentos em que a vida, de alguma maneira, flui. Guerra é quebra do ritmo cotidiano, mas é também feita das pequenas vivências diárias – ainda mais em um conflito civil de longa duração.

Folheando *Le Photographe* e detendo-me especialmente nas fotografias, percebo que, tirando algumas poucas imagens, não as identificaria avulsamente como registros de guerra. Há corpos feridos, mas há também risadas, conversas, camponeses no trabalho, paisagens desérticas e montanhosas, refeições fartas... Não consigo encontrar, em boa parte das fotografias do álbum, elementos visuais que me permitissem relacioná-las, isoladamente, a um cenário de conflito bélico. Os objetos que visualmente mais evocam o contexto de combate são os fuzis portados pelos *moudj'*. No conjunto, no entanto, a guerra pulsa por toda a narrativa, há uma ambiência, que não se fixa em detalhes isolados.

Mas, o que exatamente mostram fotografias de guerra? Roger Fenton, o pioneiro na atividade, que cobriu a Guerra da Crimeia, em 1855, financiado pelo governo inglês, retornou ao seu país com uma série de retratos de oficiais e encenações posadas para sua câmera (a necessidade da pose, já que o tempo de exposição era longo), tudo feito no acampamento militar britânico, sob um forte sol que poderia inutilizar suas placas de colódio úmido. Barracas, poses rígidas, uma ou outra atadura, nada que mostrasse demais os “horrores da guerra, para não assustar as famílias dos soldados”.¹⁶ Menos de dez anos depois, Matthew Brady, em uma empreitada com objetivos comerciais, organizava um grupo de fotógrafos para registrar a Guerra Civil dos Estados Unidos.

¹⁶ FREUND. *Fotografia e sociedade*, p. 108.

Buscava imagens que impactassem, uma visualidade do horror – casas queimadas, cadáveres espalhados –, mesmo que seus fotógrafos produzissem um pouco o “horror”, deslocando corpos de vítimas e outros elementos da cena, para obterem mais fotogenia e dramaticidade na composição. De qualquer maneira, o impacto parece ter intimidado os editores e a iniciativa comercial de Brady ruiu, levando-o à falência.

Dessas experiências pioneiras ao extenso e inapreensível (em sua totalidade) corpo imagético produzido ao longo do século XX, no registro de guerras, gostaria de refletir sobre o papel que as fotografias tiveram para reforço do discurso antiguerra, ao serem produzidas e divulgadas mais amplamente. Imagens da Primeira Guerra, da Guerra Civil Espanhola e da Guerra do Vietnã, para citar três exemplos dos que mais reverberaram na caixa de ressonância das mensagens pacifistas, carregaram uma força de desnudar o horror e expor a inadmissibilidade da guerra.

A operação básica é a exposição absoluta da destruição material – nas cidades e nos corpos – causada por conflitos. Sarlo, refletindo sobre o que é narrar a guerra, a partir da análise do documentário *Shoah*, de Lanzmann, e do romance *Los Pichiciegos*, de Fogwill, observa que o tema (a guerra) é do plano da materialidade e esta não tem como ser negada – “para falar da guerra, não há termos gerais: ou se sabe ou não se sabe o que a guerra faz com os corpos”.¹⁷ Falar da guerra, nesses termos, é condenar a guerra. O apego à visualidade, à concretude, à tangibilidade, que caracteriza as fotografias, principalmente, as que se apresentam em ênfase documental, como é o caso do fotojornalismo, dá a elas uma capacidade expressiva muito grande para expor a materialidade do sofrimento.

O “realismo” fotográfico permite que se mostre o brutal e o desagradável da guerra, não mostrá-los, aliás, seria negar a documentalidade da fotografia, e, de certa maneira, aniquilar sua própria potencialidade como linguagem, no contexto jornalístico. Sontag identifica que a capacidade de choque das imagens não surge com a fotografia, fora inaugurada na iconografia de Goya, que teria criado um “novo padrão de receptividade aos sofrimentos”. A sequência de imagens do espanhol, continua Sontag, não construiu uma narrativa, era, sim, uma galeria de tormentas, de efeito cumulativo. Esse “novo padrão de receptividade ao sofrimento” seria, assim, uma espécie de teste de resistência do olhar – “você suporta olhar para isso?” –, “o relato

¹⁷ SARLO. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação, p. 46.

das crueldades da guerra é construído como ataque à sensibilidade do espectador”.¹⁸

Em 1924, o militante pacifista Ernst Friedrich lançou *Krieg dem Kriege!* (*Guerra contra a guerra!*), um álbum composto por fotografias provenientes de arquivos médicos e militares da Alemanha. Sontag chama a obra de “fotografia como tratamento de choque”.¹⁹ São fotos para as quais pouco suportamos olhar. Imagens que expõem a brutalidade, o sofrimento; o horror real não apenas nos causam choque, afirma Sontag, mas também nos faz sentir vergonha de olhá-las.

Talvez as únicas pessoas com direito de olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo – digamos, os médicos do hospital militar onde a foto foi tirada – ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. Os restantes de nós somos *voyeurs*, qualquer que seja o nosso intuito.²⁰

O olhar do médico, daquele que pode mitigar o sofrimento, excluiria a culpa do ato de olhar o corpo em dor. As narrativas humanitárias ganham, assim, respaldo moral, ao assumirem ou se aproximarem do ponto de vista do médico. As fotografias de Didier seriam dotadas de enorme integridade já pela sua concepção: são o registro do trabalho humanitário de médicos que arriscam suas vidas para prestar socorro a desconhecidos. E é justamente no segundo volume de *Le Photographe*, o que traz propriamente o cotidiano do atendimento médico, que aparecem as imagens que mais expõem a dor da guerra.

Uma das poucas fotografias do romance gráfico que mostram ferimentos, explicitamente, é a de um rapaz, trazido por *moudj*, que teve a parte inferior do rosto arrancada por um estilhaço de obus. A imagem do rosto desfigurado, que Lemercier ampliou na composição da página, para que pudéssemos ver detalhes da mutilação, lembra muito algumas das fotos que Friedrich encontrou nos arquivos médicos e estampou em seu álbum antibelicista. Didi-Huberman observa como a fotografia pelo filtro médico normaliza a visibilidade dos corpos, tornando aceitável (e crível) o registro visual de ferimentos ou de sintomas de uma patologia.

¹⁸ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 40-14.

¹⁹ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 17.

²⁰ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 38-39.

Pode até ser difícil folhear uma revista de medicina ou visitar um museu patológico, “para nós, seres sensíveis (e que não pertencemos à ‘profissão’),”²¹ que temos que passar por alto pelas imagens de corpos desformes ou mutilados, mas, no discurso construído a partir da perspectiva médica, elas podem ser referidas como “interessantes” ou “magníficas”, pois legitimam-se moralmente pela “verdade” fotográfica e médica.²² A exibição da imagem de um rosto destroçado só parece eticamente possível em alguma associação com o universo médico.

Se, ao médico, justifica-se o exame do corpo alheio, ao fotógrafo, esse direito é concedido de maneira dúbia. Ter seu corpo examinado e manuseado pelo médico é aceitável pela possibilidade do alívio do sofrimento, e ser fotografado em sua agonia propicia o quê à vítima? A imagem tem efeito lenitivo? Em vários momentos da narrativa de *Le Photographe*, há um jogo de paralelismos entre medicina e fotografia. Em diálogos entre Didier e Régis, um explica ao outro detalhes de suas respectivas profissões, procedimentos técnicos passo a passo – como combinar abertura do diafragma e velocidade, como se aplicar uma raqui anestesia... E, nos dois casos, comentários sobre o que vai além da técnica, pois só a técnica não garante boas fotos, só a técnica não permite o diagnóstico. Régis explica que a base da medicina é a observação clínica, o estudo dos sintomas, a leitura dos signos, uma semiologia. Para fotografar, também tem que saber observar, ler os signos, os vestígios, uma semiologia. Cada paciente, uma relação, um diagnóstico; cada retratado, uma relação, uma imagem. Formas indiciárias de conhecimento as unem, a fotografia e a medicina, descendentes de um antigo saber venatório – rastros, pistas, sintomas, vestígios... –, como descreve Ginzburg.²³

Na travessia de um rio, uma das câmeras cai dentro da água. Didier emula o procedimento médico: pega-a, examina e diagnostica a falência de algumas de suas funções. Os paralelos entre medicina e fotografia, de certa maneira, ajudam a construir a legitimidade da presença do fotógrafo ali – e nos aliviar da culpa do voyeurismo ao olharmos o sofrimento pela

²¹ “Pero para nosotros, seres sensibles (y que no pertenecemos a ‘la profesión’) (...)” (DIDI-HUBERMAN. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, p. 53).

²² DIDI-HUBERMAN. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, p. 52-55.

²³ GINZBURG. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*.

perspectiva de um narrador-fotógrafo. Em outro momento, Sylvie conta a Didier que, mesmo quando não conseguem salvar o paciente, familiares agradecem profundamente, não teve a cura, mas teve o amparo, e isso corresponde à preparação do morto para encontrar Alá. Depois da morte de um menino, vítima de um bombardeio, Didier vê Juliette filmando o cortejo, a médica conta que a mãe da criança lhe pediu: “Filme, Jamila. Comme ça, les gens sauront”.²⁴ O humanitarismo, assim, não é só a cura da dor física, é o amparo, a hospitalidade, e a construção de uma história sobre aqueles que sofrem. É o momento em que o fotógrafo entende seu papel ali. Assim, apesar dos paralelismos com a medicina, Didier não mimetiza a focalização médica, pode até vacilar nesse sentido, em alguns momentos, mas empreende uma busca por encontrar sua própria perspectiva, por meio de sua fotografia.

O bombardeio ao vilarejo de Püstük é o episódio em que a brutalidade da guerra aparece mais acentuada em *Le Photographe*. O narrador explica que os corpos dos mortos foram separados dos feridos. Não vemos os cadáveres – nenhum, ao longo da narrativa. Os desenhos de Guibert, aliás, não mostram sequer os pacientes doentes ou feridos (eles aparecem apenas fotograficamente); o traço realista contido (evocando a documentalidade da fotografia), as cores sóbrias escolhidas por Lemercier dentro de uma paleta restrita que orbita em torno das tonalidades da paisagem desértica, tudo isso joga o foco dramático para as fotografias. Há uma exceção, a garota que fica paralisada ao ter a medula atingida por um minúsculo projétil é desenhada por Guibert. Ela estava deitada, em um quarto escuro, Didier não a podia fotografar, acompanhamos o atendimento à garota pela voz narrativa do fotógrafo e pelos desenhos de penumbra e vultos – a vítima distantemente representada, manchas amarelas em meio à escuridão, o traço documental dá lugar à estilização. Além da impossibilidade técnica de fotografar naquele ambiente, o protagonista bloqueia-se frente à dor da garota, perdemos sua perspectiva fotográfica, é só pelo verbal – na palavra da memorização, na palavra futura – que ele consegue narrar. Os desenhos entram, então, para preencher, delicadamente, com penumbra e manchas, a trilha visual do relato.

²⁴ GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *Le photographe*, t. 2, p. 56. Na edição brasileira: “A mãe me pediu. ‘Filme, Jamila. Assim, as pessoas vão saber’”. (*O fotógrafo*, v. 2, p. 56)

Há sequências de fotos dos pacientes sendo tratados, na verdade, são enfileiramentos de expressões faciais da dor. O tamanho diminuto de cada uma das imagens das sequências, no arranjo das páginas, não nos permite ver em detalhe os procedimentos médicos, nem a carne ferida. A dor não é apresentada de maneira autopsial, e, sim, expressiva, na face dos que sofrem. Logo quando chegam à vila, Didier acompanha os médicos a um quarto escuro onde foram colocadas algumas mulheres e crianças feridas. Em um canto, a mãe debruçada sobre os dois filhos que agonizam, uma adolescente e um menino de cerca de dois anos. Didier os fotografa, o local escuro o obriga a usar *flash*: o garoto de rosto sujo, iluminado pela luz fotográfica, com olhos de dor que nos encaram (encaram Didier). Pouco depois, ficamos sabendo que o menino não resiste, hemorragia interna, Juliette filma o cortejo fúnebre. Neste momento da narrativa, interrompo a leitura e volto algumas páginas para olhar o olhar do garoto novamente. Lembro-me, então, de retratos de pessoas que estavam prestes a morrer, quando foram fotografadas. Dos olhares dos prisioneiros de Tuol Sleng, no Camboja, retratados um a um por agentes do Khmer Vermelho pouco antes de cada execução. E da reação de Barthes que, frente ao retrato do prisioneiro Lewis Payne, tomado pouco antes do enforcamento, é pungido pelos olhos daquele que sabe que vai morrer. O *punctum* barthesiano é aquilo que não se situa exatamente no campo do interesse cultural, é o “que não é mais forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura”.²⁵ A primeira visada no retrato do menino incomoda e envergonha-nos por vermos em seus olhos a dor e o contexto da guerra, na segunda vez que olho a imagem, ela punge: “ele vai morrer”, esse-olhar-foi.

Mas, as imagens são cheias de ambiguidades. A fotografia de uma pilha de corpos pode deslizar semanticamente de um lado a outro, conforme a legenda que lhe atribuírem, observa Sontag. O choque também pode pular do desconforto para o espetáculo. Breton falava que “la beauté sera convulsive ou ne sera pas” e fotógrafos surrealistas deformavam e destroçavam o corpo humano para compor “informes”, propostos por Bataille, e criar a “sedução pela podridão e pela decomposição”.²⁶ O conceito de *phatosformeln* de Warburg já apontava

²⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 141.

²⁶ KRAUSS. *Corpus delicti*, p. 171.

que o mesmo gesto pode adquirir sentidos opostos ao longo da história das iconografias – o gesto de êxtase e alegria das ménades na arte grega podia virar a representação corporal do sofrimento profundo em uma cena da Crucificação de Cristo, como notou o pintor Joshua Reynolds.

Sobre a possibilidade de sedução pelas imagens impactantes, os autores parecem ter consciência e cercaram-se de cuidados para que a narrativa não escorregasse para um campo de sensacionalismo. Um desses cuidados é o de usar imagens de choque com comedimento – poucos ferimentos explícitos, nenhum cadáver – para evitar o efeito cumulativo: é uma narrativa com altos e baixos dramáticos, não uma galeria de horrores.

Outro ponto aqui é não definir um outro-inimigo muito claro, evitando as polarizações melodramáticas. Não vemos um único soldado russo, mas há muito contato com os *moudj*'. Apesar de tudo isso, não existe a vilanização do inimigo, nem a exaltação da causa rebelde. Neste aspecto, parece configurar a medida exata de uma narrativa humanitária que se propõe em bases jornalísticas – a *graphic novel* adquire contornos de reportagem.

Mas, essas “bases jornalísticas”, sob o princípio de manter equidade, é ilusória, já que a própria focalização do narrador o aproxima mais de um lado do que de outro (o que não implica obrigatoriamente adesão, mas, pelo menos, ênfase). Equidade é um conceito abstrato e, no universo pragmático da narrativa, da guerra e da ação humanitária, não existe régua para medir cada posicionamento. Em uma narrativa visual, a focalização não pode ser desassociada do acesso físico, ótico, que nós leitores temos da história. O fotógrafo-narrador só fotografa o que ele pode, em alguma medida, acessar fisicamente, e a parcialidade de ponto de vista torna-se muito mais acentuada em um contexto de enormes restrições, como o da guerra.

Além disso, há que se considerar o artifício do caráter documental da fotografia. Solomon-Godeau²⁷ identifica que a documentalidade é historicamente criada, não é elemento ontológico da linguagem. A autora dedica especial atenção à construção da representação da pobreza na fotografia norte-americana. Imagens de denúncia social, como o álbum de Jacob Riis, *How the other half lives*, do século XIX, expõem condições de vida materialmente precárias (algo que parecia inédito – a exposição

²⁷ SALOMON-GODEAU. *Photography at the dock*.

imagética da pobreza em um discurso condenatório), mas também se utilizavam de um ponto de vista pré-definido, não desconstrutor. Quem olha nunca se iguala ou se confunde com o que é olhado, acabando por ser ressaltada uma superioridade moral daquele que se propôs focalizar o desamparado social – um olhar caridoso, mais humanitário do que humanista, por isso, reformista –, imagens que dizem mais sobre quem olha do que sobre quem é olhado.

O discurso humanitário de *Le Photographe* enfatiza não exatamente a nobreza moral do fotógrafo, mas a dos médicos. Como somos conduzidos pelo olhar do fotógrafo, há uma forte exterioridade com as cenas representadas, típicas do jornalismo – o olhar demarcado do estrangeiro que testemunha, que cobre acontecimentos que, de certa maneira, lhe são alheios (uma primeira pessoa jornalística, não autobiográfica). Porém, na focalização do fotógrafo-narrador, um subdiscurso, mais amplamente humanista e subjetivado, parece também se formar.

O arquivo de Didier

Didier produziu um diário de viagem. Apenas no terceiro volume, ele aparece a fazer anotações. Nos momentos mais introspectivos, dedica-se particularmente à escrita. Na jornada solitária de volta ao Paquistão, Didier não acredita na possibilidade de sobrevivência e, de dentro do saco de dormir, passa a escrever para sua noiva Dominique, diário-missiva. Em um único quadro, a narração toma forma epistolar. Há, assim, o duplo caráter dos registros produzidos pelo personagem: a escrita subjetivada e as fotografias norteadas pela exterioridade do jornalismo.

Mas não só, as fotografias também ganham, em alguns momentos, tonalidades íntimas, da vida pessoal, imagens que caberiam em um álbum de família. No início, um preâmbulo, ainda em Paris, fotos do apartamento vazio da mãe de Didier, devido à mudança dela para o interior. Cena de rua na cidade: “Voilà, au revoir Paris”.²⁸ E, ao fim da narrativa, o retorno. A casa nova da mãe no balneário de Blonville, a cadela Bienchen, o passeio na praia... as imagens saídas da câmera de Didier que abrem e fecham o romance gráfico.

²⁸ GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *Le photographe*, t. 1, p.3. Na edição brasileira: “Pronto. Adeus, Paris”. (*O fotógrafo*, v. 1, p. 9).

Lefèvre trouxera de sua viagem um caderno de anotações e quatro mil fotos. Apenas seis destas foram publicadas, as demais, arquivadas pelo fotógrafo. A caderneta foi perdida, já na França. Guibert, depois de ouvir algumas das histórias contadas por Lefèvre, propôs ao amigo transformá-las em uma *graphic novel*, o fotógrafo recorreu a seu arquivo. Sem os registros escritos, as lembranças para o relato oral eram acionadas pelas imagens.

Então, temos uma narrativa oral que nasce do processo de rememoração estimulado por fotografias. As imagens que Lefèvre guardou em seu arquivo passaram a ser vivificadas no relato oral, e este serviu de base a uma nova forma gráfica: os quadrinhos de Guibert. Não era a primeira experiência do desenhista, anos antes produzira o primeiro volume do belo *La guerre d'Alan* (2000), que desenhou a partir dos relatos do ex-soldado norte-americano Alan Ingram Cope, o qual serviu na Segunda Guerra. Como Lefèvre, Cope também era amigo pessoal de Guibert. Duas histórias escritas e desenhadas a partir dos relatos orais de seus amigos, dois relatos organizados a partir das memórias de guerra – e bastante diferentes entre si. Guibert assume um duplo papel, escuta e criação. Se as fotografias, em *Le Photographe*, parecem ter, em sua maior parte, ênfase na reportagem (nos temas: o Afeganistão, a guerra, os médicos), o quadrinista joga seu interesse central na experiência pessoal de Lefèvre (ênfase na história de um eu), os desenhos e o texto da narração apontam para a formação de um “pacto autobiográfico”. Claro que é um pacto curiosamente estabelecido, em um espécie de triangulação: estritamente os desenhos e o texto são de autoria de Guibert (logo, não autobiográficos), mas eles ancoram-se no relato oral e na vivência de Lefèvre, que é também autor (nome do autor = nome do protagonista-narrador), “um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio”.²⁹ Por mais consciência que tenhamos sobre a tripla autoria da *graphic novel*, do papel criativo de cada um dos autores, paira por toda a leitura o peso de uma personalidade verídica (Lefèvre, o nome da capa) que, atestadamente, viveu (no passado) a experiência e que a conta (no presente). O pacto fica firmado. Há ainda componentes paratextuais que atuam para reforçar a confiança na fidedignidade entre a narrativa gráfica e o “real” vivido, e reforçam a ideia de arquivo: registros dos áudios dos relatos de Lefèvre e um vídeo, produzido por Guibert para

²⁹ “(...) un contrat d’identité qui est scellé par le nom propre.” (LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 33).

registrar as poses e o gestual do fotógrafo, foram deixados disponíveis no site oficial da *graphic novel*, criado pela editora.³⁰ A edição belga do volume 3 traz encartado um DVD com filmes documentais gravados pela médica Juliette durante a caravana.

A fotografia em *Le Photographe* está na experiência do autor em sua viagem ao Afeganistão, na rememoração para gerar o relato oral, na tessitura visual do romance gráfico e na diegese da narrativa. As fotografias são também referência para Guibert criar seus desenhos e a base estruturante do arranjo das páginas por Lemercier. E, mais do que fotografias isoladas, são séries de imagens – tirando alguns poucos destaques, elas aparecem na forma de tiras ou folhas de contato fotográfico. Essas séries em contatos, mais do que narrativas em sentido pleno, são arquivo: o arquivo pessoal de Didier /Lefèvre (personagem e autor fundem-se na concepção do arquivo). O aspecto não editado, não trabalhado do documento é mantido: vestígios das marcas vermelhas do lápis de edição, alguns dos fotogramas sequenciais tão similares, parecem repetições, imagens que ficaram borradas, escuras, mal enquadradas.... Na última folha de contato reproduzida na *graphic novel*, Lemercier deixa à mostra o cabeçalho de arquivamento (“REF.AF.86.129; SUJET: maman à Blonville. Retour d’Afghanistan; DATE: nov. 86. BOITIER: Leica”³¹) e mantém também o que seria o trecho do filme que não foi utilizado, um expediente arquivológico usual.

Pedri afirma que “as imagens fotográficas fornecem arquivo documental e evidência visual da viagem de Lefèvre”.³² No aspecto da fidedignidade jornalística e autobiográfica da narrativa, o arquivo fotográfico pode ser lido como um tipo de comprovação do acontecido, elemento que ajuda a compor o efeito de real do relato. Mas, consideramo-lo aqui além da ideia de prova, tomamos o arquivo fotográfico como a

³⁰ Disponível em: <<http://lephotographe.dupuis.com/site.html>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

³¹ GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *Le photographe*, t. 3, p. 98. Na edição brasileira: “REF.AF.86.129; ASSUNTO: mamãe em Blonville. Volta do Afeganistão; DATA: nov. 86. CÂMERA: Leica.” (*O fotógrafo*, v. 3, p. 100)..

³² “(...) the photographic images do provide archival documentation and visual evidence of Lefèvre’s trip” (PEDRI. When photographs aren’t quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le photographe*.)

própria fonte ou potência narrativa da novela, ou, conforme Derrida, um desejo de memória do autor-protagonista.³³

Na descrição do processo de produção, já ficou claro que o arquivo funcionou como centro de irradiação do relato oral, do texto da narração verbal, dos desenhos, da diagramação. Além disso, ajuda a acentuar o caráter autobiográfico de *Le Photographe*. Abre três trilhas de narração – verbal, desenho, fotografia – e todas elas apontam para Didier, conhecemos o desenrolar da história pela focalização do personagem principal.³⁴ No caso das duas trilhas visuais, que se alternam, embora as focalizações aproximem-se da “consciência” de Didier, o campo de percepção visual não é exatamente o mesmo. Nos desenhos, não vemos, perspectivamente, “pelos olhos do personagem”, não é primeira pessoa em sentido estrito, o próprio Didier é enquadrado visualmente, então é como se estivéssemos em proximidade física com ele, percebendo o ambiente de maneira similar à dele (escuro, claro etc.), porém é a criação visual de Guibert para o relato de Lefèvre. Há, entretanto, alguns quadros em que Guibert muda o ponto de focalização visual e nos coloca na perspectiva subjetiva do protagonista. Por exemplo, na travessia do Paquistão para o Afeganistão, Didier e os médicos vestem *chadris* para não serem identificados pelos soldados: em um quadro, a cena em meio à escuridão noturna é apresentada como se a olhássemos através da tela do *chadri* que cobre o rosto de Didier.

Nas fotos, o campo de percepção é sempre o do próprio personagem, vemos a partir do corpo dele, as imagens criam a subjetivação da perspectiva visual, permitindo-nos ver a partir do mesmo tempo e espaço do fotógrafo. Mas, temos mais limitações visuais do que o personagem no momento do ato, pois ficamos completamente presos ao enquadramento da câmera. Além disso, vemos as fotos encaixadas no contato, com as molduras do filme à mostra, o que nos situa como espectadores não da cena e, sim, das imagens já processadas, de arquivo, estamos assim no futuro e não no presente da ação – e aqui é o trabalho de Lemerrier, a outra voz não-autobiográfica, responsável, na diagramação, por aumentar

³³ “Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, ‘em mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 9).

³⁴ Sobre focalização em quadrinhos ver: HORSTKOTTE; PEDRI. Focalization in graphic narrative.

o peso autobiográfico da história, ao apresentar as fotos como o arquivo de Didier. Vale, ainda, uma consideração sobre a a narração verbal, que, ao mesmo tempo em que narra as ações em acontecimento, é uma voz de caráter recordatório, já que nos é apresentada, logo de início, a sobreposição entre o autor e o personagem-narrador, ficando pressuposto que aquilo que é narrado já foi, aconteceu. Isso tudo aponta para a noção de arquivo, considerada não apenas como o que remete ao passado, mas “que deveria pôr em questão a chegada do futuro”.³⁵

Há, assim, certas intermitências temporais e espaciais na primeira pessoa e nos pontos de vista apresentados na narrativa e na relação com a autoria, quebrando com aquela estabilidade dêitica do relato jornalístico, que alguns dos aspectos da *graphic novel* pareciam ressaltar. O arquivo, descrito como torvelinho tempo-espacial, traz os fragmentos que, segundo Didi-Huberman,³⁶ *montam* histórias, memórias; montagem é trabalho da imaginação. O entendimento do romance intermediático como uma montagem de elementos (o trabalho mais prático da montagem, a diagramação, é de Lemercier) do arquivo fotográfico de Didier, do “arquivo da palavra” construído nos depoimentos de Lefèvre e dos desenhos de Guibert – que, com base nos dois arquivos anteriores, também viram antídoto ao “mal de arquivo” e servem para narrativizar as memórias – aponta para a interiorização do relato, da qual emerge um personagem que não é apenas uma testemunha-observadora do que acontece exteriormente, o repórter; mas cujo testemunho é também marcadamente autobiográfico.

O retorno solitário de Didier no último volume reforça isso: o narrador verbal comenta, vacila, confunde-se, emudece; as fotografias desaparecem por um longo trecho (o personagem fecha-se em si, não há o que fotografar – só uma pequena sequência de fotos do cavalo e da montanha em neve, quando pensa que está prestes a morrer), as páginas são ocupadas por silhuetas, desenhos acinzentados, imprecisos, borrados, como os relatos de Lefèvre devem ter soado a Guibert, lembranças de experiência de quase morte. Um relato fragmentado, parcial, incompleto, desfocado, borrado... Testemunho *malgré tout*.

³⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 48.

³⁶ DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*.

Retour en solitaire

A jornada de volta de Didier, de certa maneira, desconstrói ou inverte a relação do humanitarismo que marca os dois primeiros volumes. Se a ação humanitária pode ser pensada como uma tentativa de realizar (a irrealizável) “hospitalidade absoluta”, a experiência final do personagem é a de assumir o papel de um “outro absoluto”. Derrida diz que a hospitalidade absoluta é aquilo que exige que eu ofereça, por completo, o conforto não apenas ao estrangeiro com nome e estatuto social, mas também ao “outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome”.³⁷

Didier não fala a língua local, carrega apenas um dicionário inglês-farsi, que ganhou de Juliette, e conhece pouco os códigos sociais mais elementares da cultura afegã. Veste roupas locais, mas isso não camufla sua condição de estrangeiro. Na verdade, quase sempre usa um colete de fotógrafo por cima dos trajes, tentando demarcar um certo status de “neutralidade” (as vestes de jornalista). Logo no início da viagem, recebera um nome afegão, que poucas vezes aparece sendo usado, depois que parte da companhia dos médicos franceses, não é mais chamado nem de Didier, nem de Ahmadjan. Não suporta seus guias, irrita-se – até que eles o abandonam. Sente-se sufocado com a presença de todos com quem convive ao longo de sua jornada. Em vários momentos da narrativa, o personagem incomoda-se com as cenas de animais esgotados pelas longas jornadas que são abandonados agonizantes pelo caminho – *eles* (os do lugar, os que deveriam hospedar) não matam os cavalos feridos. Na viagem de volta, o próprio Didier abandona seu cavalo em agonia, dizendo-se enojado dos *moudj'* que o conduzem e de si mesmo – “*Il m'écœurent. Je m'écœure*”.³⁸

Seus conflitos ali dizem respeito à debilidade do corpo (esgotamento, desnutrição, falta de higiene), da mente (angústia acentuada), do deslocamento cultural e do desamparo, ele transforma-

³⁷ DERRIDA. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, p. 25.

³⁸ GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *Le photographe*, t. 3, p.70. Na edição brasileira: “Sinto nojo deles. Sinto nojo de mim. Deixo meu cavalo à mercê de sua agonia. Vamos embora.” (*O fotógrafo*, v. 3, p. 72).

se no estrangeiro absoluto. A desestabilização do personagem funde-se à desestabilização do contexto maior, da guerra. Didier retorna de sua viagem, a narrativa finaliza no reencontro do conforto absoluto, o lar materno. Mas, a experiência de quase morte deixa sempre marcas. No pós-desfecho, ficamos sabendo que, na volta à França, ele fora acometido de uma furunculose crônica, causada pela debilidade física da jornada, o que o fez perder vários dentes. Também descobrimos que o Afeganistão passou a fazer da vida do fotógrafo, local de atração, aonde realizou, até 2002, oito viagens (“nunca fáceis”).³⁹

A narrativa faz um caminho do plano prático e específico da dor física e destrutiva da guerra para um plano mais universalizante da destabilização identitária. A multimodalidade no tecido narrativo com a montagem dos elementos de arquivos é usada de maneira a potencializar tensões, imbricações e indistincões temporais e perspectivas.

Esse percurso narrativo de *Le Photographe* funde o relato sobre a materialidade destrutiva da guerra, possibilitado pela aproximação ao trabalho humanitário, à expressão subjetiva de angústias e desejos univeralizantes relacionados à experiência de desestabilização. Discursa, assim, implicitamente, sobre a paz, em dois sentidos: como condenação à guerra e como algo do plano introspectivo, relacionado à forma de lidar internamente com os sentimentos de alteridade.

Referências

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

BOUCHET-SAULNIER, Françoise. *Dicionário prático do Direito Humanitário*. Trad. Elsa Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

BURNIER, Michel-Antoine. Humanitaire. In: WARESQUIEL, Emmanuel de (Dir.). *Le siècle rebelle: dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*. Paris: Larousse-Bordas/HER, 1999.

CORTRIGHT, David. *Peace: a history of movements and ideas*. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

³⁹ Em 2002, Lefèvre publica o livro *Voyages en Afghanistan: les pays des citrons doux et des oranges amères*.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Trad. Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.

FREUD, Sigmund. Por que a Guerra? (Carta a Einstein, 1932). In: _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Trad. Pedro Miguel Frade. Lisboa (Portugal): Vega, 1995.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *Le photographe*. Belgium: Dupuis (Aire Libre), 2003-2006. Tomes 1, 2, 3.

GUIBERT; LEFÈVRE; LEMERCIER. *O fotógrafo. Uma história no Afeganistão*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Conrad, 2008-2010. V. 1, 2, 3.

HORSTKOTTE, Silke; PEDRI, Nancy. Focalization in graphic narrative. *Narrative*, Ohio State University, v. 19, n. 3, p. 330-357, oct. 2011.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Corpus delicti. In: *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

LAQUEUR, Thomas W. Corpus, detalhes e a narrativa humanitária. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. .

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

MOYN, Samuel. *The last utopia: human rights in history*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: B. Viterbo/Estudios Culturales, 2000.

PEDRI, Nancy. When photographs aren't quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le photographe*. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, Dept of English, University of Florida, v. 6, n.1, p. 1-18, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media borders, multimodality and intermediality*. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 51-68.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the dock*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 1991.

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