

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Miriam Paula
Manini

e aprovada pela Comissão Julgadora em

15 / 03 / 93

Etienne Samain

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

INSTITUTO DE ARTES

O VERBAL E O VISUAL NO CASO DO FOTO-ROMANCE

VOLUME 1

M I R I A M P A U L A M A N I N I

Dissertação apresentada como
exigência parcial para obtenção do
grau de Mestre em Multimeios
à Comissão Julgadora da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Etienne
Samain.

Samain, Etienne Ghislain

Campinas - 1992



21.196.6

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

INSTITUTO DE ARTES

O VERBAL E O VISUAL NO CASO DO FOTO-ROMANCE

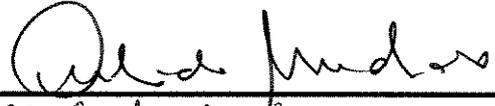
VOLUME 1

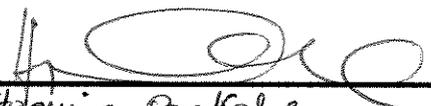
M I R I A M P A U L A M A N I N I

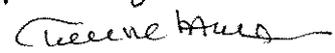
Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios à Comissão Julgadora da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain.

Campinas - 1992

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. 
Arlindo Machado

Prof. Dr. 
Helguia Ozakane

Prof. Dr. 
Etienne G. Samain (Orientador)

Campinas, 15 de MARÇO de 1993.

Para Elaine

AGRADECIMENTOS

Antes de apresentarmos este trabalho, gostaríamos de lembrar alguns nomes que não poderiam estar fora de nossa consideração:

- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas - FAEP/UNICAMP que, dentro das inúmeras contingências adversas de nosso país, ainda conseguem promover o ensino, os projetos e o aperfeiçoamento de tantos pesquisadores;

- Jan Baetens e Benoit Peeters, pela generosidade intelectual que souberam demonstrar mesmo estando - como eles mesmos dizem - "tão longe e tão próximos";

- os Professores do Departamento de Multimeios - em especial Március Freire, Diretor do Instituto de Artes - e Asmara Georgete, que escolho, aqui, para representar a boa vontade de todos os funcionários do Instituto de Artes;

- Professor Haquira Osakabe, do Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP, pela efetiva contribuição ao nosso Exame Geral de Qualificação;

- os companheiros de trabalho do Arquivo Edgard Leuenroth - Centro de Pesquisa e Documentação Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas: Cláudio Batalha, Ema Franzoni, Maria Aparecida Remédio e Rachel Meneguello por todo tipo de auxílio que me deram e, muito especialmente, Marisa Zanatta, pela confiança, pelos conselhos e oportunidades;

- "Grupo de Tese" (composto, entre outros, por Marilda Castelar e Hermes Renato Hildebrand), grupo de estudos que tinha como principal objetivo discutir os projetos de dissertação, em especial Rodolfo Bacarelli, amigo incondicional e admirável companheiro de pesquisa;

- Arthur Andrade, Daniela Canto, Guilherme Rezende e Sylvia Furegatti: artistas plásticos que, gentilmente e com admirável competência, transformaram-se em atores para a produção de três sequências fotográficas;

- Paulo Laurentiz, por todos os caminhos que nos mostrou;

- Berenice Pereira, pela amizade generosa e sempre presente;

- os amigos que participaram da produção do Foto-Romance "A SESSÃO": Joyce Freire - pela cessão do Consultório de Psicanálise - Adriana Rangel e Marcelo Salazar - por suas sugestões fotográficas,

pela iluminação e pela infinita boa-vontade - e Dalmo Peres, meu ator predileto de Foto-Romance. Aproveito este espaço para mencionar os autores dos quadros que aparecem nas fotografias do Foto-Romance: Beatriz Basile da Silva (pintura das árvores) e Oscar Rossim Sobrinho (desenho da figura alada);

- Gislaíne Ribeiro, Jerônimo Noboru Ohnuma, Sebastião Rováris, Wanderlei Paré e Mariza Corrêa - Diretora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - "anjos dos últimos dias" que, providencialmente, foram colocados no meu caminho na fase final de montagem deste trabalho;

- Susana Gigo Ayres, por tantos momentos de carinho, compreensão, disponibilidade e dedicação pessoal em ocasiões muito particulares de nossas vidas;

- Anéris da Silva Pinto e todos os meus familiares que, com certeza, há muito tempo, vêm me proporcionando, através de todo amor, a possibilidade do orgulho profissional e pessoal que, modestamente, compartilhamos;

- o amigo - o qual tive a sorte de ter como orientador - ou, antes, o orientador, que através dos ricos caminhos de nossa convivência, tornou-se um amigo, Etienne Samain, por tudo.

S U M Á R I O

V O L U M E 1

COMISSÃO JULGADORA	I
DEDICATÓRIA	II
AGRADECIMENTOS	III
SUMÁRIO	VI
I. INTRODUÇÃO (ARGUMENTO)	
1. O Itinerário do Olhar	1
2. Objetivos	3
3. Nosso Trabalho Quadro a Quadro	15
II. METODOLOGIA (ROTEIRO)	
1. O Corpo a Corpo Verbal/Visual	18
2. Objetivos da Comparação	22
3. A Verbo-Visualidade enquanto Processo Narrativo	37
4. A Produção Própria	39
III. AS AVENTURAS DA IMAGEM NA LITERATURA (SINOPSE)	
1. Introdução	40
2. História-em-Quadrinhos	41
3. Fotonovela Tradicional ou à Italiana	46
4. Sequência Fotográfica	52

IV. O FOTO-ROMANCE (PERFIL DO PERSONAGEM)

1. Introdução	62
2. Definição	64
3. Surgimento	66
4. Auto-Retrato e Alto-Contraste	69
4.1. Semelhanças e Diferenças	70

V. A VERBO-VISUALIDADE NO FOTO-ROMANCE (ESTRUTURA DRAMÁTICA)

1. Dos Problemas que se Colocam	84
2. O Processo de Criação: A Obra de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart	88
2.1. Quando a Fotografia é Pré(texto)	108
2.2. Quando a Fotografia é Post-Scriptum	111
3. O Processo Narrativo: Sintaxe Diagramática e Semântica da Simultaneidade	114
3.1. Temporalidade Narrativa	
O Tempo nas Narrativas Verbais	118
O Tempo nas Narrativas com Palavras e Fotografias ...	119
3.2. Espacialidade da Imagem Fotográfica	
O Espaço nas Narrativas Verbais	122
O Espaço nas Narrativas com Palavras e Fotografias ..	123
O Primeiro-Plano e o Último-Plano de Harald Weinrich e Benoit Peeters	126

VI. PARA UMA "ENGENHARIA" DO FOTO-ROMANCE <i>(DECUPAGEM)</i>	
1. Os Primeiros Exercícios	129
2. O Eterno "Processo de Criação"	153
3. Argumento	155
4. Sinopse	157
5. Perfil dos Personagens	159
6. Roteiro (Estrutura Dramática)	160
7. "Story-Board" (O Roteiro Desenhado)	195
8. O Que Dizer de Nossa História ?	226
VII. A FOTOGRAFIA, ESTA OUTRA LITERATURA <i>(PRODUÇÃO)</i>	
1. O Foto-Romance enquanto Fotografia	231
Como narrar com esta Poética Mecânica ?	236
2. O Foto-Romance enquanto Literatura	
O Deslizamento do Olhar	238
Os Agentes da Simultaneidade	243
O Visto e o Não-Visto : Fotografias sem Palavras e Histórias sem Imagens	245
VIII. BIBLIOGRAFIA <i>(CRÉDITOS)</i>	
1. Bibliografia Específica	248
2. Bibliografia Complementar	254
IX. ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	260

VOLUME 2: "A SESSÃO"

A SESSÃO (Foto-Romance) 1
Ficha Técnica 55

I. INTRODUÇÃO (ARGUMENTO)

1. O Itinerário do Olhar

Durante todo o tempo de nossas vidas, desde que somos leitores, vimo-nos impelidos por um interesse natural pela literatura e todas as possibilidades de sonho que dela advinham. E, ao nos darmos conta desta aproximação que já se mostrava uma coisa "para a vida inteira", começamos a fazer alguns questionamentos um tanto comuns e ainda imaturos.

Levados, principalmente, pela imaginação, perguntávamos se todos que liam aquela mesma história que tínhamos em mãos imaginavam a mocinha com aquela fisionomia, o herói com aquele ar, o cenário com aquela dimensão e cores, e por aí afora.

Com o sábio tempo e com a continuidade do sábio hábito, fomos esclarecendo nossas dúvidas; descobrimos uma coisa chamada "interpretação de cada um" e concluímos que em literatura não conta a criatividade do autor apenas, mas também a do leitor, e outras deduções igualmente óbvias e possuidoras de um tempo próprio para virem à tona - como, por exemplo, que cada autor bem como cada leitor têm uma ideologia, um ponto de vista, uma visão de mundo.

Seria tolice nossa pensarmos que se esgotara o arsenal de perguntas e respostas a respeito do mundo literário e do ato de recepção da obra escrita. Entretanto, talvez seguindo o curso natural de nossas inquietações, passamos por um momento de mudança e começamos a desejar ser lidos e não apenas ler. A isto seguiu-se um longo

período de produção literária, que variava do lírico ao contestador , do intimista ao engajado, assim como do lampejo criador à mediocridade.

Movidos, talvez, pela agudeza de nossa auto-crítica, direcionamos nossas preocupações para o que supúnhamos ser o meio-termo - ou a conjunção - entre a leitura e a produção: a releitura ou interpretação. Nasce a idéia de reinterpretar um romance através de imagens. Este desejo - de viabilidade discutível - significava querer, a princípio, fotografar cenas que representassem com exatidão própria ao meio fotográfico o que "imaginávamos" no ato de leitura de uma determinada obra literária.

Afunilando cada vez mais nosso percurso, assumimos um desejo ou, melhor dizendo, um objetivo específico que nos tornaria produtores (e não apenas "releitores" ou "tradutores") de um gênero que, com o passar do tempo, tornou-se único; gênero onde também correm não paralelos, mas contíguos, o verbal do romance que líamos e o visual da imagem que construíamos quando ainda nem sonhávamos ser, um dia, pesquisadores de tais questões.

Este foi o itinerário através do qual nosso olhar vislumbrou o presente trabalho. Na parte que se configura como teórica, propomos uma discussão que se pretende ampla o suficiente com relação à participação sinérgica de verbal e visual fotográfico na construção do gênero Foto-Romance. Na parte que se constitui como prática, apresentamos o resultado da concepção de nosso próprio Foto-Romance baseado - em termos estéticos e teóricos - nas produções que observamos em nossa pesquisa.

2. Objetivos

O objetivo deste trabalho é descrever e analisar o Foto-Romance tanto quanto em relação à sua posição enquanto forma de linguagem, como em relação aos seus métodos de concepção e produção. Num segundo momento, pretendemos conceber e produzir nosso próprio Foto-Romance com vistas a desvendar os reais elementos que fazem, por exemplo, com que verbal e visual, em ação mútua e concomitante, conduzam a uma interpretação da narrativa que assim se desenvolve.

O Foto-Romance que se pretende investigar não será aquele gênero clássico italiano conhecido do público há mais de 40 anos e sim, precisamente, algumas retomadas atuais deste gênero tais como as que nos têm oferecido alguns produtores europeus, em particular os belgas Benoit Peeters (escritor de romances, ensaios e histórias-em-quadrinhos) e Marie-Françoise Plissart (fotógrafa)¹ que, no decorrer dos dez últimos anos, têm não apenas revolucionado o gênero com produções inovadoras, como deixado toda uma reflexão crítica sobre os seus próprios empreendimentos.

Desta mesma reflexão imbui-se um outro estudioso e crítico: o Professor Jan Baetens, pesquisador do Fonds National Belge de Recherche Scientifique, que procura sistematizar e ampliar as críticas e observações a respeito deste "gênero revisitado" que é o Foto-Romance, e a quem devemos os textos "Texte et image dans le

¹ Temos também notícia de autores como Edward Lachman e Elieba Levine que publicaram a história fotográfica Chausse-Trappes de qualidade visivelmente inferior aos trabalhos de Peeters e Plissart.

roman-photo"², "Des mots dans la photographie"³, "Du même au l'autre: pour une comparaison du roman-photo et de la bande-dessinée"⁴, "The intermediate domain or the photographic novel and the problem of value"⁵ e o original manuscrito Du Roman-Photo a nós fornecido em 1990 e até hoje não publicado.

Os Foto-Romances de Peeters e Plissart aos quais nos remetemos são Correspondance, Fugues, Droit de Regards, Prague, Le Mauvais Oeil, Duel e Aujourd'hui (este último ainda a publicar). Eles vêm a ser histórias compostas por imagens fotográficas e por palavras (diálogos e/ou uma narração). Apresentam-se, geralmente, numa ótima encadernação, em capa dura, com folhas de papel muito próprias à impressão fotográfica que é, diga-se, muito bem realizada (ver Ilustrações I-VII, a seguir).

² Jan BAETENS, Word and Image, Vol. Especial: Conference Proceedings, p. 170-176.

³ Jan BAETENS, Conséquences, nº 4, p. 63-74.

⁴ Jan BAETENS, Cahiers de la Bande Dessinée, p. 88-96.

⁵ Jan BAETENS, Critical Inquiry, nº 15, p. 280-291.

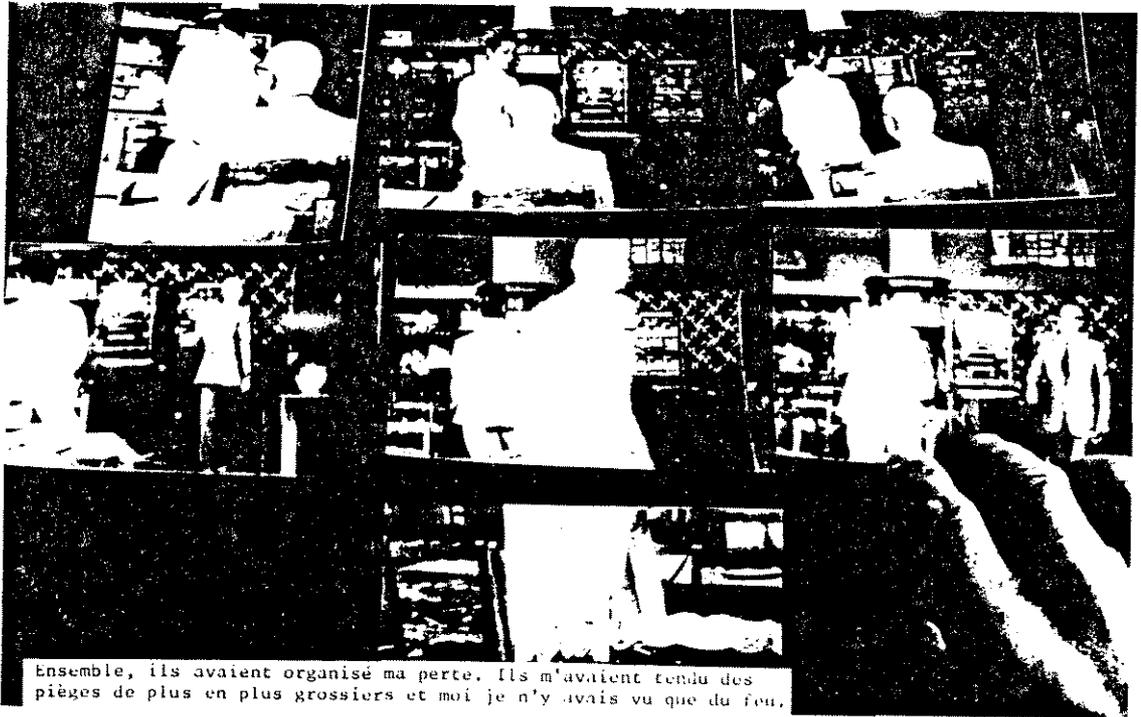
DEPOSITION (DE BUT EN BLANC)

Ils se parlent pour la première fois après la projection de *The Rope*. Dans la petite salle du "Plazza" on se presse pour voir ce film légendaire. Un spectateur prétend que c'est "le plus long plan - séquence jamais tourné pour la Paramount". La maison de production porte en fait un autre nom qui prête à la plaisanterie. La musique du film lui fut inspirée par le *Mouvement perpétuel n° 1* de Francis Poulenc. *Rope* est pourtant une expérience pardonnable mais pas *Les Amants du Capricorne*. "Oui, c'est bien l'histoire d'un homme oppressé par le besoin de parler, d'avouer." Ils sont placés de telle sorte qu'il peut sans peine se retourner pour lui glisser quelques mots. Il lui parle d'un autre procès, auquel il participe sans doute, à moins qu'il ne s'agisse du *Procès Paradine*, le film précédent de l'auteur, qu'il préfère d'ailleurs.



Plus je regardais, plus je voyais de photos sur lesquelles elle apparaissait. Comment avait-elle pu m'échapper ?

Cette fois, je comprenais tout. Elle intervenait à chacun des moments stratégiques, transmettant à ce Zoldi des informations liées sans doute à la valise.

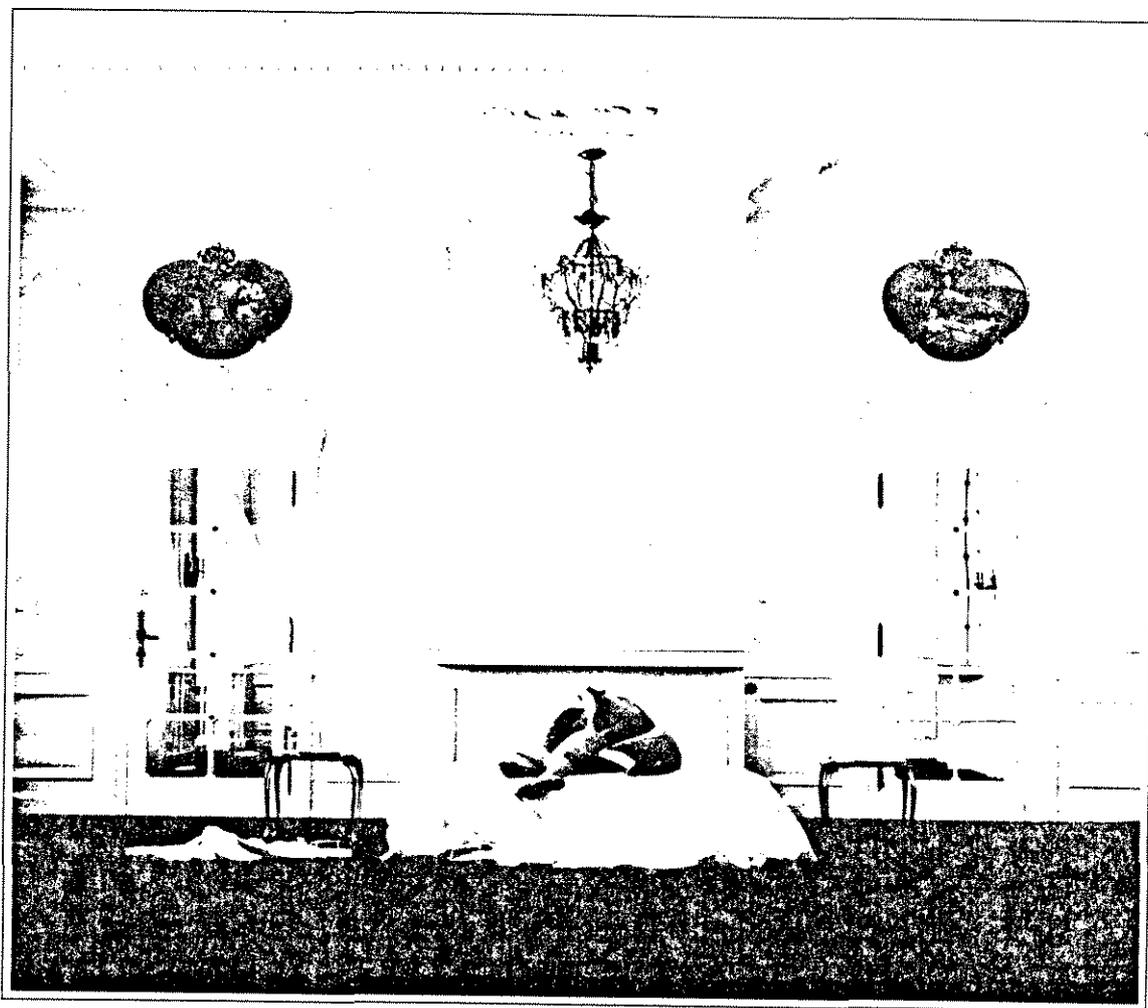


Ensemble, ils avaient organisé ma perte. Ils m'avaient tendu des pièges de plus en plus grossiers et moi je n'y avais vu que du feu.

Marie-Françoise
Plissart

DROIT DE REGARDS

Avec une lecture
de Jacques Derrida



Editions de Minuit

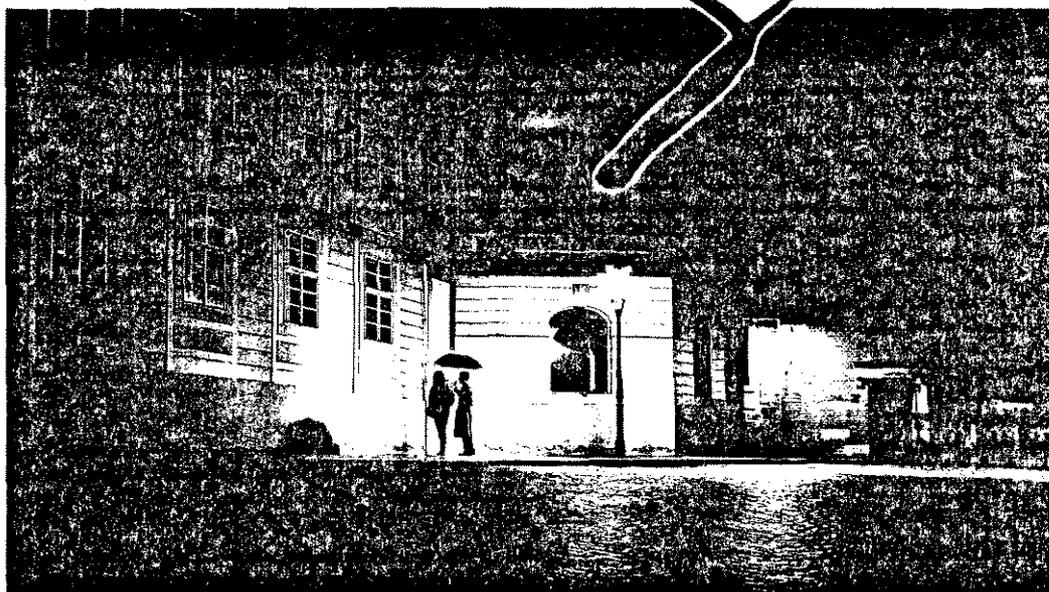
Ilustração III

Droit de Regards, Capa.

PLISSART
PEETERS

8

Prague



*Elle dit : "Prague se visite à pied. C'est ainsi seulement qu'on peut le comprendre."
A nouveau, elle lui fait gravir la pente raide de la rue Vlasska, l'escalier qui mène
au château, la colline de Petrin jusqu'à son labyrinthe. Elle lui montre les
maisons où vécut Kafka, les ruelles du quartier juif, les jardins du Belvédère...*

ALBUMS

Ilustração IV
Prague, Capa.

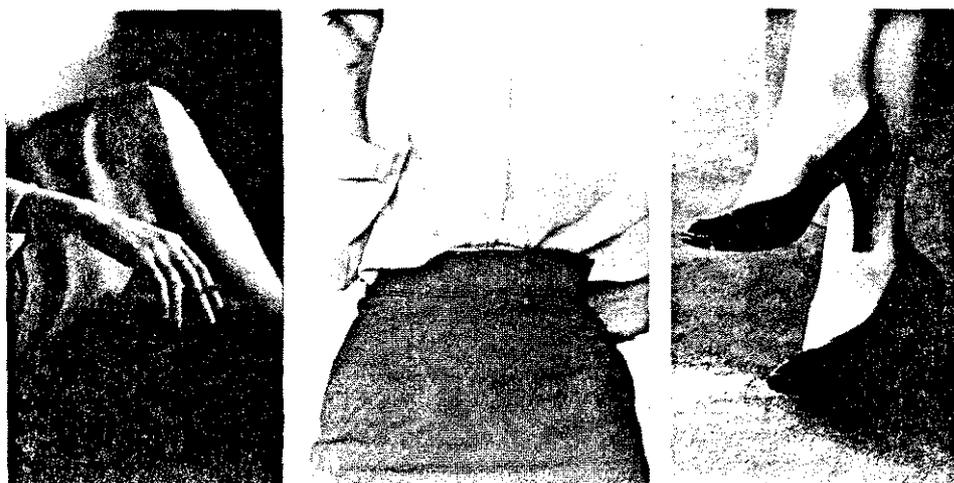


- Pour la dernière fois, parlez !

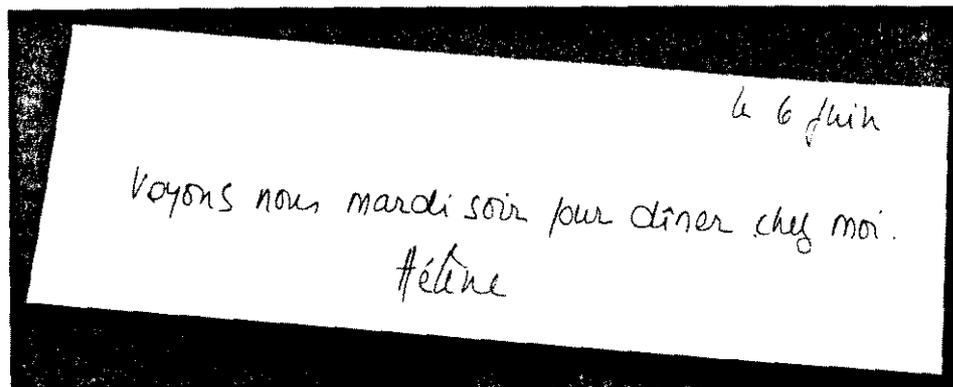
PLISSART

DUEL

PEETERS



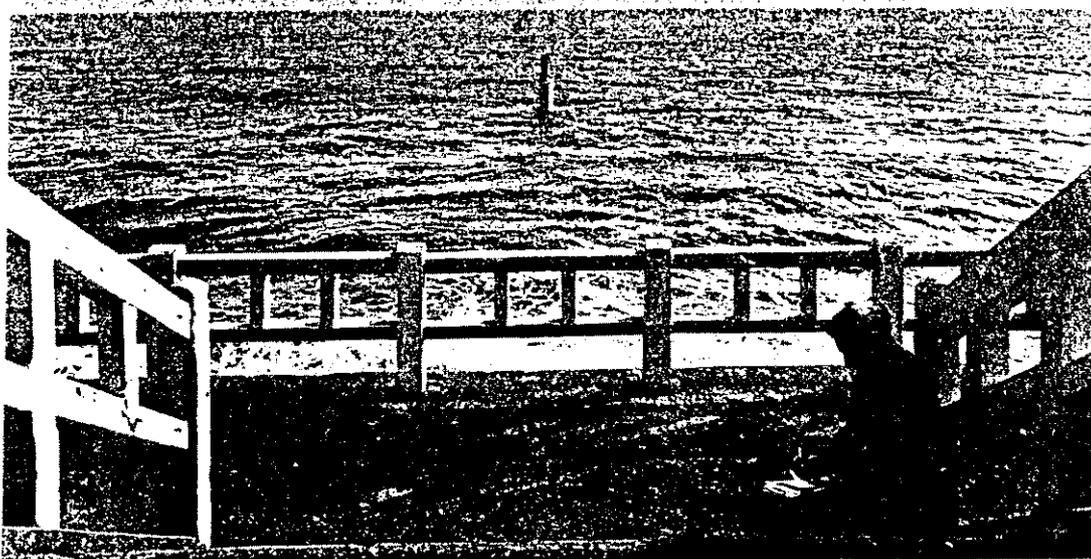
Je la vis pour la première fois au vernissage de B. Je m'arrangeai pour lui être présenté. Ce soir-là, nous n'échangeâmes que quelques mots. Dans les semaines qui suivirent, je la croisai plusieurs fois. J'appris qu'elle habitait seule un immense appartement vide, que son mari voyageait beaucoup, qu'elle ne l'accompagnait pas.



Un peu plus tard, je reçus un billet m'invitant à dîner chez elle. Cette initiative me surprit.

Ilustração VI

Duel, primeira página (sem numeração).



136

Ilustração VII

Aujourd'hui, p. 136 do texto de Jan Baetens "La règle excédée",
in Correspondance nº 2, Dezembro/1991

O lugar do verbal varia de obra para obra, podendo ser sob, sobre, ao lado ou na fotografia. A temática é, na maioria das vezes, de suspense, tendendo para o estilo policial. A utilização da metalinguagem fotográfica é marcante (fotos de personagens fotografando ou fotografias de fotografias) e é grande a importância, obviamente, das mensagens visuais.

Há muita riqueza narrativa na montagem sequencial interna das fotos e uma elegante sutileza na relação que a contra-capas mantêm, em alguns casos⁶, com o recheio da história. Este recurso pode representar, por vezes, a chave da narrativa. Em Correspondance, por exemplo (ver a nossa p. 90), explica a própria correspondência a que o título se refere. Já em Droit de regards, leva-nos, enquanto leitores, a deduzir que a personagem calva escreveu e fotografou a história - uma, entre outras interpretações possíveis (ver p. 96 deste nosso trabalho).

Dito isto, propomos, então, a análise do alcance narrativo desses Foto-Romances, uma vez que eles são, na maioria dos casos⁷ em pauta, compostos por fotografias dispostas em sequência paralelamente à apresentação de um texto literário contíguo, formando uma história que é contada verbal e visualmente. O fio condutor desta análise será a importância do elemento tempo que é, em narrativas verbais, essencial, e assim também se mostrou no caso do visual, muito embora

⁶Correspondance e Droit de Regards.

⁷Uma exceção de dimensão: Droit de Regards, onde os autores trabalham unicamente a fotografia (e também Aujourd'hui que, infelizmente, ainda não temos em mãos para proceder a análises mais profundas).

neste último o elemento espaço tenha uma participação igualmente relevante.

Além daquela tarefa analítico-descritiva, pretendemos um objetivo maior: produzir uma história, uma narrativa com fotografias e palavras devidamente precedida de questionamentos relativos à sua elaboração.

As principais questões que desejamos abordar são as seguintes: seriam essas palavras que acompanham as imagens algo dispensável? Seriam as fotografias meras ilustrações da parte escrita, que seria, desta forma, o elemento narrativo central? É possível a um Foto-Romance composto somente por fotografias realizar com eficácia, com bons resultados, sua intenção narrativa? Que diferenças existem entre ler um romance e ler um Foto-Romance?

Tais questionamentos acompanham nosso interesse em investigar como se dá a narrativa com a participação da imagem, uma vez que a concepção e mesmo a leitura de um tipo de narrativa como esta permite trabalhar com canais de comunicação humanos muito exercitados nesses nossos tempos em que a imagem é imperatriz de mensagens.

Escolheu-se a fotografia por questões de proximidade e identificação pessoal com esta que foi o embrião de uma revolução no mundo das imagens. Embora tecnologicamente distante de bits e bytes da família digitalizada, a fotografia conserva sua aura tanto quanto seu mistério encobridores da química e física óbvias de suas luzes e pratas. Prova também, dentro de uma proposta de sequencialidade, que é suscetível de produzir movimento; sem dúvida, um movimento narrativo

menos ligeiro que o cinematográfico, mas capaz, todavia, de se oferecer à nossa percepção de um modo singularmente convidativo e original.

3. Nosso Trabalho Quadro a Quadro

Dando prosseguimento a estas considerações gerais introdutórias, falemos agora do Foto-Romance enquanto gênero pertencente à categoria da verbo-visualidade.

Na delimitação de nossa metodologia (Capítulo II), após termos relatado os primeiros rumos que nossa pesquisa tomou, damos ênfase aos motivos pelos quais nos utilizamos das considerações críticas de Jacques Meuris, Philippe Dubois e Jan Baetens, uma vez que estes se apresentavam como autores muito interessados nas relações intersemióticas - palavra-imagem - e na dimensão visual que os textos literários podem alcançar.

Estes nomes vieram em nosso auxílio cada um à sua vez: Jacques Meuris apresentou-se primeiro, ao discutir de maneira global a relação verbal/visual⁸; em seguida, entramos em contato com Ph. Dubois num trabalho em que ele procura desvendar a obra original do escritor e fotógrafo francês Denis Roche⁹; finalmente, o valioso material de Jan Baetens¹⁰ juntou-se ao nosso projeto.

O leitor poderá, desta maneira, entender como e em que momento

⁸Jacques MEURIS. Écrire, photographier. Revue de L'Université de Bruxelles, p. 98-108.

⁹Philippe DUBOIS, "Le caillou et le précipice". Cahiers de la Photographie, n° 23, p. 70-89.

¹⁰Só para citar os textos mais importantes, temos o seu original manuscrito Du Roman-Photo, 1990, 156 p.; Texte et image dans le roman-photo. Word and Image, 1988, p. 170-176; Des mots dans la photographie. Conséquences, 1974, p. 67-74; The intermediate domain or the photographic novel and the problem of value. Critical Inquiry, 1989, p. 280-291.

ficou clara, para nós, a necessidade da produção de um Foto-Romance de nossa autoria, o qual, pensamos, poderá servir ulteriormente a outros pesquisadores atentos às questões referentes à compreensão e avaliação da estrutura de um Foto-Romance e ao seu significado dentro de uma concepção artístico-expressiva da comunicação.

No Capítulo III serão abordados, conceitual e historicamente, três gêneros que se caracterizam pelo uso da palavra e da imagem como instrumentos narrativos: a História-em-Quadrinhos, a Fotonovela Tradicional ou À Italiana e a Sequência Fotográfica. Pensamos que esta apresentação de categorias já estabelecidas (História-em-Quadrinhos e Fotonovela enquanto narrativas conhecidas mundialmente e a Sequência Fotográfica, embora não consagrada, enquanto nova tentativa de unir palavra e fotografia) servirá de introdução ao significado e à definição do que realmente pode vir a ser o Foto-Romance moderno, uma vez que elas se constituem na própria gênese e estrutura deste gênero.

É no Capítulo IV que mergulhamos efetivamente no Foto-Romance. Questões relativas à nomenclatura, ao surgimento, aos autores e às obras são abordadas. Apresentamos, também, toda uma parte comparativa do Foto-Romance com aqueles gêneros que lhe deram origem para verificar em que, exatamente, eles são semelhantes e diferentes.

Julgamos ser o Capítulo V o mais importante de nosso trabalho. Nele oferecemos elementos de análise do verbal e do visual no Foto-Romance, além de apresentarmos alguns outros relativos aos marcadores espaciais e temporais, essenciais na construção deste tipo de narrativa. Para tanto, recolhemos o testemunho dos autores com

respeito às obras Correspondance, Fugues, Droit de Regards, Prague e Le Mouvais Oeil e a este relato juntamos nossas impressões de leitores. Para falar do que denominamos marcadores temporais e marcadores espaciais, ativemo-nos na história Droit de Regards.

Em seguida, detalhamos a parte prática de nosso trabalho (Capítulo VI), descrevendo as etapas de construção de nosso Foto-Romance: argumento, sinopse, perfil dos personagens, roteiro, story-board, produção fotográfica e montagem.

A guisa de conclusão, no Capítulo VII, propomos uma reflexão em torno da fotografia enquanto literatura com a intenção de completar o ciclo que se abriu no início deste trabalho.

É no VOLUME 2, finalmente, que o leitor poderá participar conosco de "A SESSÃO", o Foto-Romance que concebemos e produzimos ao longo de todo este trabalho teórico.

II. METODOLOGIA (ROTEIRO)

1. O Corpo a Corpo Verbal/Visual

No seu início - entenda-se - este trabalho intitulava-se Fotografia: O Mito da Câmara Escura. Apresentava-se uma proposta de comparação entre fotografia e literatura enquanto linguagens.

A intenção primeira era, então, medir o valor diferencial da imagem, em nossos dias, com relação à palavra e perguntar se esta perdia ou não seu poder a cada avanço tecnológico dos meios de comunicação. Naquela fase da pesquisa, tínhamos ainda a convicção de que a imagem não mente - salvo na trucagem - ao passo que a palavra podia enganar ou esconder afirmações nas entrelinhas. Propunha-se também questionar a clássica assertiva "uma imagem vale mais que mil palavras" e apresentava-se, enfim, uma tentativa de estabelecer um paralelismo entre imagem e palavra (ou escrita) e/ou fotografia e literatura, que poderíamos resumir no quadro abaixo:

VISUAL	VERBAL
<ul style="list-style-type: none"> - imagem - sintético - instantâneo na leitura - incompleto e seletivo ao recortar apenas uma fatia da realidade - copia a realidade - objetivo 	<ul style="list-style-type: none"> - palavra - analítico - lento na leitura - descreve todo um cenário e/ou acontecimento - imita a realidade - prolixo

Este quadro - graças a leituras posteriores - mostra-se, hoje, caído por terra, entre outras coisas porque sabemos que o visual pode não ser instantâneo na leitura e que a objetividade de imagens é algo absolutamente questionável. Isto dito, voltemos para o histórico de nossa pesquisa.

Por se estar numa fase muito embrionária do plano, optou-se por concluir que fotografia e literatura podiam ser linguagens complementares, e que falar a respeito do poder de uma ou de outra era desnecessário, uma vez que elas nos chegam à percepção por vias diferentes.

O leitor há de concordar que a percepção que temos de uma foto é diferente da que possuímos com relação a um texto literário. A leitura de uma ou de outro se dá de maneira também diferente e os próprios elementos icônicos, indiciais e simbólicos que os constituem são de natureza adversa (a imagem da fotografia X a palavra do texto literário).

Tínhamos clareza, sim, daquilo que desejávamos fazer: trabalhar, de algum modo, com duas formas de comunicação. Só não sabíamos, ainda, de que maneira. O material teórico a que tínhamos acesso partia de simples e básicos livros de história da fotografia e de conceituação da mesma; passava pelos brilhantes ensaios de Susan Sontag¹ sobre fotografia e pelos textos clássicos de Walter Benjamin ("A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e sua

¹Susan SONTAG, Ensaio sobre Fotografia.

"Pequena história da fotografia"²) e chegava ao enigmático , rico e controvertido livro de Roland Barthes: A Câmara Clara.

Foi, entretanto, um breve artigo de jornal - "Fotografias, ornitólogos e pássaros", de Joaquim Paiva (fotógrafo e tradutor da referida obra de Sontag para a língua portuguesa)³ - que primeiro nos lançou uma faísca na fogueira da verbo-visualidade em que ora nos aquecemos.

Neste texto, Paiva fala da fotografia enquanto expressão, mensagem e percepção, da conseqüente necessidade da contextualização da imagem que se apresenta à leitura, de um modelo linguístico e outro semiológico capazes de direcionar a crítica fotográfica, das contradições com as quais a fotografia se depara por localizar-se num continuum nebuloso que vai do literário ao pictórico e do fato ao ponto de vista. Enfim - e para satisfazer nossa curiosidade quanto ao título do artigo - J. Paiva apresenta esta equação: os críticos estão para os artistas como os ornitólogos estão para os pássaros. Os ornitólogos, a fim de examinar e classificar os pássaros, precisam matá-los. A conclusão é óbvia.

Assim sendo, a partir da análise de afastamento e/ou união de imagem e palavra, apresentavam-se as seguintes propostas: "fotografar" um texto, ou seja, narrá-lo através de imagens fotográficas; escrever uma narrativa a partir de uma ou mais imagens e realizar um trabalho fotográfico a partir de uma obra literária.

²Walter BENJAMIN, Obras Escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política., p. 165-196 e p. 91-107, respectivamente.

³Joaquim PAIVA, Fotografias, ornitólogos e pássaros. Folha de São Paulo, Folhetim nº 586, p. B6-B11.

Com o passar do tempo, fomos descobrindo que podíamos, também, criar um argumento, escrever um roteiro, colher imagens e, através disto, talvez, com mais pertinência, propor algumas considerações úteis ao debate possível existente entre verbal e visual.

2. Objetivos da Comparação

Para poder problematizar melhor a relação imagem X palavra tornou-se necessário buscar uma bibliografia que pudesse nos conduzir à realização de tal intuito. Um primeiro tema-chave que surgiu - se assim podemos chamar - foi Fotonovela que, por certo, oferece um exemplo claro de colocação de verbal e visual fotográfico lado a lado.

Entretanto, ao ir em busca deste tema, encontramos muitas questões ligadas à Sociologia (questões que desembocavam em cultura de massa e/ou meios de comunicação de massa), área que não pretendíamos abordar, uma vez que nosso interesse estava mais relacionado às questões oriundas do encontro dessas duas linguagens.

Apesar de nosso pouco interesse pela Fotonovela em si, enquanto possível candidata a recorte temático de nosso trabalho, ela é considerada por nós uma importante "ancestral" do Foto-Romance, que dela é um honrado tributário.

Nesta fase, tivemos a chance de entrar em contato com os textos "A mensagem fotográfica" e "A retórica da imagem", ambos de Roland Barthes⁴.

O primeiro trata da colocação de texto e fotografia lado a lado, particularizando o caso do fotojornalismo. Apesar das fotos que acompanham as notícias de jornal não representarem, juntamente com os textos de reportagem, histórias criadas para serem lidas - o que nos interessaria muito - esta conjunção constitui-se numa verdadeira narrativa, algo que passa pela realidade e que, sabemos, às vezes

⁴Roland BARTHES, O óbvio e o Obtuso, p. 11-25 e p. 27-43, respectivamente.

sofrem uma manipulação "criadora" (falamos, aqui, de notícias construídas, não verdadeiras, em que se joga com palavras e imagens fotográficas para fabricar uma matéria de jornal). Além disso, Barthes nos conduz a uma importante discussão a respeito de conotação e denotação, analisando, entre outras coisas, a participação de texto escrito e imagem fotográfica na construção de uma mensagem.

No segundo texto, o autor continua a privilegiar questões linguísticas e semiológicas ligadas à imagem fotográfica, questionando, por exemplo, se se encontra um "texto" em toda imagem fotográfica e onde ele se localiza.

Mesmo que, no primeiro texto, não encontremos análises que coloquem imagem e texto como momentos sinérgicos e uma construção narrativa - como ocorre no Foto-Romance - e sim, pelo contrário, observações de caráter comparativo e, posteriormente, de conjunção; e ainda que, no segundo texto, nos deparemos com questionamentos relativos não à fotografia, especificamente, mas à imagem e, ainda mais, imagens únicas e não sequenciais; ainda assim cremos na validade desses dois momentos reflexivos de Barthes, que serviram, sem dúvida, como marcos de partida para muitas de nossas indagações.

Aproximando-nos cada vez mais de nosso objetivo de pesquisa, tivemos a oportunidade de encontrar o artigo "A escrita e a violência da imagem", de Jacques Leenhardt⁵, cujo tema central é a articulação possível entre escrita e imagem mediante a apresentação de seus respectivos desenvolvimentos no decorrer da história. Eis aí a

⁵Jacques LEENHARDT, A escrita e a violência da imagem. Folha de São Paulo, Folhetim nº 635, p. 62-65.

importância da colocação de Leenhardt: palavras e imagens articulam-se narrativamente também na construção do Foto-Romance.

É aqui que situamos a polêmica que primeiro se apresentou em nossa pesquisa: a convivência verbal/visual na construção da narrativa. Há convivência, obviamente, mas é preciso investigar de que tipo: de complementaridade, de contiguidade, entre outras - investigação esta a que procederemos no decorrer de nosso texto.

Quando o ser humano vê, muitas coisas se transformam em seu pensamento, havendo atenção (fixação) ou não (contemplação). A nossa consciência não conhece todas as informações visuais que nos são fornecidas; há em nós um gravador submerso de imagens do qual nem sempre acabamos conhecendo sequer a quantidade. O olhar classifica percepções, reflete os movimentos do mundo e busca, às vezes, ver o não visível e inexorável fim das coisas, do mundo e de sua própria existência. O homem vive se perguntando - através ou não de crenças - se após fechar pela última vez seus olhos ainda terá imagens a perceber.

É num conjunto de afirmações de Jacques Meuris que fomos encontrar alguns esclarecimentos para estas questões. Ao iniciar sua comparação entre escrita e imagem no texto "Écrire, photographe"⁶, ele faz duas perguntas, a nosso ver, fundamentais: como trazer uma à outra sem que algo seja modificado e como fazer para que a primeira não seja um comentário da segunda e vice-versa? No momento em que exemplifica esta aproximação - com o que ele denomina, sem se

⁶Jacques MEURIS, Écrire, photographe, Revue de L'Université de Bruxelles, Le photographe et ses modèles, p. 99.

estender, de "photo-fictions" -, afirma que, no caso delas, texto e imagem funcionam de maneira autônoma, ainda que a intenção inicial de sua proposta fosse associá-los, integrá-los; mas conclui ser inútil a combinação dos dois elementos, e que a imagem traz em si seu próprio texto.

Entretanto, seria o contrário verdadeiro? O texto também não traz em si suas próprias imagens? De fato, cremos ser possível escrever - ou usar mentalmente as palavras - a respeito de uma imagem que se vê (seria o que chamamos "fazer a leitura da imagem"). De outro modo, quando lemos também construímos imagens próprias ao nosso subconsciente e ao nosso modo de pensar consciente. Talvez esteja aí o fio da navalha que separa - ou une - imagem e escrita: nas reações que o reconhecimento delas nos provoca e na observação dessas reações.

Contudo, é preciso cuidado ao fazer essas assertivas, pois o que podemos "imagizar", por exemplo, através de um texto técnico sobre física nuclear ou química orgânica, repleto de fórmulas e termos estranhos ao nosso conhecimento? De modo semelhante, que palavras viriam ao nosso pensamento ao observarmos uma imagem totalmente abstrata, como uma obra de Kandinsky ou mesmo de Pollock⁷? Neste caso, talvez pela própria característica do abstracionismo, pudéssemos partir, igualmente, para uma abstração e assim formar conceitos, pensamentos e palavras totalmente subjetivos a respeito da referida imagem. Por ora, pensamos ser mais provável a ocorrência desta última suposição.

⁷Vassíli Kandinsky (1866-1944), abstracionista nascido em Moscou; Jackson Pollock (1912-1956), americano ligado ao Expressionismo Abstrato.

"Nos encontros privilegiados entre escritor e fotografia não existem relações sempre precisas de causa e efeito ao nível da comunicação ou ao nível das respectivas opções criadoras. Breton falou da escrita automática como de uma "verdadeira fotografia do pensamento". Ora, o pensamento é, certamente, a menos fotografável das coisas. Mas, talvez, com efeito (e pode ser que Breton não tenha pensado nisso) poderia ele ser melhor cercado pela fotografia que pela escrita habitual."⁸

O pensamento é mais fotografável ou "escrevível" ? Nós pensamos palavras ou imagens ? cremos que as duas coisas, mas a principal questão aqui é a seguinte: dessas imagens e palavras que pensamos, quais podemos fotografar ? Quais podemos escrever ? Se pensamos algo subjetivo e abstrato como, por exemplo, um sentimento, somos capazes de escrever sobre isto, nem que seja uma linha apenas. Porém, só podemos fotografar algo abstrato usando juízos de valor, nosso modo de ver o mundo e nossa subjetividade. E, diga-se de passagem, o olhar fotográfico, por mais técnico e objetivo que possa parecer, é sempre subjetivo. Podemos estar criando ao eleger uma imagem que represente, fotograficamente, um sentimento; mas, certamente, um outro olhar fotográfico irá elaborar uma composição inteiramente diferente.

Ainda a respeito do entrelaçamento escrita/imagem, Meuris

⁸Jacques MEURIS, *Écrire, photographier*, Revue de L'Université de Bruxelles, Le photographe et ses modèles, p. 99.

afirma:

"Supõe-se que um texto pode descrever uma fotografia, mas como poderia uma fotografia descrever um texto?"⁹

É bom que se pense, porém, que a descrição verbal de uma fotografia é sempre incompleta (uma imagem vale mais que mil palavras?). As palavras podem, no máximo, modificar e até descrever o que está na imagem, que é, a princípio, indescritível, pois cada um privilegia um dado qualquer através da subjetividade, mesmo que a imagem seja a mais objetiva possível.

Quanto à questão de uma fotografia poder ou não descrever um texto, julgamos mais difícil ainda, se não impossível. Bastaria lembrar que a ilustração de um texto pode ser tão variada quanto o número de autores que a executem. (Descrever é tarefa da escrita; neste caso, talvez possamos falar em ilustrar, embora estejamos nos arriscando a cometer erros, uma vez que alguns autores já afirmaram que o verbal, atualmente, acompanha muito mais a imagem que o contrário¹⁰.

Ainda em seu conjunto de considerações, Meuris¹¹ deixa claro que, na sua opinião, é o verbal que ganha a "competição" enquanto meio de expressão em detrimento do visual. Entretanto, podemos demonstrar

⁹Jacques MEURIS, *Écrire, photographier*, Revue de L'Université de Bruxelles, Le photographe et ses modèles, p. 103.

¹⁰Jacques LEENHARDT, *A escrita e a violência da imagem*, Folha de São Paulo, Folhetim nº 635, p. G2-G5 e Roland BARTHES, *A mensagem fotográfica*, O óbvio e o Obtuso, p. 11-25.

¹¹Jacques MEURIS, *Écrire, photographier*, Revue de L'Université de Bruxelles, Le photographe et ses modèles, p. 104.

uma contradição nesta afirmação. Pensemos o que o autor quer dizer quando se refere à autonomia da imagem em relação à escrita e da dependência desta com relação à imagem:

"Algumas vezes a imagem existiria sem o texto, mas nunca o texto existiria sem a imagem, ou perderia seu sentido".¹²

Certamente, uma imagem pode ser ela mesma, única e solitária, sem necessidade de título, legenda ou palavra que a explique, narre ou analise. Além disso, como afirma o próprio Meuris, a imagem traz em si seu próprio texto; ela já carrega em seu conteúdo muitas coisas que se pode falar a respeito dela. Mas, e o texto? O que Meuris quer dizer quando afirma que ele nunca existiria sem a imagem e que sem ela perderia seu sentido? Será que ele se refere a imagens que nosso pensamento constrói quando lemos um texto? Ou será que as palavras de um texto são descrições de nosso pensamento imagético e, sem este, não haveria o que (d)escrever? Vem daí nossa necessidade de arguir ao autor sua real posição frente a este debate.

Num outro momento, quando nosso interlocutor coloca que a imagem afirma e o texto explicita, elucida, supomos que ele quer dizer que a imagem afirma e o texto confirma. Entretanto, se esta suposição estiver correta, há que se refletir novamente com Meuris. No nosso entender, a palavra é que afirma e a imagem (fotográfica, neste caso) tem o poder de confirmar, de certificar e até mesmo retificar;

¹² Jacques MEURIS, *Écrire, photographe, Revue de L'Université de Bruxelles*, Le photographe et ses modèles, p. 105.

lembramos do "isto foi" de Barthes¹³ para pensar melhor esta questão. O texto, apesar de sua capacidade analítica que o faz elucidativo, pode mentir, mas a fotografia não - salvo, obviamente, através da trucagem. A fotografia é limpa, direta e transparente; diz o que mostra sua imagem, é toda a luz do fotógrafo (e está aberta, também, a qualquer interpretação de seu eventual leitor). Como coloca o mesmo Meuris, a imagem não pode dizer - ao contrário do texto - menos do que mostra a ver; o que o olho vê é a expressão total da imagem, não há omissões ou resumos (a não ser por parte daquele que a observa), a imagem é completa no seu significante.

Para remeter uma vez mais a Roland Barthes, vejamos uma opinião sua com relação e estas nossas considerações:

"... a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa. (...) nenhum escrito pode me dar esta certeza. (...) a linguagem é, por natureza, ficcional".¹⁴

Aqui também está presente a idéia de que a fotografia nos dá a certeza de que existiu aquela realidade, enquanto a linguagem verbal pode nos colocar em dúvida, às vezes, com relação à verdade do que está sendo lido ou interpretado; duvidamos acerca do que é escrito porque existe um grande poder ficcional na linguagem verbal - e estamos tendo oportunidade de observar que a linguagem fotográfica também é poderosa em termos de fabulação.

¹³ Roland BARTHES, A Câmara Clara, p. 114.

¹⁴ Roland BARTHES, A Câmara Clara, p. 127-128.

Já o autor Michel Thévoz, citado por Meuris¹⁵, pensa que a fotografia é a produção de uma imagem legível mais que a produção de uma imagem verdadeira; ela simula a realidade mais do que a restitui. Esta é, com efeito, uma opinião totalmente contrária à de Barthes:

"... o sistema fotográfico caracteriza-se, de início, por uma mensagem sem código, porquanto se pretende a pura transcrição do real. Enquanto no discurso textual, entre a coisa de que se fala e a mensagem falada interpõe-se um código que (...) não reflete a realidade objetiva, na mensagem fotográfica, entre o objeto verdadeiro e sua imagem não há interferência de terceiro elemento, mas sim a sua coincidência."¹⁶

Isto nos fornece um outro ponto para análise do Foto-Romance. Chegamos, então, a uma definição satisfatória do peso narrativo do Foto-Romance: a fotografia simula a realidade e o texto inventa uma narrativa (que é também uma maneira de simular) provocando uma desamarração da realidade, pois ele é, essencialmente, ficcional. Será isso o Foto-Romance: simulação imagética e invenção verbal da realidade ? Ou - como nos sugere Meuris - fabulação inventada, ficção pura e testemunho do que já foi conhecido ?

"... a imagem é um símbolo (...) muito próximo da

¹⁵Jacques MEURIS, La réalité comme simulation. Revue de L'Université de Bruxelles, Le photographe et ses modèles, p. 15.

¹⁶Esta é uma análise de Luís da Costa Lima (que representa o pensamento de Barthes) presente num comentário de sua autoria que introduz o texto "A mensagem fotográfica", de Roland Barthes, no livro A Teoria da Cultura de Massa, p. 301. Aproveitamos para remeter à Philippe Dubois, sobre este mesmo assunto, no capítulo 1 ("De la verosimilitud al index") de sua obra El Acto Fotográfico, p. 19-51.

realidade sensível que representa. (...) a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e (...) muito afastado do objeto. "17

Ou seja, o referente da imagem é idêntico a ela mesma, objeto, concretude, "copiada" pelo instrumento (câmara); enquanto o referente da palavra é idéia, abstração que se elabora através do pensamento.

"... o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir pelo espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento. "18

Quando lemos, temos a capacidade de analisar melhor a mensagem, uma vez que ela foi construída racionalmente, ao passo que, quando vemos, estamos presos inicialmente a enxergar a mensagem para só posteriormente decodificá-la. Lá, a razão predomina; aqui, a emoção prevalece.

Para Epstein, a leitura promove o poder de abstração, classificação e dedução, enquanto a observação cinematográfica privilegia a emoção e a indução. O livro - ainda segundo este autor - passa a ser agente da intelectualização e o cinema reaviva a mentalidade instintiva. Poderíamos falar de cinema enquanto natureza e leitura enquanto cultura ?

Talvez Epstein esteja sendo um pouco extremista. Que estes dois

¹⁷Jean EPSTEIN, O Cinema do Diabo - Excertos. A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier), p. 293.

¹⁸Jean EPSTEIN, O Cinema do Diabo - Excertos. A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier), p. 294.

instrumentos possuam tais diferenças é aceitável; mas parece que, com certas afirmações - "...o cinematógrafo é uma escola de irracionalismo, de romantismo e manifesta características demoníacas."¹⁹ - ele deprecia o cinema justamente ao radicalizar com relação à sua função emotiva e instintiva. Acaso o homem não necessita ver, através da arte, características próprias à sua condição, reforçadas, lembradas ou refinadas? Será que ele se redime ao afirmar que "... apesar do cinema ter dificuldades em expressar idéias racionais, ele tem facilidade para traduzir poesia em imagem."²⁰ ?

Trazemos, ainda, a contribuição de Jacques Leenhardt que, enquanto um interessado pelas questões da sociologia da literatura, também tem algo a dizer a respeito da relação verbal/visual. Ele atribui um peso às palavras e um choque às fotografias, onde o choque é "realidade primeira, mensagem objetiva denotada" e o peso "apenas matéria de ornamento moral ou imaginário"²¹.

Este outro prisma - texto como ornamento (e no mito de Thot relatado por Platão a escrita é denominada Pharmakós, que pode significar, entre outras coisas, cosmético, máscara ...²²) ou quase como apêndice - atribui à fotografia um caráter transformador, na medida em que, como sublinha Leenhardt, faz com que o texto que a

¹⁹Jean EPSTEIN, O Cinema do Diabo - Excertos. A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier), p. 295.

²⁰Jean EPSTEIN, O Cinema do Diabo - Excertos. A Experiência do Cinema (org. Ismail Xavier), p. 297.

²¹Jacques LEENHARDT, A escrita e a violência da imagem. Folha de São Paulo, Folhetim nº 635, p. G4.

²²Marilena CHAUI, Janela da alma, espelho do mundo. O Olhar, p. 47.

acompanha se torne um sistema adventício, que obedece à eventualidade dos registros fotográficos.

Entretanto, a palavra Pharmakós pode significar também envenenador, mágico ou bruxo, e seu substantivo Pharmakón "substância que altera a natureza de um corpo"²³. E, de fato, a escrita pode alterar a natureza de um corpo, e este corpo pode ser perfeitamente uma imagem fotográfica.

Insistindo nessas questões comparativas entre imagem e palavra, apresentamos um outro autor que, depois de Jacques Meuris, é, para nós, o mais importante na busca da metodologia de trabalho. Vejamos o que Philippe Dubois tem a dizer sobre a fotografia em geral. É certo que ele se preocupa também com as questões que aqui nos interessam mais de perto, mas uma das primeiras comparações que ele apresenta entre visual e verbal está nesta citação de Baudelaire de conteúdo, como se vê, muito polêmico:

"É necessário, pois, que a poesia cumpra com seu verdadeiro dever que consiste em ser a servidora mais humilde, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura."²⁴

Mais adiante, Dubois faz uma análise em torno da mensagem fotográfica (algo já realizado por Barthes, entre outros). Para ele, a língua, enquanto convenção e instrumento, possibilita a análise e a

²³H.G. LIDDELL e R. SCOTT, A Greek English Lexicon.

²⁴Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 24.

interpretação do real. Por outro lado, o significado das mensagens fotográficas é culturalmente determinado - quer pela expressão verbal ou não - e sua recepção exige que se conheça os códigos de leitura: "O dispositivo fotográfico é, portanto, um dispositivo culturalmente codificado."²⁵

Ainda temos de Dubois a importante análise da fotografia sob a ótica da teoria peirceana dos signos. Nosso interlocutor afirma claramente onde se encaixa a fotografia:

"A fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se, fundamentalmente, de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (ícones), como os sistemas propriamente linguísticos (símbolos), enquanto se aproxima muito significativamente dos signos indiciais tais como a fumaça (indício de fogo), a sombra (projetada), o pó (depósito de tempo), a cicatriz (marca de uma ferida), o sêmem (resíduo de gozo), as ruínas (vestígio do que esteve ali), etc."²⁶

De fato, a semiótica de Peirce define o índice como um signo que mantém uma conexão real, uma co-presença imediata com seu referente, enquanto símbolo e ícone mantêm uma relação de convenção geral e de semelhança atemporal, respectivamente, com seus referentes. Dentro de um contexto determinado, uma fotografia pode ser um símbolo;

²⁵ A. SEKULLA, apud Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 39.

²⁶ Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 56. Ver ainda o magistral trabalho de Lúcia SANTAELLA, Por uma classificação da linguagem visual, Face nº 2, p. 43-67.

numa outra situação também específica, uma fotografia pode ser um ícone. Entretanto, ela sempre indicará que seu referente existiu, "esteve lá", daquela maneira e naquelas condições (mesmo que haja ficção, fabulação; o registro foi feito a partir do real).

Para concluir a respeito da visão de Dubois com relação à fotografia, vejamos sua opinião sobre o significado das imagens fotográficas. Para ele, nada sabemos a respeito da significação; a fotografia não explica, não interpreta, não comenta - como é possível à palavra, haveria ele de concordar:

"...a fotografia mostra simples, pura e brutalmente signos que são semanticamente vazios ou brancos. A fotografia é essencialmente enigmática."²⁷ (Será que na leitura ela se enche de significado ?)

Todavia, o que temos de mais valioso em Dubois são suas referências ao itinerário de um outro autor dentro das questões fotográficas. Ele é, precisamente, um escritor: Denis Roche. Suas experiências fazem fotografia e literatura conjugarem-se, interferirem-se efetivamente, a ponto de serem denominadas por Dubois - que se refere a Roche também em seu livro, exaustivamente - de fotoratura e litegrafia²⁸.

Gênero embora inqualificável - segundo, ainda, Dubois - esta colocação lado a lado de fotografia e literatura realizada por Roche é

²⁷ Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 80.

²⁸ Philippe DUBOIS, Le caillou et le précipice. Cahiers de la Photographie n° 23, p. 73.

o lugar "...onde o texto se faz textualmente fotográfico e a fotografia fotograficamente textual."²⁹

Tomemos, por fim, um outro comentário que Dubois faz da obra de Roche, este escritor que liga sua obra à fotografia ou este fotógrafo que liga sua obra à literatura e que é por aquele primeiro considerado uma das formas de pensamento mais fortes no campo da teoria contemporânea da fotografia. Dubois afirma que "a fotografia é o pensamento da escrita rocheana"³⁰ ao mesmo tempo em que declara que a fotografia está na literatura e vice-versa. A fotografia está na literatura quando esta é capaz de contar a história contida nas imagens; a literatura está na fotografia quando esta última tem a capacidade de narrar própria à primeira.

²⁹Philippe DUBOIS, Le caillou et le précipice. Cahiers de la Photographie n° 23, p. 73.

³⁰Philippe DUBOIS, Le caillou et le précipice. Cahiers de la Photographie n° 23, p. 76-77.

3. A Verbo-Visualidade enquanto Processo Narrativo

Seguindo o caminho aberto por Meuris e confirmado por Dubois, buscamos um gênero narrativo verbo-visual para elegê-lo como corte temático de nosso trabalho: o Foto-Romance, que, muito embora nos convide insistentemente a mergulharmos em sua história, representa a arriscada aventura de trabalhar com um gênero desconhecido no Brasil, pelo menos no tocante aos seus novos rumos atuais.

Para entendermos o que é um Foto-Romance sem termos um em mãos, comecemos por compará-lo à Fotonovela³¹, categoria que primeiro nos acenou bem no início da pesquisa. Ela é melodramática, romântica e água-com-açúcar quanto à temática, inconsistente e frágil quanto à construção da narrativa e insuficiente com relação à técnica e qualidade fotográficas.

O Foto-Romance, geralmente, tem como temática o suspense, tramas que se aproximam do estilo policial; a elaboração da narrativa obedece nitidamente a um argumento e a um roteiro cuidadosamente construídos, de modo a privilegiar a criação de metáforas visuais ou verbo-visuais, além de fazer uso quase constante da metalinguagem. Mas, o que mais nos chama a atenção é que o Foto-Romance trata a fotografia como arte e a utiliza, em sequência, como meio narrativo.

Procuraremos, em nosso trabalho, a despeito de tudo que colocamos acima, não desmerecer a Fotonovela nem mesmo a História-em-Quadrinhos, uma vez que o Foto-Romance é, de alguma forma, tributário

³¹E, de uma vez por todas, nossa decisão é chamá-la Fotonovela Tradicional ou À Italiana e chamar o Foto-Romance de Moderno Foto-Romance.

dessas vertentes.

Outros responsáveis por esta decisão de tomar o Foto-Romance como nossa principal preocupação foram os próprios criadores de algumas obras do gênero: Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart, que nos oferecem vários testemunhos da criação de praticamente cada obra existente, e o estudioso Jan Baetens, cuja obra sempre se pautou pela análise deste novo gênero, se assim o podemos chamar.

A importância deste último autor é também fundamental dentro de todo decorrer deste trabalho. Seguindo seu método crítico de análise presente nos textos específicos e, principalmente, em sua obra inédita, Du Roman-Photo³², pensamos ter feito um escolha consequente e digna de ser levada adiante.

Baetens abarca todo tipo de análise que julgamos necessária ao entendimento do que seja e onde se coloca o Foto-Romance, seja enquanto linguagem, ficção ou expressão artística. A comparação com a História-em-Quadrinhos, a investigação sobre a função e a localização de palavras e imagens, o levantar da tampa da panela onde fervilham as discussões a respeito do valor do Foto-Romance enquanto um tipo de fotografia e outras questões pertinentes - tais como o surgimento do gênero, o Foto-Romance enquanto linguagem e a estruturação física de uma obra, entre outras - são realizadas por Baetens de modo a dar um panorama geral e atual do jovem Foto-Romance.

³²Original manuscrito a nós oferecido e ainda não publicado, 1990.

4. A Produção Própria

Para desvendarmos com o máximo de realismo e fidedignidade a concepção e a produção de um Foto-Romance, buscaremos conhecer todas as fases de produção de uma história. Tal projeto mostra-se necessário na medida em que sairemos do ambiente - e do hábito - da teoria para atuar e observar o da prática, o que nos proporcionará uma visão mais clara e real a respeito de nosso objeto temático.

Conhecer as fases, os prazeres e os problemas da produção de um Foto-Romance só fará fortalecer - mesmo que contradiga - o embasamento teórico a que nos submetemos.

Se realizaremos a contento este objetivo só será possível avaliar num outro momento, quando verificaremos, também, se a leitura decodificatória que descobrimos no Foto-Romance nos levou, metodologicamente, a uma produção satisfatória (que possa ser incluída no estudo do gênero) e se a ela se aplica, efetivamente, o referido método.

III. AS AVENTURAS DA IMAGEM NA LITERATURA (SINOPSE)

1. Introdução

O intuito do capítulo que se introduz é apresentar algumas categorias de literatura visual que se mostrarão importantes dentro da gênese do Foto-Romance, gênero de nosso maior interesse.

A História-em-Quadrinhos encabeça a lista por questões de cronologia e foi escolhida para figurar aqui por sua semelhança e pela relação histórica que mantém com o Foto-Romance. Ambos conseguem, como veremos, criar narrativas verbal e visualmente através da disposição de imagens em sequência, sendo a diferença primordial existente entre eles a natureza da imagem de cada um.

A Fotonovela funda-se, também, numa sequencialidade de imagens/palavras que conta uma história, embora sua proposta seja totalmente diferente, uma vez que suas temáticas possuem um caráter mais popular que o Foto-Romance e sua parte fotográfica é tratada sem maiores preocupações estéticas. Isto não tira, sem dúvida, todos os méritos da Fotonovela, da qual o Foto-Romance é tributário.

A Sequência Fotográfica, por sua vez, como logo tentaremos mostrar, marca, também, de algum modo, a origem formal do Foto-Romance.

O principal, contudo, é que estas três vertentes caracterizam-se pela narrativa verbo-visual, cada uma com propostas, temáticas e traços próprios.

2. História-em-Quadrinhos

Quadrinhos, tiras ilustradas, comics, gibis, entre outros: todos podem ser incluídos na terminologia História-em-Quadrinhos, pois, ao pé da letra, é isso mesmo que eles são¹.

Segundo Claude Moliterni², autor e especialista em História-em-Quadrinhos, seu surgimento se deu no final do século XIX, na Alemanha, embora outros afirmem que tenha sido em datas e lugares diferentes (nos Estados Unidos - com o garoto chinês de roupa amarela Yellow Kid³ - onde a fase áurea da História-em-Quadrinhos vai de 1929 a 1939)⁴.

¹ Uma vez que Pierre FRESNAULT-DERUELLE, no texto Du linéaire au tabulaire. (Communications nº 24, p. 7) iguala os termos História-em-Quadrinhos e comic, resolvemos usar um termo único: História-em-Quadrinhos.

² Apud Román GUBERN, Literatura da Imagem, Rio de Janeiro p. 8-15 e 72-79.

³ Apenas a título de curiosidade, citamos, a seguir, alguns exemplos cronológicos de Histórias-em-Quadrinhos com seus respectivos criadores e ano de aparecimento: Yellow Kid (Richard Outcoul, 1895); Mutt and Jeff (Bud Fisher, 1907-1908); Felix the Cat (Pat Sullivan, criado em 1917 e levado à História-em-Quadrinhos em 1923); Popeye (Elzie Segar, 1929); Betty Boop (Max Fleischer, 1931); Tarzan (criado em 1914 por Edgar Burroughs e levado à História-em-Quadrinhos por Harold Foster em 1939); Batman (Bob Kane, 1939); Captain America (Joe Simon e Jack Kirby, 1941); Peanuts (Charles Schulz, 1950); The Flintstones (Hanna e Joe Barbera, 1959); Asterix (R. Goscinny e A. Uderzo, 1959); Mafalda (Joaquín Salvador Lavado, o Quino, 1964), além dos mais recentes.

⁴ A este respeito, temos a informação de Marshall MCLUHAN: "...os primeiros livros de histórias em quadrinhos apareceram em 1935. Não apresentando nada literário ou em sequência, e sendo tão difíceis de decifrar (...) logo fascinaram os jovens. (...) os livros de histórias em quadrinhos eram tão exóticos quanto iluminuras do século VIII ...", in Os Meios de Comunicação, p. 193. Concluimos, portanto, que os primeiros quadrinhos eram apresentados unicamente com imagens e estas não tinham uma sequência (isto com relação às publicações em livros).

Além disso, temos que a origem da História-em-Quadrinhos e sua veiculação estão ligadas a publicações jornalísticas periódicas⁵. O primeiro impulso dado às Histórias-em-Quadrinhos nos jornais ocorreu, pode-se dizer, com intuítos comerciais. Para melhorar e ampliar a difusão de suas publicações, o New York World, copiando a idéia aparecida uma semana antes no New York Recorder, em 1893, passa a publicar aos domingos uma página de desenhos coloridos⁶.

Em seus primórdios, as Histórias-em-Quadrinhos apresentavam um claro caráter cômico em suas narrativas, o que prevaleceu por mais de vinte e cinco anos; apenas em 1929 foi publicada a primeira História-em-Quadrinhos realista. Pode-se defini-la, também, como uma conjunção do cinema com a literatura dos anos 30; com o tempo, a temática passou a ser policial, de aventura ou de ficção científica, sem que se abandonasse, entretanto, os temas cômicos.

O período que se abre com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, e que vai até 1948, mais ou menos, pode ser considerado uma fase de crise da História-em-Quadrinhos. Os motivos, muito ligados à guerra, eram econômicos (crise na indústria de papel) ou políticos (as historietas eram utilizadas na propaganda bélica), entre outros. Além da guerra, um outro evento ocorre nesse período: o avanço concorrente da televisão.

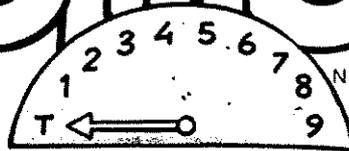
Atualmente, no Brasil, só para citar os mais comerciais, temos

⁵ Esta periodicidade chegou a tal ponto que, antes da Segunda Guerra Mundial, por ocasião de uma greve de jornais novaiorquinos, o prefeito da cidade lia e comentava no rádio as tiras que, habitualmente, apareciam no jornal (Pierre FRESNAULT-DERUELLE, Du linéaire au tabulaire, Communications nº 24, p. 7.

⁶ Román GUBERN, El Lenguaje de los Comics.

a vasta galeria de personagens d'A Turma da Mônica, criada por Maurício de Souza e um outro grupo, de publicação mais recente: A Turma do Arrepio, com desenhos de Cesar (com criação e produção dos Estúdios Sketch) da qual fazem parte personagens clássicos de terror, mirins: Medéia (bruxinha), Stein (Frankstein), Tuty (múmia), Luby (lobisomem), Draky (Drácula) e Belfedo, o morcego (Ver ilustrações I e II).

ALMANAQUE DA Mônica



Nº 29 Cr\$ 2.300,00



EDITORIA
GLOBO



MAURÍCIO DE SOUSA
EDITORIA



PORTUGAL ESC230\$00

MAURÍCIO

Seleção das Melhores Histórias da Mônica

Ilustração I

Almanaque da Mônica nº 29, 1992. Capa.



Ilustração II

Gibizinho da Turma do Arrepio nº 8, 1992, p. 20-21.

3. Fotonovela Tradicional ou À Italiana

A Fotonovela é um gênero narrativo (possível de aproximar-se da literatura e do cinema) que se dá através de fotografias e de palavras⁷. Entretanto, esta definição simples pode conduzir a conclusões errôneas, como, por exemplo, achar que Fotonovela e outras categorias que se utilizam da imagem fotográfica e da palavra para criar narrativas são a mesma coisa.

Embora a imagem já tenha se ligado à palavra, em momentos anteriores, com objetivos de comunicação⁸, a Fotonovela só teve condições de surgir, obviamente, após a invenção da fotografia e também do cinema.

Junto com a fotografia e a partir do cinema, resumos de filmes passaram a ser publicados acompanhados por fotografias ilustrativas. Posteriormente, nesta mesma linha, surgiu o que Habert chama de "cine-romance"⁹, definido como a redução do cinema à linguagem dos quadrinhos: o enredo do filme era narrado através da colocação, lado a lado, de palavras e das fotos das principais cenas.

Este dado é confirmado pelo estudioso da estética fotográfica

⁷ Angeluccia B. HABERT, Fotonovela e Indústria Cultural, p. 17.

⁸ Com a xilogravura medieval, com a litografia do início do século XIX e com a própria História-em-Quadrinhos. Os dois primeiros eventos, inclusive, são considerados por Habert como a pré-história da fotografia.

⁹ Angeluccia B. HABERT, Fotonovela e Indústria Cultural, p. 35.

Jean-Claude Chirollet¹⁰ e pelo estudioso dos quadrinhos Román Gubern¹¹. Deste último autor temos que a Fotonovela nasceu da cine-novela, em 1947, na Itália, sua capital mundial. Na França, ela chegou dois anos depois e, posteriormente ainda, na América Latina.

Apresentamos, a título de ilustração, um exemplo de cine-romance (Ilustração III) tal como se denominada publicação em questão. O melodrama, o exagero expressivo e uma certa aproximação desmedida entre as fotos e também entre as fotos e o texto é o que predomina neste gênero.

¹⁰ Jean-Claude CHIROLLET, Esthétique du Photoroman, p. 7. Em língua francesa, o correspondente de Fotonovela é Photoroman e Chirollet chama o "cine-romance" de Habert de "ciné-roman-photo" (que teria, efetivamente, dado origem ao Photoroman).

¹¹ Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 19. Nesta obra, cuja autoria do texto é atribuída a R. Gubern, o "cine-romance" de Habert e o "ciné-roman-photo" de Chirollet são chamados de "cinenovela". A nomenclatura de cada gênero é importante na clareza de nossa análise.



Cine Romance:

Por quem os sinos dobram

FOR WHOM THE BELL TOLLS

F. S. P.

Adaptado do livro de Ernest Hemingway

Uma Filme da Paramount

com

GAUD COPPOLA e INGRID BERGMAN

coadjuvados por

ALAN LUGNER, KATINA PANINO, ARTURO DE

CORDOVA, JOSEPH CALLEJA

Produzido e Dirigido por SAM WOOD

Uma Technicolor

É uma história que se passa em Espanha, durante a guerra civil. Um jornalista americano, Robert Jordan, se encontra ali para ajudar os republicanos. Ele é um homem jovem, bonito, cheio de vida, que vive a cada instante em que o fuzil se levanta para matar os soldados, e pouco depois se joga ao ar.

Depois disso, Robert e todos os republicanos se encontram em um pequeno vilarejo para se preparar para a batalha final.

Essa história se passa em Espanha, durante a guerra civil. Um jornalista americano, Robert Jordan, se encontra ali para ajudar os republicanos. Ele é um homem jovem, bonito, cheio de vida, que vive a cada instante em que o fuzil se levanta para matar os soldados, e pouco depois se joga ao ar. Depois disso, Robert e todos os republicanos se encontram em um pequeno vilarejo para se preparar para a batalha final. Essa história se passa em Espanha, durante a guerra civil. Um jornalista americano, Robert Jordan, se encontra ali para ajudar os republicanos. Ele é um homem jovem, bonito, cheio de vida, que vive a cada instante em que o fuzil se levanta para matar os soldados, e pouco depois se joga ao ar. Depois disso, Robert e todos os republicanos se encontram em um pequeno vilarejo para se preparar para a batalha final.

Além disso, o filme também apresenta uma bela atuação de Ingrid Bergman, que interpreta a esposa de Robert. Ela é uma mulher jovem, bonita, e cheia de vida, que vive a cada instante em que o fuzil se levanta para matar os soldados, e pouco depois se joga ao ar. Depois disso, Robert e todos os republicanos se encontram em um pequeno vilarejo para se preparar para a batalha final.

Banco de Imagem/AEL/UNICAMP

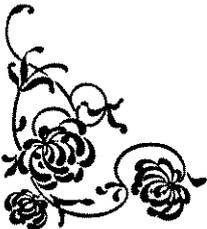
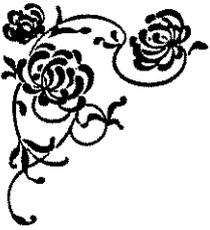
Ilustração III

Exemplo de Cine-Romance: "Por quem os sinos dobram",

Revista A Cena Muda nº 32, p. 27.

A seguir, temos a página de apresentação de uma Fotonovela tradicional (Ilustração IV): história romântica, atores italianos, personagens posando para as fotos, olhares buscando expressividade: ingredientes essenciais na construção desta narrativa.

NOSSO AMOR



Antonella	Cristina
Danilo Verde	Marco
Cinzia Bofantini	Consuelo
Pascal Persiano	Raul
Adriana Rame	Diretora
Fiamma Tulli	Lea

Ilustração IV

"Nosso amor", Almanaque de Fotonovelas nº 627,
Agosto/1990, p. 4.

Esperamos, desta forma, ter melhor apresentado a Fotonovela e seus recursos narrativos, ainda que descompromissados de uma análise mais profunda com relação aos seus mecanismos ficcionais, à sua composição formal e ao seu alcance em termos de público consumidor - este, talvez, o assunto mais abordado do gênero em questão.

4. Sequência Fotográfica

Podemos pensar que a principal característica de uma Sequência Fotográfica seja um certo sentido narrativo que seu conjunto deve transmitir, expressando a idéia de desenvolvimento da ação no tempo e no espaço¹²; ela forma uma unidade onde as fotografias que a compõem são meras frações que, sozinhas, possuem um outro sentido discursivo, também fracionado, individualizado pela imagem que se apresenta só, isolada - preenchida, entretanto, de conteúdo.

Desta forma, a Sequência Fotográfica pode existir sozinha - enquanto gênero (acompanhada ou não por palavras, mas possuidora, com certeza, de um título) - ou ser parte integrante de um gênero maior (a Fotonovela ou o Foto-Romance, por exemplo)¹³.

Man Ray, no início do século, já propõe uma "narrativa fotográfica por associação" - como afirma Baetens¹⁴ - que é, certamente, o exemplo pioneiro de um trabalho fotográfico narrativo sequencial. Entretanto, o americano Duane Michals (1932-...) é tido como um dos pioneiros - e o maior expoente¹⁵ - da Sequência Fotográfica, mesmo tendo iniciado suas experiências em 1966 (pelo menos 30 anos distante de Man Ray).

¹²Marie-Loup SOUGEZ, Historia de la Fotografia, p. 345.

¹³O que diferencia, entre outras coisas, Fotonovela de Sequência Fotográfica é a proposta de cada uma, a ausência de textos em boa parte de Sequências Fotográficas e a melhor qualidade de edição desta última. As relações entre Sequência Fotográfica e Foto-Romance serão vistas mais adiante.

¹⁴Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 13.

¹⁵Marie-Loup SOUGEZ, Historia de la Fotografia, p. 343.

Michals pode ser considerado o definidor do gênero que, por sua vez, segundo ainda afirmações de Baetens¹⁶, deu origem ao moderno Foto-Romance.

Com oito anos de experiência e consolidação de suas séries fotográficas, Michals inicia, em 1974, uma nova vertente: suas historietas passam a ser "sublinhadas" por textos manuscritos, que enriquecem seu discurso imagético por vezes tão fantástico e que, entretanto, ora tornam-se desnecessários como complemento à compreensão, ora apenas - ou até - modificam-na. Para encerrar este capítulo, acompanhe esta "Le voyage de l'esprit après la mort" (Ilustração V), criada por Michals.

¹⁶ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 114-115.

Ilustração V

Sequência Fotográfica (25 fotos) de Duane Michals.

Coleção Photo Poche nº 12, 1983.

*Le voyage de l'esprit
après la mort*



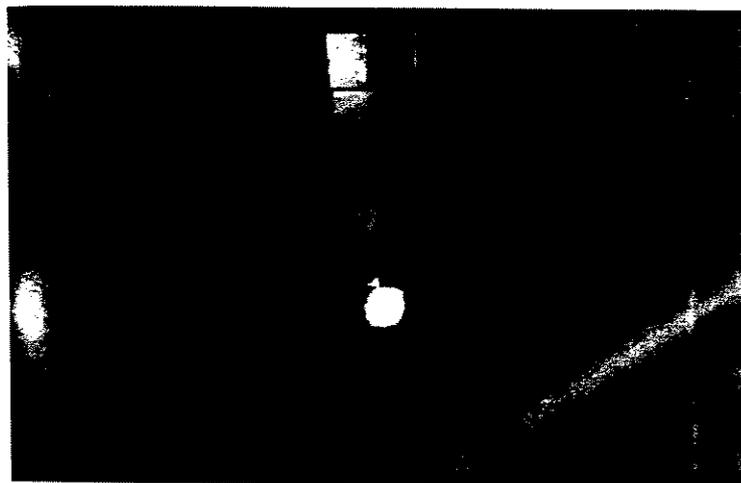
1.



2.



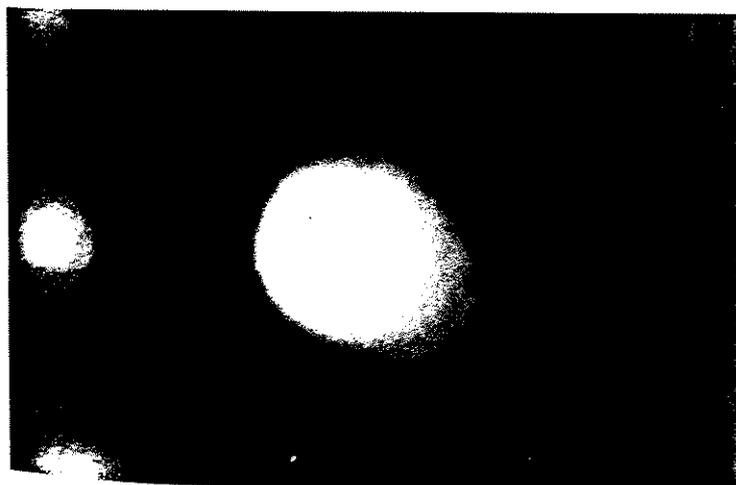
3.



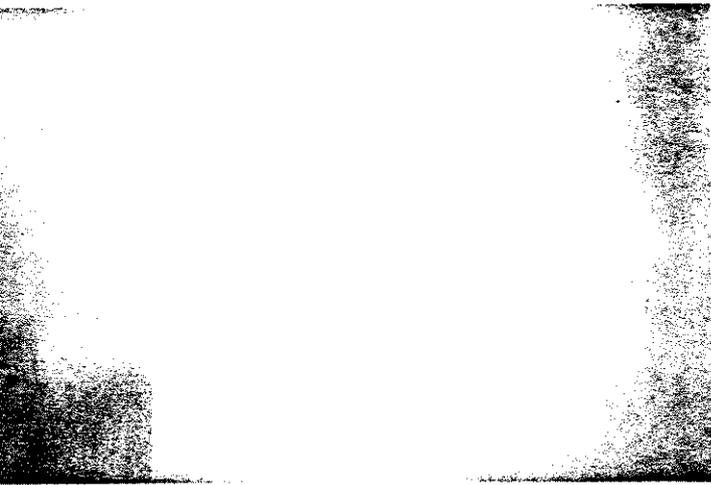
5.



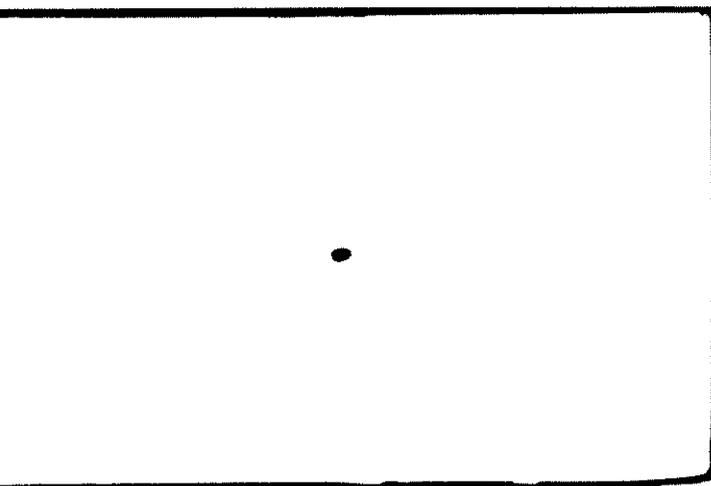
4.



6.



7.



8.

La grande lumière blanche.



9



10

"comment puis-je être mort?"



11.

L'errance



13.

L'esprit va voir les objets qu'il a possédés.



12.

L'esprit va voir ceux qu'il aime.



14.

Les apparitions: Adam et Eve.



15.

Les apparitions: l'esprit voit ses amis.



17.

L'esprit dans l'ignorance.



16.

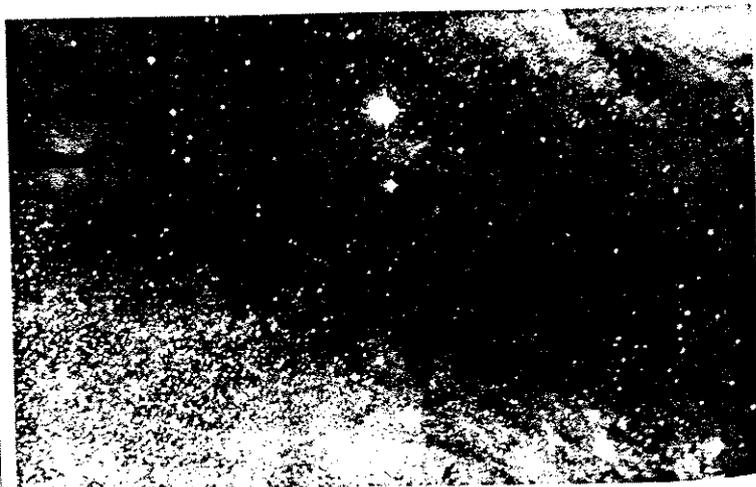
"Si il vous plaît, rendez-moi à ma vie passés".



18.



19.
Le professeur



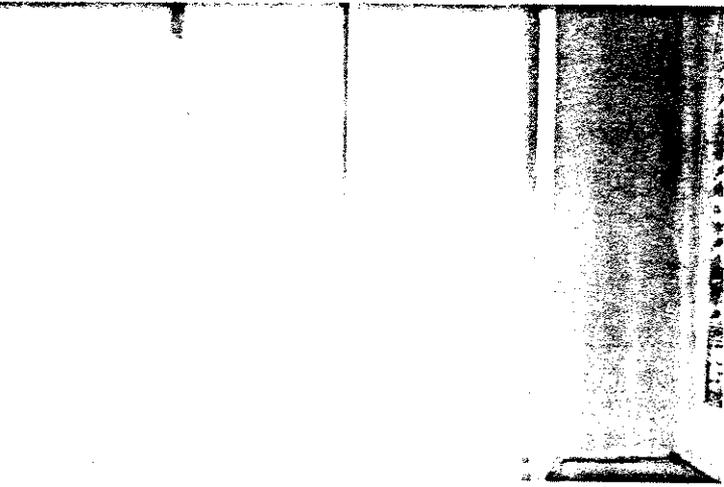
20.
Je suis.



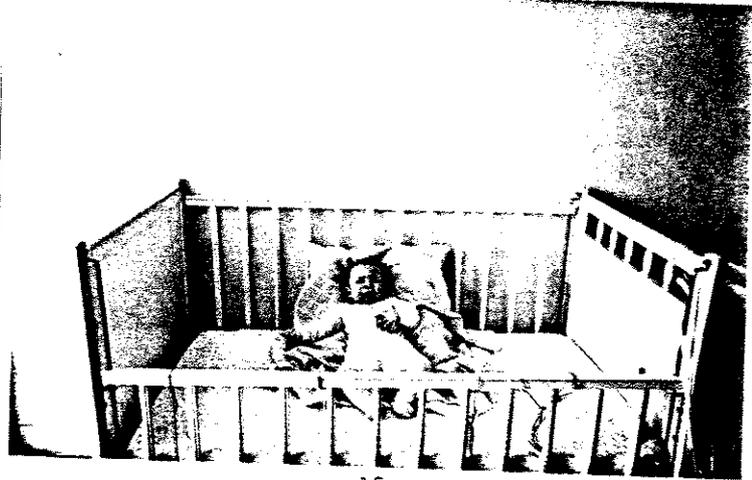
21.



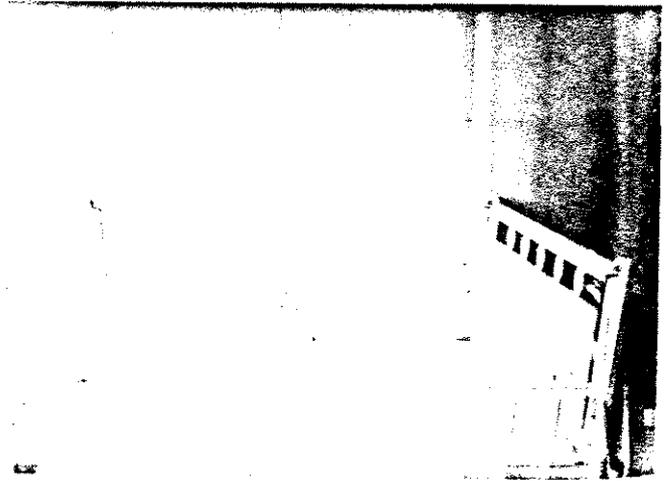
22.



23.



25.



24.

IV. O FOTO-ROMANCE (PERFIL DO PERSONAGEM)

1. Introdução

Ao introduzir este capítulo, julgamos necessário esclarecer o porquê dessa denominação "Foto-Romance" ao gênero que se apresenta.

Por que usar um termo oriundo da língua francesa na qual se fala em Roman-Photo? Ao pé da letra, Roman-Photo, em português, significa Foto-Romance. Entretanto, parece complicado chamar as histórias que temos em mãos de "romance" (com relação à sua parte literária), pois o romance, em Teoria Literária, seria algo maior que os Foto-Romances que conhecemos e estudamos. Os dois outros "tipos" de narrativa - se assim podemos chamar - são o conto e a novela. Um conto, certamente, não satisfaz, ou melhor, não combina com a produção que conhecemos. Resta-nos, pois, a novela, uma narrativa média que corresponderia mais de perto ao Foto-Romance, em termos de extensão.

Se aceitarmos esta denominação, teremos que chamar o gênero, então, de Foto-Novela - ou Fotonovela. Entretanto, no Brasil, fica difícil falar em Fotonovela sem fazer com que se pense nas publicações à italiana grandemente difundidas nos anos 60 e 70.

Não podemos nos esquecer, também, da carga preconceituosa que esta literatura carrega: toda narrativa literária visual fotográfica pode ser chamada de fotonovela - independente da qualidade, público leitor e temáticas desenvolvidas - assim como qualquer história escrita pode ser chamada de literatura e qualquer história filmada pode ser chamada de cinema.

Dada esta grande polêmica, fomos ao Dicionário Aurélio e nele encontramos como sinônimo de Fotonovela o termo Foto-Romance. Assim sendo, acreditamos que ao adotarmos esta terminologia - Foto-Romance - estamos, ao mesmo tempo, sendo fiéis à tradução do francês para o português, além de estarmos seguros quanto ao significado que o termo possa ter em nossa língua, evitando, desta forma, qualquer mal-entendido com relação ao nosso objeto de estudo.

2. Definição

O Foto-Romance é uma narrativa visual criada através da disposição de imagens fotográficas em sequência, imagens estas acompanhadas ou não por palavras¹.

Antes de enveredarmos por questões mais específicas do Foto-Romance como, por exemplo, seu desenvolvimento histórico e a comparação com outros gêneros narrativos verbo-visuais, julgamos necessário precisar a nomenclatura imputada à categoria. Para tanto, apresentamos abaixo as expressões conferidas ao Foto-Romance com a respectiva elucidação da relação que cada um deles mantém, efetivamente, com o gênero em questão:

- Foto-Romance Moderno: terminologia conferida à proposta contemporânea² - os trabalhos surgidos no decorrer da década de 80 com Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart³ - que a diferencia de uma outra, por oposição, antiga, que convencionamos chamar aqui de Fotonovela Tradicional ou À Italiana;

- Foto-Romance Tradicional: opondo-se ao Foto-Romance Moderno é, portanto, para nós, o mesmo que Fotonovela⁴.

¹Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 5. A propósito da semelhança que existe entre as definições de Fotonovela, Sequência Fotográfica e Foto-Romance, reservamos uma parte sub-sequente para verificar as dessemelhanças definitivas.

²Jan BAETENS, Texte et image dans le roman-photo. Word and Image. Volume Especial: Conference Proceedings, p. 170-176.

³Este dado histórico será detalhado no decorrer do capítulo.

⁴Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, A la recherche du roman-photo. Revue des Sciences Humaines nº 210, p. 79 (onde eles se

Apresentamos, ainda, a título de curiosidade, duas expressões francesas e suas definições:

- Photo-Roman: narrativa onde a fotografia predomina com relação ao verbal (ela é mais "photo" do que "roman")⁵;

- Photoroman: termo com o qual Chirollet se refere à Fotonovela e ao próprio Foto-Romance Moderno⁶.

referem ao Foto-Romance como sendo, nesta acepção, tradicional ou "à italiana") e Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 9 (onde ele traça as origens do Foto-Romance de maneira idêntica à que já fizemos com a Fotonovela no capítulo precedente). O mesmo acontece na Encyclopaedia Universalis France - S/A, Corpus 16, p. 78, bem como no Dictionnaire des Littératures V. 2, p. 1248.

⁵ Jan BAETENS, Texte et image dans le roman-photo. Word and Image, que empresta a definição de Serge SAINT-MICHEL (Le Roman-Photo), que se confirma no Dictionnaire des Littératures V. 2, p. 1248.

⁶ Jean-Claude CHIROLLET, Esthétique du Photoroman, p. 5 (onde ele fala da origem do Photoroman tal qual apresentamos como sendo a da Fotonovela) e p. 9 (em que diz o seguinte: "Visto que o dicionário, consagrando a acepção popular do termo "roman-photo", definiu-o como uma "intriga romanesca ou policial contada sob a forma de fotos acompanhadas de textos, integrados às imagens" (Larousse), nós nem saberíamos estar desobrigados de um exame atento das possibilidades artísticas do roman-photo, que nós preferimos chamar de photoroman, de resto, a fim de evitar, tanto quanto possível, confundí-lo com um gênero romanesco, e de simbolizar, com isto, a preeminência da fotografia.").

3. Surgimento

Embora ainda não claramente definido como um gênero específico, o Foto-Romance tem sua gênese completamente ligada à Cine-novela, à Fotonovela Tradicional e à Sequência Fotográfica, além de parecer uma exacerbação visual do nouveau-roman (corrente literária que tem como característica a produção de romances literariamente cinematográficos).

Cronologicamente, temos que a Cine-Novela do início do século (principais cenas de filmes com palavras as acompanhando) propiciou o desenvolvimento da romântica e popular Fotonovela, cujo surgimento data de 1947⁷. Essas duas vertentes são facilmente encaixáveis no domínio da literatura de massa⁸.

Na outra margem deste curso narrativo surge a Sequência Fotográfica (1966) a partir, principalmente, de Duane Michals. Ela parece ser o embrião do Foto-Romance (1981)⁹ tal qual o conhecemos hoje, com suas propostas e preocupações artísticas e desejoso de ascender ao meio culto.

⁷ Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 19.

⁸ Remetemos, a título de lembrança, aos exemplos ilustrativos tanto de Cine-Romance quanto de Fotonovela presentes no Cap. III - p. 49 e 51, respectivamente.

⁹ Embora Fugues, de PEETERS e PLISSART (1983) seja o primeiro Foto-Romance, em 1981 estes autores publicaram sua primeira experiência conjunta unindo palavra e fotografia num album intitulado Correspondance.

A vontade de enveredar por discursos fotográficos veio de fotógrafos e não de escritores, embora haja autores que caminhem com a mesma segurança nos dois meios, como é o caso de Denis Roche (de quem já falamos no Capítulo II).

Abertos cada vez mais à ficção e à sequência de imagens, os fotógrafos representaram um papel significativo na formação do Foto-Romance. Além disso, Jan Baetens enumera três fenômenos que favoreceram o surgimento de uma "nova fotografia": a construção em série da fotografia de moda; "a importância capital da fotografia na arte contemporânea, onde se multiplicam as realizações destinadas ao registro fotográfico e à distribuição sob a forma de volume" ; enfim, "o encontro do fotojornalismo e do livro como suporte"¹⁰.

A década de 80 marca, efetivamente, o nascimento do Foto-Romance:

"A verdadeira abertura do gênero, por relativa que permaneça, provém dos três foto-romances que Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart publicaram através das edições de Minuit (...)"¹¹,

que são: Fugues (Fugas), 1983; Droit de Regards (O Direito de Olhar), 1985 e Le Mauvais Oeil (O Mau-Olhado), 1987.

O interesse desses autores estava em conhecer diferentes formas de discurso, explorando as relações possíveis entre palavra e imagem.

¹⁰ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 13.

¹¹ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 11.

Hoje podemos dizer que o Foto-Romance já é tido como um objeto de arte, embora, muito mais que um gênero, ele se revele, para nós, definidor apenas de um conjunto de obras, sendo estas muito respeitáveis, principalmente no que toca aos objetivos narrativos atingidos a partir de sua proposta original.

Entretanto, submetido a críticas literárias e a avaliações fotográficas, o Foto-Romance passa bem pela primeira mas, na segunda, aparecem alguns questionamentos que veremos a seguir. Por ora concordamos, obviamente, que "o Foto-Romance não está, hoje, mais que em sua pré-história"¹². E perguntamos, junto com Alain Robbe-Grillet¹³: seria o Foto-Romance um gênero radicalmente novo ?

¹²Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, A la recherche du roman-photo. Revue des Sciences Humaines nº 210, p. 82.

¹³Alain ROBBE-GRILLET, Pour le roman-photo. Introdução (p. I -IV) à Chausse-Trappes, um outro Foto-Romance, produzido por Elieba Levine e Edward LACHMAN, p. I.

4. Auto-Retrato e Alto-Contraste

"Prendeu-nos o desejo, - dizem B. Peeters e M.-F. Plissart - vindo não se soube de onde (mas sustentado, sem dúvida, numa teimosa admiração pelas sequências de Michals, num certo gosto pelas histórias em quadrinhos, numa paixão comum pelo romanesco), de colocar-se frente à questão do Foto-Romance (...)"¹⁴.

Com base nesta declaração, pensamos que chegou o momento de comparar com atenção o Foto-Romance à História-em-Quadrinhos, à Fotonovela e à Sequência Fotográfica.

¹⁴Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, A la recherche du roman-photo. Revue de Sciences Humaines, nº 210, p. 78.

4.1. Semelhanças e Diferenças

A História-em-Quadrinhos situa-se, para Moliterni¹⁵, como uma forma de arte popular detentora de meios próprios de expressão, que se divide em narrativas para jovens, adultos e crianças. Existem, entretanto, alguns escritores desejosos de dar à História-em-Quadrinhos uma forma mais literária, isto é, mais precisa e estudada, com um maior sentido de linguagem e com conteúdo comparável a qualquer bom texto.

Note-se, aqui, a maneira como o verbal ou literário é colocado como algo supremo ou privilegiado, pois a História-em-Quadrinhos, como colocou o autor, enquanto linguagem visual, pode conseguir um bom padrão literário (enquanto texto). Ou seja, a parte visual da História-em-Quadrinhos pode, às vezes (ou até) atingir o nível narrativo superior que ele atribui ao verbal.

Depois, ele afirma:

"(...) temos a imagem narrativa em si mesma, a imagem sem texto que anuncia uma acção (sic) ou que prefigura várias outras; e ao executar a síntese do "balão", do "marco" e da imagem narrativa, observamos que o comic combina duas formas de narrativa: a do roteirista e a do grafista ."¹⁶

¹⁵ Apud Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 8-15 e p. 72-79.

¹⁶ Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 15.

Percebe-se que Moliterni coloca a certeza de que a imagem, sozinha, e em momentos em que isto o permita, narra alguma coisa. Há uma justaposição da escrita - com a possibilidade do balão - que se combina com a imagem com a mesma intenção narrativa anterior.

Compartilhamos, ainda com o mesmo autor, a respeito das diferenças existentes entre História-em-Quadrinhos e Fotonovela Tradicional:

"De momento, a fotonovela limitou-se a ilustrar certa forma de romance cor-de-rosa ou histórico. A estética pura do comic nada tem a ver com a fotonovela. Esta pode ser executada por dez fotógrafos diferentes, pelo que nunca se sabe qual é o toque de mestre; entretanto, quando vemos um comic assinado por Jean Giraud, Alberto Uderzo, Jijé ou Hugo Pratt, existe um universo inteiro criado pelo grafismo."¹⁷

É constante a desvalorização fotográfica imputada à Fotonovela. Nela, a preocupação com a técnica e com a estética fotográficas é bem menor que no Foto-Romance ou na Sequência Fotográfica. Talvez uma explicação para isto seja o fato de que o público e a tiragem da Fotonovela foram, na época de seu auge, muito maiores quando comparados com estes gêneros mais recentes. Entretanto, a análise destas questões talvez caiba aos teóricos da cultura de massa.

Quanto à comparação proposta por Moliterni, cremos que é completamente verdadeira quanto à sua conclusão: ao falar em universo,

¹⁷ Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 73.

ele se refere ao estilo dos desenhistas, na maioria das vezes, inconfundível.

Román Gubern amplia estas discussões¹⁸ lembrando o naturalismo e o realismo da fotografia e das múltiplas possibilidades iconográficas do desenho. É possível, através da fotografia, passar ao leitor a idéia de movimento; no desenho, dois simples rabiscos ou uma nuvem de poeira resolvem, também com facilidade, este problema. Além desse recurso do grafismo, a onomatopéia cultivada pela História-em-Quadrinhos, junto com o desenho, narra toda uma ação.

Concentrando nosso olhar, agora, sobre a Fotonovela, temos que ela

"é um gênero sem valor nem história, exercício de mesmice perpétua desde a origem movido pelas vítimas que a ele aderem (o público culturalmente desfavorecido) e pelos sedutores bem disfarçados (os magnatas da edição)."¹⁹

Sua temática nos remete aos folhetins dos séculos XVI e XIX - romanescos e sentimentais - e as mulheres constituem seu público-alvo, que é explorado através de conteúdos quiméricos de histórias padronizadas a partir de conflitos que envolvem os elementos amor, casamento, sexo e posição social, que são resolvidos através de soluções quase sempre mágicas.

¹⁸ Román GUBERN, Literatura da Imagem, p. 55-70.

¹⁹ Apud Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 2, sem referência de autor.

Assim como o cinema inspirou publicações como o cine-romance, a literatura, dentro da Fotonovela, também teve seus momentos. Histórias como O Morro dos Ventos Uivantes de Émile Bronte e O Conde de Monte Cristo de Alexandre Dumas foram adaptados para o gênero, no Brasil, pelas revistas Capricho (nº 7, setembro de 1952) e Grande Hotel (nº 752, 02/01/1962), respectivamente.

A produção de uma Fotonovela é realizada, basicamente, em três momentos:

1º) concepção de um roteiro que irá orientar as tomadas fotográficas subsequentes;

2º) revelação e ampliação das fotografias segundo especificações de tamanho, tom e trucagem requeridos pelo roteiro;

3º) montagem da sequência de fotos.

O roteiro é baseado, fundamentalmente, em argumento diretamente subordinado às temáticas já referidas; as fotografias devem obedecer a critérios de dramaticidade e sugestão; a montagem (ou diagramação) , vista pelo prisma da linguagem, nada mais é que a disposição das fotos e do texto nas páginas e deve ter como qualidades principais poder transmitir uma lógica narrativa e reter na memória visual do leitor os elementos mais importantes da mensagem fotográfica, ou seja, colocar-se como uma unidade de linguagem composta pela relação fotografia/literatura.

Vejamos, a partir disso, o que diz Angeluccia B. Habert a respeito da montagem da Fotonovela enquanto linguagem:

"A justaposição dos dois elementos (...) não abre ao leitor um grande número de combinações. Pelo fato de

que, na maioria das vezes, o texto explica a foto, ou a foto é mera ilustração do texto. A relação entre os dois elementos é redundante e, dela se conclui sempre univocamente. Eles se desenvolvem lado a lado, com a mesma função expositiva e explicativa, não se misturam nunca, não criam uma linguagem visual como os quadrinhos desenhados."²⁰

Com certeza, esta é a diferença crucial que se apresenta entre Fotonovela e Foto-Romance: enquanto naquela há um paralelismo narrativo de imagem e texto, nesta é da simultaneidade, da sinergia entre esses dois elementos que resulta a narração ficcional.

Desta forma, podemos pensar que a Fotonovela teve uma grande importância a nível comercial, além de ter servido de ponto de partida para os que dela queriam fazer um gênero menos árido.

Partindo, desta vez, para a Sequência Fotográfica, pensemos nela como um tipo de fotografia (como já fizemos com o Foto-Romance): teremos que fazer distinções entre fotografia enquanto "golpe", recorte espaço-temporal da realidade, e sequência fotográfica como um conjunto desses recortes e golpes dispostos de maneira a criar uma narrativa, uma história, um discurso.

Entretanto, esta verossimilhança própria à fotografia pode modificar-se automaticamente em algo ilusório quando dirigimos nossa atenção para o fictício e o inventado que é a Sequência Fotográfica -

²⁰ Angeluccia B. HABERT, Fotonovela e Indústria Cultural, p. 81-82.

como também é o Foto-Romance.

Além disso, na sequência de imagens, " a continuidade anula o corte próprio ao meio fotográfico "²¹ e talvez seja esta anulação responsável pela criação do teor ficcional necessário à Sequência Fotográfica; quanto mais contínua a história, quanto melhor construído o encadeamento, maior a ilusão de movimento, de ação e de acontecimento.

E Baetens completa, num outro texto²², seu ponto de vista, com o qual, por ora, concordamos:

"é um erro grosseiro instituir no trato específico do gênero o hiper-realismo típico dos elementos que o constituem".

Tal não é, contudo, a opinião de Jean-Claude Chirollet²³, que acredita que

"o efeito do real pode exprimir-se de maneira ainda mais forte: não estando escravizada ao texto, a apresentação dos planos valoriza ainda mais os seres e as coisas, consagrando-as à sua solidão existencial."

Na leitura de uma Sequência Fotográfica, principalmente nas destituídas da parte verbal, notamos, em nossa experiência, a

²¹ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 50.

²² Jan BAETENS, Du même à l'autre: pour une comparaison du roman-photo et de la bande-dessinée. Cahiers de la Bande-Dessinée, p. 93.

²³ Jean-Claude CHIROLLET, Esthétique du Photoroman, p. 23.

necessidade de um movimento de ir e vir, de percorrer a sequência na ordem apresentada e na ordem inversa procurando, desta forma, desvendar com o máximo de clareza a construção semântica da narrativa (o que também é possível no vídeo, na literatura, na História-em-Quadrinhos); percebemos que este vai-e-vem torna-se quase ausente quando há um texto acompanhando a sequência.

As Sequências Fotográficas mais conhecidas são as de Duane Michals. São histórias simbólicas e poéticas²⁴ que ele cria por meio de trucagens fotográficas. Grande parte de sua produção requer encenações e aparatos específicos sem os quais seria impossível realizar a narração (sendo raros os casos em que ele simplesmente fotografa as várias etapas de um acontecimento banal e, quando isto acontece, há quase sempre artifícios de iluminação ou de exposição - entre outros - que alteram o resultado prático da sequência).

Através desses recursos - técnicos ou não - Michals oferece-nos um referente ilusório, por ele manipulado, que resulta em trabalhos verdadeiramente ricos em termos narrativos - além de extraordinariamente concisos - mesmo que se apresentem extritamente através de imagens e tenham como única referência verbal o título.

²⁴ Como exemplos, lembramos alguns de seus trabalhos contidos na coleção Photo Poche: "Le voyage de l'esprit après la mort" (A viagem do espírito após a morte), 25 fotos, com palavras; "Le paradis retrouvé" (O paraíso reencontrado), 6 fotos, sem palavras; "Le mort vient à la vieille dame" (A morte vem à velha senhora), 5 fotos, sem palavras; "L'ange déchu" (O anjo caído), 8 fotos, sem palavras e "La condition humaine" (A condição humana), 6 fotos, sem palavras. Além destas temáticas metafísicas e filosóficas, uma outra vertente presente nesta coleção é a sensualidade.

Resta-nos, de tanta informação, a que mais nos interessa:

"a influência de Michals sobre o Foto-Romance foi totalmente decisiva"²⁵.

Além disso, Baetens afirma²⁶ que um dos trabalhos de Michals, "Les choses sont de drôle de choses"²⁷ (Ilustração I) de efeito extraordinário, diga-se de passagem - serviu de modelo formal ao Foto-Romance Droit de Regards , de PEETERS e PLISSART.

²⁵ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 42.

²⁶ Jan BAETENS, Du Roman-Photo, p. 114-115.

²⁷ Esta sequência recebe o título "Les choses sont bizarres" na coleção Photo Poche, já citada.

Ilustração I

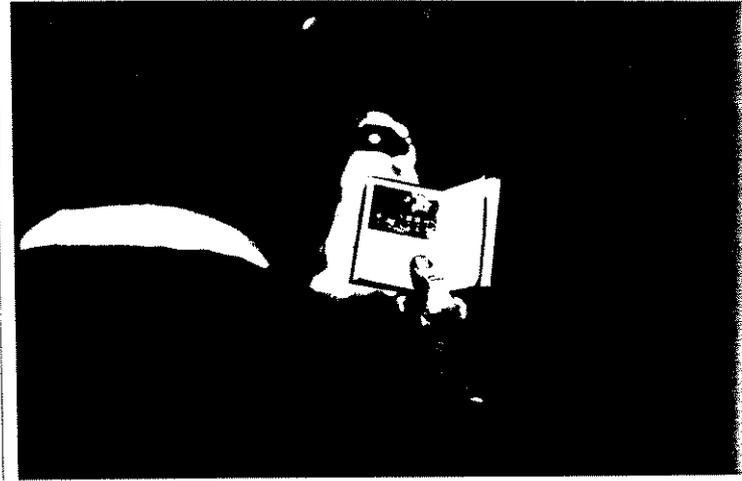
Sequência Fotográfica de Duane Michals (9 fotos)

Coleção Photo Poche nº 12, 1983.

Les choses sont bizarres



3.



5.

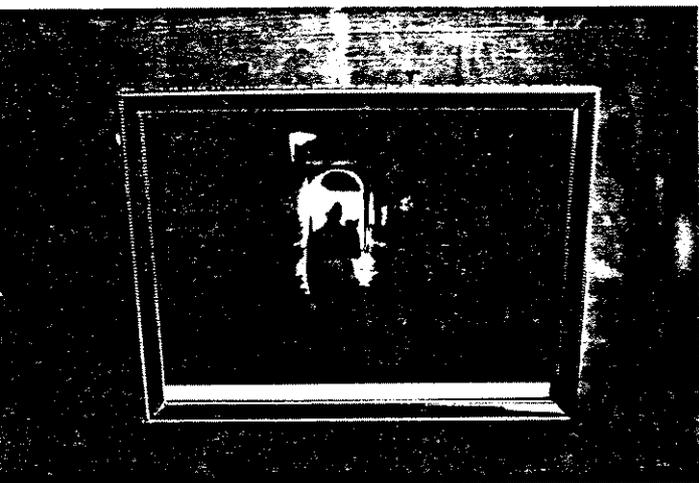


where the giant unlocked a cellar door and showed him gold: 'One is for the poor, the second for the King, a year's.' Just then the clock struck twelve and the giant of the bog in total darkness. Next morning the King came had happened. 'My dead cousin came to see me and told me about the three treasure chests in the cellar; but I was too late. The King was overjoyed. 'You have no more than my daughter

4.



6.



7.



8.



9.

Para concluir, o que realmente diferencia o Foto-Romance dos "gêneros irmãos", por ora, é a preocupação com a qualidade fotográfica e a publicação em livro (inexistentes na Fotonovela, mas presente na Sequência Fotográfica).

Além disso, a grande extensão da narrativa foto-romanesca - com exceção de Duel , que possui 8 páginas - e a presença marcada do texto - à exceção de Droit de Regards - chocam-se com a Sequência Fotográfica, que abusa da narrativa construída somente através de imagens.

Também a natureza das imagens do Foto-Romance - fotográficas - com relação à imagem desenhada da História-em-Quadrinhos, influi decisivamente nas suas etapas de produção (a Sequência Fotográfica também possui esta particularidade).

Há, também, uma maior qualidade literária quanto à temática (contrariamente, mais uma vez, à Fotonovela e igual à Sequência Fotográfica).

Tem-se ainda que a temática quase de suspense do Foto-Romance, onde há sempre algo para se descobrir e amarrar toda a história, está em oposição à temática cômica e aventureira da História-em-Quadrinhos²⁸ e à temática amorosa da Fotonovela (apesar de Duel ser uma história de amor) e em oposição às temáticas metafísicas e filosóficas da Sequência Fotográfica de Michals (que podem, entretanto, ser diferentes).

²⁸Hoje, sabemos, não se pode mais falar da História-em-Quadrinhos somente em termos cômicos e de aventura; o terror e o suspense, por exemplo, ocupam, atualmente, grande parte das produções.

Trabalhando, ainda, em termos comparativos, a falta de liberdade formal presente nos Foto-Romances contrariam a História-em-Quadrinhos (com seus grafismos) e também algumas Sequências Fotográficas (com seus truques técnicos, tais como exposição longa ou curta, foto-montagens, etc)²⁹.

O Foto-Romance coloca-se como um gênero localizado numa esfera cultural legitimada - como a Sequência Fotográfica - ao contrário da esfera popularesca da Fotonovela.

Temos ainda que a parte visual reproduzida no Foto-Romance é um referente indicial, o que não ocorre no desenho dos quadrinhos e, algumas vezes, também não ocorre nas fotos com trucagens da Sequência Fotográfica.

Enfim - por ora - na grande maioria das Histórias-em-Quadrinhos há o suporte do balão para diálogos e pensamentos, além de legendas que funcionam como narrador, e no Foto-Romance a parte verbal utiliza vários espaços (não há balões, mas travessões nos diálogos; não há bolinhas separando o balão do personagem para indicar a ação de pensar mas frases entre aspas, e assim por diante); na Sequência Fotográfica (de Duane Michals, pelo menos) , que possui uma parte verbal, esta é manuscrita "sublinhando" as imagens, e não há diálogos, como há em alguns Foto-Romances.

A partir desses itens comparativos, temos nos perguntado o que, efetivamente, define o Foto-Romance enquanto um gênero. Qual seu

²⁹ Nada impede, entretanto, que se produza um Foto-Romance utilizando essas temáticas.

perfil, sua personalidade ? O que ele possui que nenhuma outra categoria possui ? Percebemos dificuldades, principalmente, em diferenciá-lo da Sequência Fotográfica. Poderíamos nos arriscar a afirmar que é na temática - na Sequência Fotográfica ela é metafísica e filosófica e no Foto-Romance, geralmente, de suspense - que eles se distinguem ? Ou - também arriscadamente - diríamos que a Sequência Fotográfica é um tema decomposto fotograficamente enquanto o Foto-Romance é uma história contada fotograficamente ?

Todavia, embora não tenhamos uma definição, não nos atrolemos para encontrar uma resposta final, pois o Foto-Romance é um gênero recém-nascido e talvez nem ele próprio tenha encontrado sua especificidade.

V. A VERBO-VISUALIDADE NO FOTO-ROMANCE (ESTRUTURA DRAMÁTICA)

1. Dos Problemas que se Colocam

Comumente constituído por palavras e fotografias, o Foto-Romance já teve, entretanto, a experiência de narrar apenas visualmente¹, fato também presente em várias Sequências Fotográficas de Michals e na própria História-em-Quadrinhos.

Tanto sintaxe (forma, significante) quanto semântica (conteúdo, significado, sentido) são fornecidas pelas duas unidades narrativas - texto e fotografia - com uma variação óbvia de necessidade e contingência no momento de privilegiar uma ou outra.

As imagens, no Foto-Romance, apresentam-se em sequência, num continuum alinhavado pelo enredo e pela escrita; esta, por sua vez, tem a função de se somar ao que a fotografia já tenha mostrado ou venha ainda a apresentar. Isto não significa que a fotografia, em dados momentos, não esclareça também informações da escrita pouco definidas linguisticamente.

O verbal não pode ser descritivo ou reforçador de ações apresentadas através de fotos. As imagens, por sua vez, não devem expor visualmente - e através da sequencialidade - o significado das situações colocadas pela escrita. Se assim não for, não podemos falar em sinergia dos elementos constituintes do Foto-Romance - seu caráter definidor, por ora, e que o distingue da Fotonovela.

¹ Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, Droit de Regards.

A imagem possui um semantismo tão vasto que, às vezes, cabe às palavras definir um entre vários significados visuais; as palavras podem contextualizar. Muitas vezes, porém, a subsequência de fotos pode esclarecer o sentido - e o contexto - que se deseja transmitir.

De maneira mais global, o que parece ocorrer na relação literatura/fotografia é a participação simbiótica que escrita e imagem têm na elaboração da narrativa.

Quanto ao referente, o fotográfico é objetivo e real, embora seja também ficcional. O referente literário, ao contrário, é a própria parte escrita, a idéia que esta traz em si, o que nos pode conduzir a um referente fotográfico concreto e a um referente literário abstrato, sem que o significado que cada um engendra seja igualmente concreto ou abstrato, respectivamente.

Um outro fator a ser considerado é a maneira como se depositam o literário e o fotográfico no suporte paginal, ou seja, é útil que se verifique a posição, a inserção da imagem e da escrita nas páginas que irão compor o Foto-Romance. Esta observação é necessária pois tudo que se dá a ver imgeticamente no Foto-Romance - e também verbalmente - é importante enquanto elemento narrativo. Palavras colocadas fora e abaixo de uma fotografia podem estar querendo, por exemplo, sublinhar esta imagem.

Segundo Baetens², o texto pode estar sob, na ou sobre a imagem,

²Jan BAETENS, Texte et image dans le roman-photo. Word and Image. Vol. Esp.: Conference Proceedings, p. 171.

sendo que a ocorrência dessas três situações pode se repetir intermitentemente ou alternar-se sem qualquer lógica (a não ser que se queira dar um sentido narrativo através disto).

O caso de algumas Sequências Fotográficas de Duane Michals é exemplar na medida em que este autor manuscreeve (sob as fotografias) a parte escrita de suas histórias. Resta-nos pensar no significado que isto possa ter de modo a ampliar a compreensão da leitura. Estaria ele querendo colocar algo de muito pessoal ou informal em suas narrativas? Será apenas um efeito estético que o fotógrafo quis dar ao seu trabalho, uma característica, um estilo ? Ou será que ainda nos projeta num discurso paralelo e totalmente diferente em termos de mensagem para nos remeter a uma meta-mensagem ?

Retomando a questão do Foto-Romance construído apenas visualmente, e ainda conduzidos pelo mesmo Baetens, concluímos que esta ausência quase total do verbal do gênero em questão é paradoxalmente análoga ao surgimento do cinema falado. Enquanto o cinema mudo carecia da palavra articulada como um último toque de realismo, as experiências sem palavras do Foto-Romance parecem querer reafirmar um poder que a imagem possui - embora a imagem do cinema tenha movimento - de narrar e de fabular, de provar uma verossimilhança quando colocada em sequência.

Com a ausência do verbal em Droit de Regards, uma variedade de sentidos que o imagético pode transmitir é liberada, permitindo talvez uma rica variação também na leitura, na interpretação.

Quanto ao predomínio do literário ou do fotográfico dentro do Foto-Romance, isto depende de cada história, assim como o ponto de partida de cada narrativa pode acontecer através da fotografia ou da

palavra, sendo estas questões pertinentes à análise do processo de criação de uma obra.

É interessante assinalar, também, que a direção, a trajetória do olhar que lê não é neutra: da esquerda para a direita, de cima para baixo. Esta convenção, derivada de nosso próprio sistema de escrita é, neste caso, eminentemente cultural e está presente também no Foto-Romance³.

³Vale notar, entretanto, que a leitura da Sequência Fotográfica de Michals Les choses sont bizarres (veja p. 79-80) pode ser feita do fim para o começo e, através disto, tem-se um outro sentido (também narrativo).

2. O Processo de Criação: A Obra de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart

Embora tenhamos notícia de outros autores e obras relacionados ao Foto-Romance⁴, o material que pretendemos discutir - visto a excelência e amplitude das questões que coloca - é todo da autoria do escritor Benoit Peeters e da fotógrafa Marie-Françoise Plissart, ambos também cenógrafos e montadores de suas histórias. Deste material constam os títulos Correspondance (1981), Fugues (1983), Droit de Regards (1985), Prague (1985), Le Mauvais Oeil (1986) e Duel (1988)⁵.

Propomos, a seguir, um conjunto de considerações a respeito de cada uma dessas narrativas segundo a maneira como se estruturam e segundo observações feitas pelos próprios autores (à exceção de Aujourd'hui, cujos comentários são de Jan Baetens).

⁴Como Edward LACHMAN e Elieba LEVINE, Chausse-Trappes, e H. GUIBERT, Suzanne et Louise, por exemplo (o primeiro, comprovadamente, não de tão boa qualidade quanto as publicações de PEETERS e PLISSART).

⁵Os autores acabam de realizar um outro Foto-Romance, mais uma vez com o recurso unicamente da fotografia : Aujourd'hui. Realizado na Bretanha, e com quatro personagens desta vez, deverá ser publicado em breve pela Editora Seuil (Paris).

A - Correspondance (1981)

"(...) em Correspondance (1981), a efervescência das ligações entre as imagens sobressai com evidência sobre a qualidade individual de cada uma das fotografias. Este livro coloca em cena a não-cronologia; ele faz jogar, digamos, a série contra a sequência, as rimas contra os encadeamentos (...)"⁶

Este não é, verdadeiramente, um Foto-Romance; o livro é composto por cinco partes e em cada uma intercalam-se fotografia e escrita, sendo que em três desses capítulos a fotografia coloca-se primeiramente. Nenhum elemento se repete. Ocorre apenas que, na contra-capá, vê-se o conjunto de todas as fotos dispostas de maneira a provocar um sentido e oferecendo-se à leitura até mesmo antes da obra em si. Esta disposição das vinte e cinco imagens que compõem Correspondance é a chave da obra, pois é análoga a uma poesia concreta apresentada na introdução do livro (Ilustração I).

Segundo os autores, a intenção do modo de construção interna da obra foi fazer com que cada elemento alimentasse o outro sem ter a finalidade, entretanto, de ilustrá-lo. Assim, o livro foi construído página por página, foto após texto e texto após foto, sem que houvesse um argumento para guiá-lo.

⁶ Hubertus von HAMELUNXEN, Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoit Peeters: Construire l'instant, in Revue de L'Université de Bruxelles n° 210, p. 88-89.

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

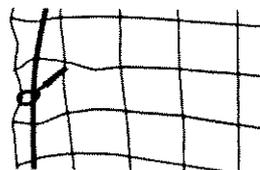
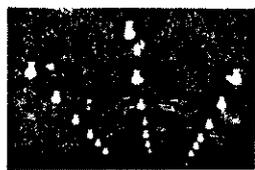
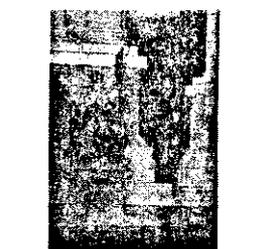
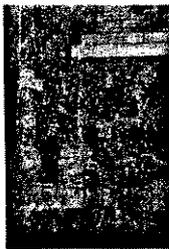
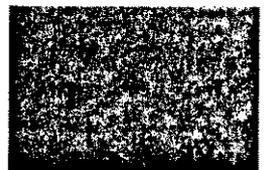
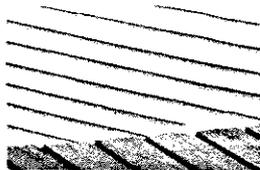
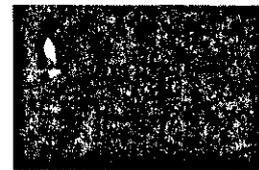
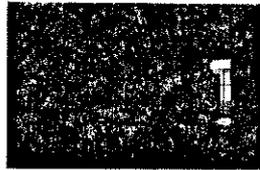


Ilustração I
Correspondance, p. 7 e Contra-Capa (Montagem).

B - Fugues (1983)

"Em Fugues, em razão da complexidade da história, havia existido uma fase puramente argumentística. (...) Em seguida, tinha-se verdadeiramente experimentado não ter uma fase narrativa muito intensa, ou seja, não concluir a uma decupagem de tipo cinematográfico, mas pensar sem interrupção na passagem à imagem."⁷

Tem-se, aqui, realmente, uma história, embora construída de um modo que dá o que pensar. O que conduz o enredo é uma série de perseguições que acabarão muito mal para todos (Ilustração II).

Esta trama claramente policial apresenta, em três capítulos, seus três principais personagens (Didier Marchant, o detetive; Chantal Clebert, a mulher; Bertrand Zoldi, o homem calvo) e, ao final de cada capítulo, ocorre o desenrolar do epílogo, que terá desfecho somente após a apresentação de Zoldi.

Tentou-se, nesta obra, construir concomitantemente a parte escrita e a parte fotográfica para se verificar os efeitos de tal experiência. Os autores montaram o argumento a partir de problemas fotográficos e descobriram, depois mesmo da publicação, que a fotografia não foi, de modo algum - e como eles o desejavam - o motor da narrativa, mas apenas um tema.

Mesmo assim, construiu-se uma história que muito se utilizou da gradação: há imagens que preparam toda uma sequência; a página não é

⁷ Hubertus von HAMELUNXEN, Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoit Peeters: Construire l'instant. Revue de L'Université de Bruxelles n° 210, p. 88.

apenas depósito - espaço - mas um instrumento de distribuição temporal.



Ilustração II
Fugues, p. 21.

C - Droit de Regards (1985)

Incomodados pelo resultado de Fugues, Peeters e Plissart resolveram colocar a fotografia no comando geral desta nova obra⁸.

"Droit de Regards foi realizado cena por cena. Havia um quadro geral, mas verdadeiramente geral demais. Assim, desde que uma sequência fosse conhecida, era construída e depois montada. Isto nos permitia ter mais em conta os dados fotográficos, e tirar partido do que realmente tinha tido lugar."⁹

Por fazer uso unicamente de elementos visuais - exceto pela presença de um caderno aberto à página 50 e do qual se pode ler perfeitamente o conteúdo escrito em castelhano, conteúdo este que parece descrever poeticamente algo que se observa (Ilustração III) - a obra abusa de jogos imagéticos, a começar pelo tema do voyeurismo, algo indiscutivelmente ligado ao olhar. Além disso, as primeiras imagens da história são também as últimas, como se um círculo se fechasse: olho.

Jogando com a duplicidade das páginas, um jogo de fotos maiores e menores é apresentado em sequência, sem falar da ambígua referência

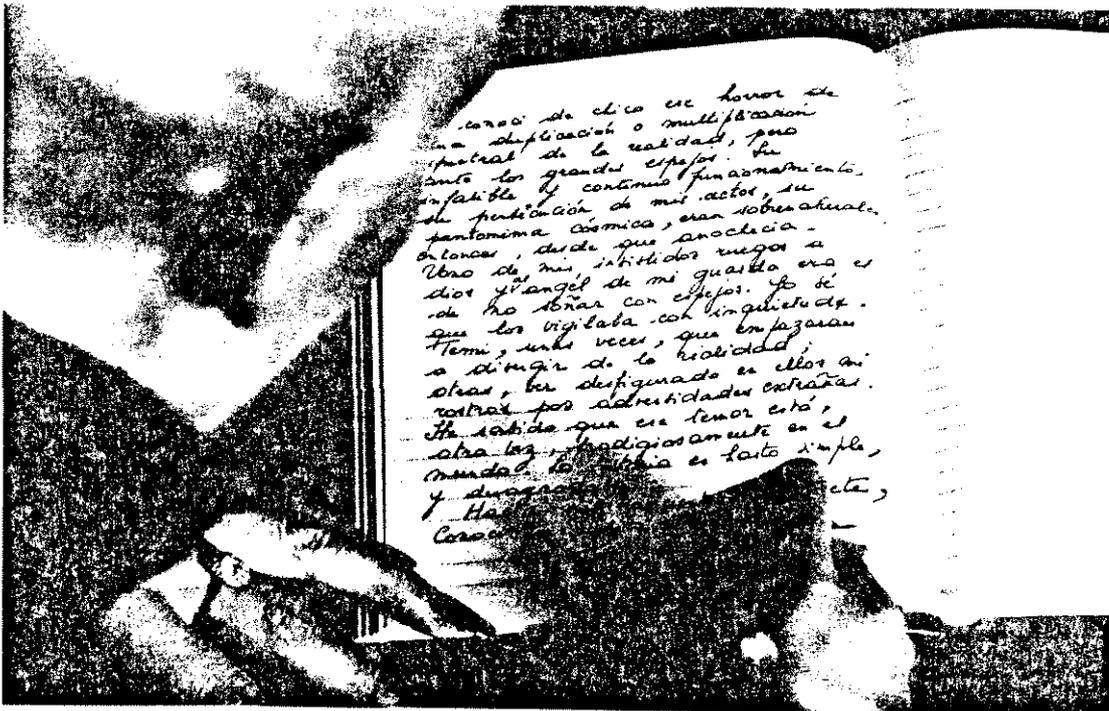
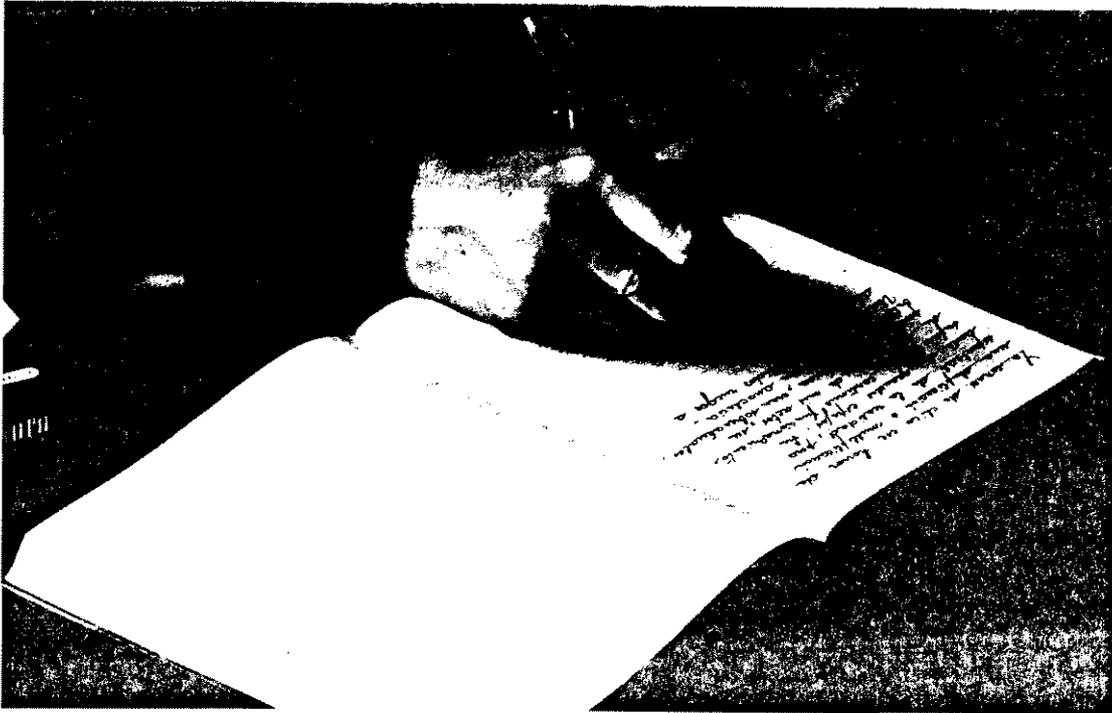
⁸ Embora conste em algumas referências e bibliografias - e na própria capa da obra - apenas a autoria fotográfica de Droit de Regards - de Marie-Françoise Plissart - é útil que se saiba que Benoit Peeters participou da realização do argumento e da montagem.

⁹ Hubertus von HAMELUNXEN, Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoit Peeters: Construire l'instant. Revue de L'Université de Bruxelles nº 210, p. 88.

a um jogo de damas (o jogo lúdico em si e o jogo existente entre as mulheres da história).

Além disso tudo, alguns acontecimentos nos levam a pensar que a voyeur é a fotógrafa das cenas que abrem e fecham a narrativa. Isto nos conduz a ter esta personagem como a narradora da história: tanto no momento em que escreve no caderno à página 50 e no momento em que fecha a caneta na contra-capas (indicada como sendo a página 100, o dobro de 50, coincidentemente) quanto nas indicações de que se utilizou de uma máquina fotográfica.

Desta forma - e curiosamente - a parte verbal não está totalmente ausente em Droit de Regards.



D - Prague (1985)

"Reabilitando o escrito e o fotográfico como entidades, em parte, completas, o álbum renuncia a certos avanços de sequencialidade. Ele é romance e fotografias muito mais que Foto-Romance."¹⁰

Neste Foto-Romance, uma certa autonomia foi dada tanto à escrita quanto à imagem, lembrando um pouco o modo como se construiu Correspondance. O ponto de partida narrativo mostrou-se reduzido a dois personagens, sendo que apenas um deles é visível.

Um teor abertamente romanesco, o desenrolar de uma dupla narrativa - uma em 1948 e outra contemporânea (Ilustração IV) - que apresentam entre si situações comuns e ambivalentes e uma maneira diferente de dispor as imagens na página (não mais como nas Histórias-em-Quadrinhos, mas ocupando grandes espaços como a dupla página), tudo isso é elaborado em torno das fotografias e através delas.

¹⁰ Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, A la recherche du roman-photo. Revue des Sciences Humaines n° 210, p. 82.

n'ayant pour seule qualité que cet anonymat établissant une sorte de communauté morne entre tous les voyageurs du monde.



Prague, vendredi 20 février 1948, 23 h.

Un homme arpente nerveusement le hall glacial de l'aéroport. La masse grouillante des voyageurs s'est peu à peu résorbée : seuls deux vieillards, assis sur un banc, attendent encore qu'on vienne les chercher. Dehors, la neige continue de tomber avec obstination.

Lorsqu'enfin l'employé réapparaît, l'homme lui demande à quelle heure partira le prochain avion pour Vienne. Il dit qu'il n'a déjà perdu que trop de temps, que ce vol supprimé ne fait pas son affaire, qu'il doit être en Autriche ce soir.

— Kein Flugzeug heute ! répète l'employé. Morgen vielleicht...

Et devant son insistance, il renonce à lui répondre, fermant brusquement le volet de son guichet.

Le froid saisit l'homme lorsqu'il sort de l'aéroport, ses deux valises à la main. Une vieille Tatra, dont le chauffeur parle providentiellement quelques mots de français, le dépose au centre de la ville après une course qui lui paraît interminable.

— Ici place Wenceslas, monsieur. Vous trouverez peut-être une chambre.



Il marche à travers la chambre, allume la télévision, l'éteint, reste longtemps devant la fenêtre, reprend son livre.

Il lit :

« Il y a peu de pays au monde qui puissent se vanter de posséder une ville dont la beauté approche, même de loin, celle de Prague. Je dirais même que sous ce rapport la capi-

itale bohémienne dépasse des villes telles que Nuremberg, Vienne, Wrocław, voire la vieille Cologne, et je ne sais vraiment pas si même des villes telles que Rome, Venise, Florence et d'autres villes du monde peuvent concurrencer



E - Le Mauvais Oeil (1986)

"Aqui estamos voltando a um tipo de co-presença de texto e fotografias: as imagens estão emancipadas da tutela do discurso continuando a funcionar no quadro de de uma narrativa, aceitando este outro que é o texto."¹¹

Neste foto-romance, a parte verbal corre toda por conta de um certo interrogatório (Ilustração V). O réu, arguido verbalmente, responde ao leitor através de imagens cuidadosamente apresentadas em flash-back (isso não significa que palavras não façam parte de suas respostas).

Reunidos, ao final, visual e verbal, dentro desta outra trama de teor policial, mostrarão a que o personagem principal é condenado.

Há um movimento temporal da primeira para a última foto: o personagem envelhece visivelmente - um castigo (mau-olhado) ou um tempo narrativo que dura toda a vida do personagem ?

¹¹Hubertus von HAMELUNXEN, Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoit Peeters: Construire l'instant. Revue de L'Université de Bruxelles n° 210, p. 84.



– Ils m’avaient rejoint, ils me tenaient. Je ne sais comment j’avais la force de résister. J’ai crié que je lutterais jusqu’au bout, que jamais ils ne parviendraient à me faire taire.

Ilustração V

Le Mauvais Oeil, p. 76.

F - Duel (1988)

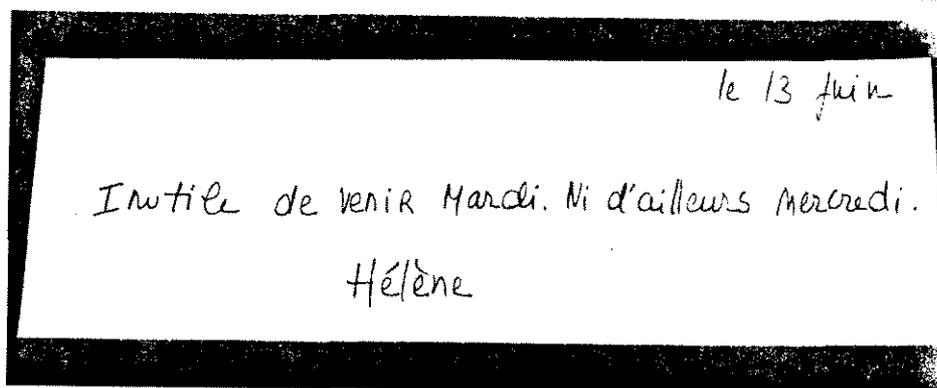
Este é um "mini-foto-romance" que se desenvolve em oito páginas (enquanto qualquer um dos outros - com exceção de Correspondance, que não é, efetivamente, um Foto-Romance - ultrapassa, geralmente, oitenta páginas).

Sua estrutura (quanto à colocação de verbal e visual na página, por exemplo) remete-nos a Le Mauvais-Oeil, embora em Duel não haja diálogos, estratégia verbal utilizada naquele Foto-Romance.

Palavras e fotografias têm uma importância conjunta e a temática, surpreendentemente, é de amor, carregada, entretanto, pelo mesmo tom de mistério que se procurou passar nas outras histórias (Ilustração VI).



Longtemps, je continuai mon récit, comme indifférent à ses caresses. J'attendis qu'elle soit à mes pieds. Nous fîmes l'amour toute la nuit.



Je suis parti tôt le matin, avant qu'elle ne s'éveille. Je ne l'ai jamais revue.

Photographies: Marie-Françoise Plissart Texte: Benoît Peeters Avec Sandrine Paoletti et Stéphane Mercœur
Tous nos remerciements à Jacques et Jacqueline de Grootte, Corinne Wenger, Marcel Dossogne et Jean-Louis Godfroid.

Ilustração VI

Duel, última página (sem numeração).

G - Aujourd'hui (1992)

"Desta história sem palavras, a fotografia propõe um resumo e o leitor acrescenta mentalmente o que possa ter acontecido durante os intervalos. Assim funciona, nós asseguramos, as narrativas visuais com imagens fixas."¹²

Se já podemos falar deste novo Foto-Romance é somente através das considerações elaboradas por Jan Baetens.

Embora seja difícil tecermos observações a respeito desta obra sem termos feito a leitura da mesma, já é útil sabermos que Baetens inicia seu artigo "La règle excédée" ("O princípio ultrapassado"), onde traça alguns aspectos do tempo fotográfico na mais nova produção foto-romanceada de Marie-Françoise Plissart, usando o subtítulo Uma obra, um gênero. Ele chama, abertamente, a obra de Plissart, de um gênero - novo, sem dúvida. Desta forma, confirma uma mesma conclusão definida em nosso trabalho.

O título da nova história, Hoje, parece querer afirmar uma oposição à fotografia enquanto lembrança ou memória - e Baetens evoca, em boa hora, Barthes e sua concepção fatalista de fotografia - colocando no imediatismo temporal que Hoje pode significar toda a compreensão de sua leitura. É Hoje - uma duração, um caminho e, até mesmo, um espaço -, nos limites paginais, que se opera a captação do discurso fotográfico; o tempo é um outro - o da narrativa -, diferente

¹²Jan BAETENS. La règle excédée. Correspondance, p. 134.

do tempo-memória.

Para nós, que tratamos da questão do tempo narrativo no Foto-Romance, a importância de Aujourd'hui está, sem dúvida, no fato de sua trajetória mostrar as maneiras "através das quais o gênero foto-romance pode especificar a problemática geral do tempo."¹³ O contínuo e o estático, o que se move e o imóvel: este parece ser o ritmo de Aujourd'hui.

Em termos específicos da narrativa, o que parece alinhar, como pano-de-fundo, toda a sequência de imagens são as "cenas" de um mergulho (Ilustração VII). Baetens, muito propriamente, oferece-nos a análise de quatro maneiras através das quais a sequência é dividida estruturalmente no "passar das páginas": 1) Princípio da mobilidade ou da imobilidade dos sujeitos fotografados; 2) Continuidade do movimento; 3) O ritmo segundo o qual as ações respectivas subsistem à fragmentação; 4) A sequência do mergulho complica notavelmente o parâmetro da cronologia.

Isto tudo nos leva a crer que em Aujourd'hui predomina o movimento, talvez, principalmente, pela ausência de palavras, e que a importância da cronologia é maior, uma vez comandada - nos parece - pela ação do mergulho:

"Em Aujourd'hui muitos objetivos parecem estar mobilizados ao mesmo tempo, de modo que à narração monolítica sucede uma maneira caleidoscópica de narrar."¹⁴

¹³ Jan BAETENS, La règle excédée. Correspondance, p. 134.

¹⁴ Jan BAETENS, La règle excédée. Correspondance, p. 145.

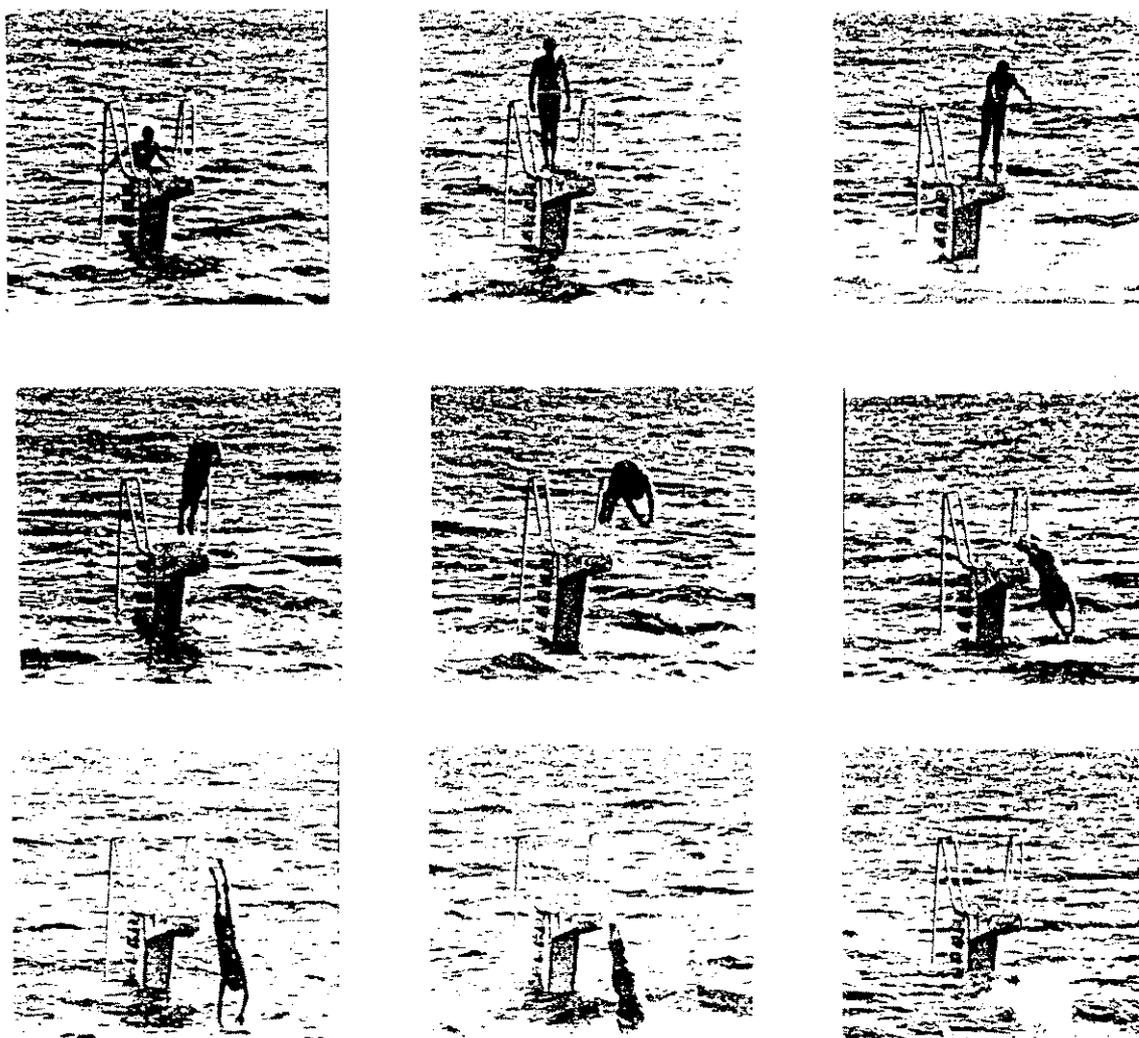


Ilustração VII

Aujourd'hui, montagem a partir do texto "La règle excédée",
in Correspondance nº 2, Dezembro/1991, p. 137, 139 e 141.

Em termos gerais, o que temos de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart a respeito do processo de elaboração de um Foto-Romance é que muitas vezes acontece uma feliz coincidência entre as idéias do argumento e da fotografia, o que, certamente, dá maior harmonia à narrativa. E eles tentam explicar o que dá vida a este processo:

"O primeiro elemento que possa, talvez, contribuir para esclarecer este fenômeno pouco conhecido que é o nascimento de uma narrativa, momento particularmente misterioso, é que tanto mais tenhamos a tendência de construí-lo de modo teleológico, quase sempre acabamos por produzi-lo de modo acidental."¹⁵

Para concluir, fazemos constar o relato daquele escritor e fotógrafo (que não produz Foto-Romance, mas conduz sua produção para a verbo-visualidade) a respeito do processo criativo: Denis Roche.

Ele confessa que ao fotografar sempre lembra que é escritor, mas ao escrever nunca lembra que é fotógrafo¹⁶. No nosso entender, o que a assertiva sugere é que :

1º) quando fotografa, ele deseja escrever algo através de suas fotografias;

2º) ao fotografar, ele lembra que é escritor porque sente falta das palavras que o ajudariam a se expressar melhor;

¹⁵ Joelle MEERSTEX, Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, Préludes. Revue de L' Université de Bruxelles, p. 225.

¹⁶ Denis ROCHE, Un peu plus de lumière. Revue de Sciences Humaines nº 210, 1988, p. 61 .

3^a) ao fotografar, ele pensa em unir suas fotografias a um texto que escreverá posteriormente;

4^a) quando escreve, ele constrói mentalmente tantas imagens que nem lembra que pode obtê-las fotograficamente.

Por ora, ficamos com esta última possibilidade, pois os textos de Roche são repletos de imagens - poéticas, principalmente. Talvez sua experiência como fotógrafo seja responsável pelo seu jeito "imagético" poético de escrever. E perguntamos: por onde começa a escrita? Por onde começa a imagem? O que dá vazão à criação literária? Por qual esfera de nosso imaginário se inicia uma narrativa fotográfica?

2.1. Quando a Fotografia é Pré(texto)

"(...) Uma história, longe de sempre se elaborar como pura narrativa textual e depois se dispor em uma série de imagens, pode tirar partido de idéias estritamente visuais para fazer ressaltar a narração."¹⁷

Antes de tudo, é bom que busquemos uma exatidão quanto ao papel da fotografia e do verbal no Foto-Romance. Uma coisa é partir de uma idéia fotográfica e outra coisa é privilegiar a fotografia. Pode-se, por exemplo, partir de uma idéia relacionada ao imagético e produzir-se um Foto-Romance em que haja mais palavras e menos imagens. O mesmo, obviamente, vale para o verbal.

Entretanto, o que nos interessa, aqui, é o testemunho dos autores:

"Parte-se, frequentemente, de uma série de idéias fotográficas que Plissart lança, de desejos esparsos de luzes, de lugares, de certos tipos de enquadramentos. A partir disso, pouco a pouco, experimenta-se construir uma história."¹⁸

Parece lógico que se parta, com mais frequência, da imagem, pois o que se tem a produzir é um gênero verbo-visual e não uma história tradicional, narrada somente através de palavras. Isso não

¹⁷ Joelle MEERSTEX, Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, *Préludes. Revue de L'Université de Bruxelles*, p. 226.

¹⁸ Hubertus von HAMELUNXEN, *Entretien avec Marie-Françoise Plissart et Benoit Peeters: Construire l'instant. Revue de L'Université de Bruxelles* n° 210, p. 87.

quer dizer que não se parta de imagens para escrever um romance, ou qualquer outra literatura.

Isto posto - que não é, diga-se, suficiente para uma análise que se pretende mais completa - vejamos os exemplos que Peeters e Plissart nos oferecem através de algumas de suas obras já comentadas anteriormente.

Em Fugues partiu-se da fotografia para dar vida à narrativa. Porém, como já vimos, os autores não ficaram satisfeitos ao verem o resultado desta obra, uma vez que: a fotografia figurava simplesmente como um dado do argumento, o texto deveria inserir-se na imagem - ou seja, o local das palavras na página era sobre a imagem, o que provocou uma clara interferência visual não muito agradável - e a narração literária acabou por submeter a parte visual aos seus poderes de escritura. Esta submissão do visual ao verbal é explicada por Peeters e Plissart como sendo provocada pela complexidade da trama construída.

Descontentes com o resultado de Fugues, os autores partiram para uma nova proposta:

"(...) nós nos demos uma regra simples e radical: atravessaríamos totalmente o texto. Nada poderia, doravante, ser contado se não fosse fotografável."¹⁹

Esta experiência com Droit de Regards era muito mais específica pois não haveria uma parte escrita na história. À medida em que uma

¹⁹ Benoit PEETERS e Marie-Françoise PLISSART, A la recherche du roman-photo. Revue de L'Université de Bruxelles n° 210, p. 80.

sequência era produzida, partia-se diretamente para a montagem e, desta forma, era possível jogar com o fator temporal para criar as cenas subsequentes.

Ângulo, enquadramento, iluminação e tudo mais das sequências já totalmente prontas permitiam a invenção, até mesmo, ainda, da narrativa que se desenvolvia para a produção das próximas imagens.

Apesar do processo todo de Droit de Regards e seu resultado parecer ter agradado aos autores, estes julgam difícil repetir tal experiência, uma vez que há ausência de texto, que o argumento permaneceu aberto durante a produção e que a combinação de imagens lhes pareceu algumas vezes elementar, outras vezes aberrante.

2.2. Quando a Fotografia é Post Scriptum

Pensamos que, de um modo geral, é sempre a partir da fotografia que se inicia a criação de um Foto-Romance. Os acontecimentos que se deseja narrar devem ser, antes de tudo, fotografáveis. Nada impede, entretanto, que se escreva um texto literário e que este sofra adaptações a uma linguagem verbo-visual.

É mais interessante ainda que a situação de "não-fotografável" coloque-se como um desafio ao autor no momento da criação. Sem dúvida, há maneiras de se interpretar poeticamente acontecimentos não-fotografáveis e talvez esteja exatamente aí o desafio das narrativas deste tipo.

Retomando a questão e vendo-a de outra maneira, mesmo que a idéia original de um Foto-Romance parta de imagens, a primeira etapa de produção pela qual esta idéia deve passar é a construção do argumento, isto supondo que se faça a decupagem apenas verbal da história, pois há situações em que o autor opta por também rascunhar as imagens. Há ainda uma terceira opção, que é partir de um texto, já o dirigindo para a narrativa verbo-visual.

Já no cinema, é vasto o número de exemplos de obras adaptadas ao código cinematográfico: O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte, da obra de Dias Gomes (1962); Menino de Engenho, de Walter Lima Júnior, da obra de José Lins do Rego (1965); Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, da obra de Mário de Andrade (1969); São Bernardo, de Leon Hirszman, da obra de Graciliano Ramos (1971); Dona Flor e seus dois Maridos, de Bruno Barreto, da obra de Jorge Amado (1976); Inocência, de Walter Lima Júnior, da obra de Visconde de Taunay

(1983); A Hora da Estrela, de Suzana Amaral, da obra de Clarice Lispector (1985), só para falar de alguns brasileiros.

Além disso, no cinema, também é difícil não haver uma parte escrita anterior às filmagens, pois tudo deve estar cuidadosamente planejado. Penso que a maneira como se construiu Droit de Regards - com argumento e roteiro abertos - seria impensável cinematograficamente. Não devemos esquecer também do story-board, quase uma "história-em-quadrinhos" do filme. Note-se que tudo isto é diferente de pensarmos que se parte de uma idéia imagética ou verbal também na arte cinematográfica.

Quando o Foto-Romance "ainda era Fotonovela", algumas obras literárias foram adaptadas para a narrativa visual, como O Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas e O Morro dos Ventos Uivantes, de Émile Brontë²⁰.

Com relação ao Foto-Romance enquanto obra melhor elaborada, não temos informações de adaptações deste tipo, o que nos faz pensar que, neste gênero, muito raramente a fotografia ilustra a escrita, o que ocorria com frequência na Fotonovela.

O fotojornalismo é um outro exemplo de imagem que já não deve mais ser chamada de ilustração, e estamos concordando aqui com a posição de Roland Barthes:

"(...) a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem. (...) o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma

²⁰ Grande Hotel nº 752, 02/01/1962 e Capricho nº 7, setembro de 1952, respectivamente.

cultura, uma moral, uma imaginação."²¹

Contudo, não é apenas a Fotonovela que possui a característica da ilustração; perde-se na história o dia em que imagens começaram a ilustrar textos. Entretanto, temos a nítida impressão que o Foto-Romance, em seu primeiro instante de criação, estará sempre ligado à fotografia, pois senão ele será apenas romance.

Isto colocado, partiremos para a análise da narrativa do Foto-Romance com uma carga de dúvidas quanto ao processo de criação maior do que supúnhamos antes de iniciar este capítulo. No momento de inspiração, o que aparece na mente do autor são imagens ou conceitos? Não seria a linguagem conceitual que propiciaria o primeiro estalo de criação? Primeiro pensamos uma imagem, e depois lhes damos nome? Ou o contrário: pensamos numa palavra e a transformamos em imagem? Ou, ainda, estes dois processos variam segundo pessoas, situações e contingências diversas?

Esperamos, brevemente, estar ao nosso alcance as respostas a estas dúvidas, respostas estas não definitivas, obviamente, mas que nos conduzam a novos questionamentos e nos auxiliem como embasamento à produção de nosso próprio Foto-Romance.

²¹ A mensagem fotográfica, O Óbvio e o Obtuso, p. 20.

3. O Processo Narrativo: Sintaxe Diagramática e Semântica da Simultaneidade

Antes de falar de tempo e espaço em narrativas verbo-visuais, introduzimos a participação desses dois elementos apenas no ato fotográfico (assim como Weinrich faz com relação ao tempo nas narrativas verbais²²).

Segundo Philippe Dubois, em termo temporais, a imagem-ato fotográfico interrompe, detém, fixa, imobiliza, separa, desprega a duração captando somente um instante. Por outro lado, em termos espaciais, ela fraciona, suprime, extrai, isola, corta uma porção de extensão. Para ele, a fotografia é uma "fatia única e singular de espaço-tempo"²³.

"O ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração [tempo], instala uma espécie de fora de tempo."²⁴

Há uma

"distância (espacial e temporal) fundamental que se encontra no centro do dispositivo fotográfico e que introduz, na lógica indicial da conexão física, o princípio de uma distância [espaço], de um afastamento, de um desprendimento tal com relação ao real que não só

²²Harald WEINRICH, Le Temps, p. 9-24.

²³Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 141.

²⁴Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 141.

toda idéia de identificação ou de fusão do signo com seu referente desfaz-se, mas também o próprio vacilo que implica semelhante separação acaba quebrantando a certeza representativa da imagem (daí a alucinação) e literalmente põe em movimento o sujeito. "25

Alucinação e movimento estes que irão compor o ilusório e o ficcional do Foto-Romance.

E Dubois ainda fala do espaço:

"Consequências teóricas do gesto do corte enquanto definição de um espaço propriamente fotográfico: 1) a relação do corte com o extra-quadro (o espaço fotográfico e sua exterioridade no momento da produção da imagem); 2) sua relação com o marco propriamente dito e a composição (o espaço fotográfico em si, em sua autonomia de mensagem visual); 3) sua relação com o espaço topológico do sujeito que percebe (momento da recepção da imagem)". 26

No Foto-Romance, o item 1 da relação acima é definido pelo roteiro, o item 2 é parte de uma sequência de imagens e o item 3 é um quadro que forma uma prancha que preenche a página (é a "geografia da imagem" no Foto-Romance).

Para Alain Robbe-Grillet²⁷,

²⁵ Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 154-155.

²⁶ Philippe DUBOIS, El Acto Fotográfico, p. 159.

²⁷ Apud Martine de KAROLY, Texte, image et idéologie dans le roman-photo. Le Verbal et ses Rapports avec le Non-Verbal dans la

"(...) ao explorar um imaginário visual, o texto do Foto-Romance nos convida a participar da tentativa de construir um espaço e um tempo puramente mentais - do sonho, da memória - sem muito se ocupar de encadeamentos tradicionais de causalidade nem de uma cronologia absoluta."

Seria útil notar que Robbe-Grillet faz uma utilização inversa de elementos em seu romance O Ciúme: ele explora um imaginário literário através de imagens apresentadas cinematograficamente à nossa leitura. Igualmente útil e muito mais pertinente é compreender, aqui, como se dá essa construção mental de tempo e espaço de que fala Robbe-Grillet.

Daríamos a isto o nome de fabulação ou ficção - criações inteiramente ligadas ao sonho, à memória e à fantasia e, por isso, tão despreocupadas com determinismos (isto cabendo, provavelmente, a exercícios de análise e de crítica).

Desorganizadamente enlaçados em nosso imaginário, palavras e imagens, idéia de espaço e idéia de tempo aglutinam-se em significado, em narrativa, em história foto-romanceada.

Para melhor nos encontrarmos dentro destas questões e conduzidos pelas análises linguísticas de Harald Weinrich²⁸ a respeito do tempo nas narrativas verbais - orais e escritas - e pelas

Culture Contemporaine, p. 213-221.

²⁸Le Temps, p. 9-24.

observações estético-perceptivas em torno de construções espaço-temporais de Benoit Peeters²⁹, trazemos aqui algumas constatações, se não definitivas pelo menos bastante instigantes, com relação à narrativa verbo-visual que é o Foto-Romance.

²⁹Encontradas em seu livro Case, Planche, Récit - Comment lire une bande-dessinée, capítulos 1 e 2, principalmente.

3.1. Temporalidade Narrativa

O Tempo nas Narrativas Verbais

É largamente sabido no mundo lingüístico que a participação da categoria tempo em qualquer narrativa textual é condição indispensável à sua existência. Numa narrativa sempre há: os fatos que já aconteceram e que explicam os posteriores; os acontecimentos do momento em que se está narrando, que se relacionam com os que já passaram e, finalmente, as coisas que ainda irão acontecer¹.

Podemos falar também de antes, durante e depois e, em certa medida, em início, meio e fim (ou introdução, desenvolvimento e conclusão): tudo é tempo, tudo obedece se não a uma ordem (pois há os flash-backs ou as "profecias") ao menos a uma lógica narrativa temporal.

Temos então que o conteúdo de uma narrativa é fornecido, entre outras coisas, pela categoria tempo.²

¹É interessante registrar, aqui, a contribuição de Júlio Plaza (A Tradução Intersemiótica, p. 8). Utilizando a teoria peirceana dos signos, ele fala em "passado como ícone, como original a ser traduzido" (o que existe e não foi decodificado); "presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional" (o que está sendo decodificado); "futuro como símbolo, a criação à procura de um leitor" (o que precisa de um decodificador).

²Tzvetan TODOROV, A Poética, p. 43, sugere uma distinção entre tempo do discurso ficcional (encadeamento linear de letras, páginas, etc) - forma - e tempo do discurso fictício - conteúdo.

O Tempo nas Narrativas com Palavras e Fotografias

Pensando na categoria tempo enquanto presente, passado e futuro é fácil concluir que em narrativas como o Foto-Romance o conteúdo também é fornecido pelas relações temporais existentes entre antes, durante e depois. Entretanto, em narrativas deste tipo é interessante notar que a categoria espaço participa com igual intensidade e importância do engendramento da história.

Remetendo-nos ao livro de Peeters, Case, Planche, Récit, e concordando que boa parte do que ele fala a respeito da História-em-Quadrinhos serve também para o Foto-Romance (de que ele é o autor mais representativo, juntamente com a fotógrafa Marie-Françoise Plissart), notamos que estes dois gêneros verbo-visuais são narrados através de imagens fixas e através de uma segmentação da página.

Pode-se falar ainda que estes dois tipos de narrativa são o resultado de uma decupagem (agenciamento de quadros que serão progressivamente desenvolvidos) e de uma paginação (agrupamento desses quadros que cobrirão toda a prancha).

Peeters coloca essas duas dimensões - decupagem (divisão temporal) e paginação (divisão espacial) - quase como coisas contraditórias. Na História-em-Quadrinhos - e aqui, para nós, também no Foto-Romance - repousa uma tensão entre a narração do texto (tempo) e a imagem que está no quadro (espaço). Ele afirma que a narração textual (tempo) engloba a imagem (espaço) numa continuidade (tempo).

Aqui chegamos a um ponto de nosso trabalho em que é permitido afirmar que o Foto-Romance é uma narrativa em que há simultaneidade

na participação de palavras e fotografias na construção da história.

E, para ampliar esta discussão a respeito da simultaneidade, tomemos o que McCay - um criador de História-em-Quadrinhos citado por Peeters - fala a respeito da prancha: ele a considera um lugar de contigüidades muito mais que de continuidade.

Sem entrar na veracidade de sua afirmação, pensemos no que ele quis dizer com estes dois termos: contigüidade e continuidade. Quando falamos em coisas contíguas estamos nos referindo a uma certa vizinhança, uma proximidade, um espaço que se ocupa. Já a continuidade nos dá a idéia de tempo, indubitavelmente: algo acontece mesmo com o passar do tempo.

Contudo, temos que ter cuidado para que não apareçam confusões. Façamos uma pergunta retrospectiva: Peeters fala de uma tensão entre narração do texto (onde a categoria tempo, para os lingüistas, é o elemento motor) e a imagem que está no quadro (espaço). Nós estamos falando de uma tensão - que chamamos de simultaneidade - entre palavras e fotografias na construção do Foto-Romance.

É necessário, entretanto, averiguar se podemos falar de texto enquanto tempo e imagem enquanto espaço, no caso do Foto-Romance, como sugere Peeters ao falar da História-em-Quadrinhos (embora pensemos que podemos falar tanto de imagem quanto de texto enquanto tempo e espaço).

Deste conjunto de observações o que resta é a sugestão de que podemos falar de simultaneidade enquanto a soma de contigüidade e continuidade. Talvez fosse até mais pertinente pensar num termo mais completo que simultaneidade. Poderíamos falar em sinergia, uma simultaneidade de coisas que se completam, que se complementam, que

vivem simbioticamente, como é o caso de palavras e fotografias no Foto-Romance.

3.2. Espacialidade da Imagem Fotográfica

O Espaço nas Narrativas Verbais

Num primeiro instante, a categoria espaço nas narrativas literárias, ao ser abordada ou construída, aparece através do recurso da descrição. Numa análise mais atenta, percebemos o quanto podemos estar enganados.

No livro O Ciúme, de Alain Robbe-Grillet que, mais uma vez, utilizamos como exemplo, o espaço - totalmente cinematográfico - é dado através de descrições comuns e pelo comportamento dos personagens. A movimentação dos mesmos pelo cenário elaborado pelo autor oferece-nos o conjunto espacial da obra. A construção mental a que procedemos para enxergar a história como um todo deve apresentar-se de maneira tão fixável que os elementos espaciais possam ser requisitados à memória durante todo o decorrer da leitura.

Somente a título de curiosidade, lembramos um outro exemplo de apresentação do espaço em narrativas puramente verbais: em O Cortiço, de Aluísio de Azevedo, o espaço é o personagem principal. É ele e é nele que respira a história; ao construirmos a espacialidade da obra, estamos desvendando a personalidade do protagonista e chegando à própria ação dramática que se desenvolve no decorrer da narrativa.

O Espaço nas Narrativas com Palavras e Fotografias

Com o intuito de complementar o que já foi dito anteriormente sobre a questão do espaço em narrativas verbo-visuais, falaremos dele isoladamente.

Observamos que podemos falar de dois espaços no Foto-Romance: o espaço do conteúdo (a imagem que aparece na fotografia) e o espaço diagramático (o local que esta fotografia ocupa na página e na prancha); em outras palavras, há a imagem do lugar e o lugar da imagem e, sem dúvida, é importante para entendermos o processo narrativo apreciar as consequências desta duplicidade espacial.

Apresentamos, agora, com o intuito de ilustrar estas observações, um diagrama que construímos a partir de uma das várias leituras possíveis de Droit de Regards.

Lamentamos, entretanto, a inviabilidade de apresentarmos a totalidade das imagens da história, o que facilitaria, sem dúvida, a leitura mas, ao mesmo tempo, caracterizaria nosso trabalho com uma especificidade que não é de nosso interesse no momento.

Consideramos como Marcadores Espaciais três tipos de elementos: objetos, pessoas e locais; os objetos e as pessoas quanto ao local e à situação que ocupam e os locais quanto à participação enquanto cenário.

Observamos as páginas e as fotos em que esses marcadores aparecem. Este aparecimento repetido de objetos, pessoas e locais é, obviamente, o que os torna marcadores:

Objeto/Pessoa/Local	Nº da Página	Nº de Fotos
Garrafa	6, 29, 54, 55 e 77	6
Porta	40 e 65	2
Gavetas	54 e 83	2
Quadro	2 e 7	2
Cadeira	28 e 77	2
Mulher Calva com Caneta	51 e 100	2
Teto Descascando	23, 47 e 49	3
Quarto	18, 19, 20, 21, 22 e 52	8
Salão	29 e 77	2

Além disso, fizemos algumas anotações complementares:

- a personagem calva muda de roupa ao passar da página 49 para a 50;

- há jogos de espelhos nas páginas 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 23, 24, 29, 30, 39, 54, 55, 69, 70, 71, 75, 76, 78 e 90;

- há dois momentos em que se quebram vidros: o primeiro vai da página 30 à 33 (um copo) e o segundo da página 80 à 82 (um quadro);

- o aparecimento de escadas que sobem se dá nas páginas 23, 24, 53, 65, 74 e 90 e as que descem nas páginas 12, 13, 17, 39, 40, 52, 70, 71, 72, e 73;

- a presença de portas e/ou janelas vistas de fora para dentro se dá nas páginas 25, 26, 35, 48, 65, 66 e 89 e vistas de dentro para fora nas páginas 14, 21, 22, 38, 39, 40, 57 e 79;

- na parte de baixo do prédio localizava-se um cubículo (página

18 à 22 e página 52) onde aconteceu o jogo de damas (página 53);

- no andar de cima localizavam-se o quarto de luxo (página 1 à 11), o teto e o chão descascando (páginas 23, 41, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 56, 58, 60, 62 e 64), uma janela grande (páginas 26 à 28 e 34 à 37), uma lareira (página 29 à 33 e página 55) e as gavetas (página 54).

Tais dados e o levantamento dos mesmos nos serviram para compreender os liames de uma das construções possíveis nesta história, além de nos mostrar detalhes inapreensíveis na leitura breve.

Nesta leitura que fizemos é notável a importância do lugar que a imagem ocupa na página e da relação entre a posição das várias fotografias numa prancha. É desnecessário nos estendermos a respeito da importância da imagem fotográfica em si, a não ser lembrando o que Lúcia Santaella diz com relação ao espaço visual como sendo *descritivo*:

"(...) enquanto o eixo estruturante da narrativa está no tempo (desenrolar de ações na sucessão temporal), o da descrição está no espaço (visual, sonoro, tátil, etc (...))"³.

³Lúcia SANTAELLA. Por uma classificação da linguagem visual. Face nº 2, p. 44.

O Primeiro-Plano e o Último-Plano de Harald Weinrich e Benoit Peeters

Intrigou-nos uma coincidência de colocações a respeito do que tanto Weinrich quanto Peeters chamam de Primeiro-Plano e Último-Plano.

Weinrich, ao falar da colocação em relevo na narrativa (que é, segundo ele, a única função de oposição entre o Passado Simples e o Imperfeito é o Tempo do Último-Plano, enquanto o Passado Simples é o Tempo do Primeiro-Plano). É o narrador que os distribui segundo sua vontade ou necessidade. Na literatura de ficção, o Último-Plano torna-se o elemento mais específico.

Nosso interlocutor está falando de tempos verbais. Tentemos montar um exemplo:

"Eu ia embora" (Imperfeito - Último-Plano) e

"Eu fui embora" (Passado Simples - Primeiro-Plano).

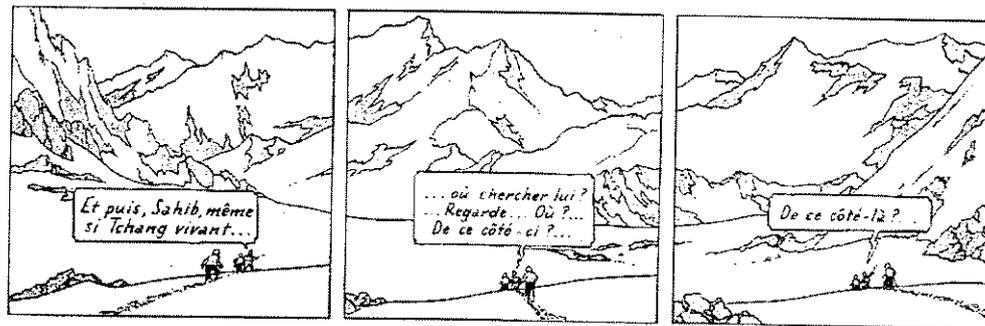
Notamos algo de contextual na primeira frase e algo de mais determinado, de mais específico, na segunda. Pois bem: tentemos englobar estas observações com outras para alcançarmos uma maior compreensão.

Numa sequência de três quadrinhos que Peeters toma como exemplo⁴, vemos um cenário de montanhas e um caminho trilhado pelos personagens em direção a elas. Estes personagens conversam entre si. (Ver ilustração VIII).

⁴Case, Planche, Récit - Comment lire une bande-dessinée, p. 28.

Hergé,
Tintin au Tibet,
 p. 35.

COMMENT LIRE UNE BANDE DESSINÉE...



Examinons enfin ce panoramique sur les hauteurs de l'Himalaya. Bien au-delà d'un raccord de lignes souvent repris par la suite comme un simple gadget, ces trois cases proposent une double lecture. Car si l'arrière-plan est strictement continu, les avant-

plans soulignent au contraire la différence entre les vignettes. Et si les trois traces laissées par les marcheurs semblent converger vers le centre, n'est-ce pas pour accentuer le va-et-vient du regard, perdu dans ce labyrinthe de blancheur...

© Casterman

Ilustração VIII

Case, Planche, Récit - Comment lire une bande-dessinée, p. 28.

Peeters fala de Primeiro-Plano e Último-Plano, mas para se referir, desta vez, à categoria espaço. As montanhas estão em Último-Plano (são o contexto) e os personagens estão em Primeiro-Plano (são o assunto, o que há de específico).

Há uma "colocação em relevo" tanto temporal (no texto) quanto espacial (nas imagens). Desta forma, é também útil na análise da construção narrativa verificar quais elementos da imagem/texto são os principais (Primeiro-Plano) e quais são os panos-de-fundo (Último-Plano).

Estas e todas as outras questões abordadas neste capítulo são essenciais na construção do subsequente, onde entramos no âmbito da prática do Foto-Romance.

Ao falarmos da arquitetura ou, como preferimos chamar, da "engenharia" de nosso Foto-Romance teremos que levar em conta, sem dúvida, todos estes questionamentos quanto à narrativa: a sinergia entre palavras e imagens fotográficas, a elaboração do espaço, a colocação do tempo; isto tudo reunido irá compor a armação de nosso Foto-Romance no decorrer do processo de criação e culminará na construção final do corpo de nossa história.

VI. PARA UMA "ENGENHARIA" DO FOTO-ROMANCE (DECUPAGEM)

1. Os Primeiros Exercícios

Uma primeira tarefa que nos colocamos na busca de uma prática fotográfica narrativa foi um ensaio denominados Troncos (veja p. 130-139, Ilustrações de I a X).

No início deste nosso trabalho, em setembro de 1989, tínhamos acabado de "colher" estas imagens de árvores. Estas fotos faziam parte de um exercício fotográfico particular e a intenção era puramente a de registrar, "ler" as árvores. É peculiar como, às vezes, somos guiados instintivamente. Somente após a coleta dessas imagens foi que nos demos conta - ou que as imbuímos - de uma outra semelhança: os troncos nos pareciam partes do corpo humano. Daí o nome do ensaio.



Ilustração I



Ilustração II



Ilustração III



Ilustração IV



Ilustração V



Ilustração VI



Ilustração VII



Ilustração VIII



Ilustração IX



Ilustração X

Juntamente com a exposição dessas fotografias foi aplicado um questionário composto por três perguntas que deveriam ser respondidas numa ordem determinada. A primeira delas era: " Com que se parece a fotografia ?".

Após responder a esta questão com relação a cada foto apresentada, o entrevistado ia para um segundo momento: "Você acha que esta fotografia lembra alguma parte do corpo humano ? Sim ou não ? Qual parte ?"

Feita esta segunda etapa com cada prancha, o entrevistado partia para a última questão: "Você acha que esta fotografia lembra tal parte do corpo humano ?"

Desta forma, tínhamos três momentos: o primeiro de leitura livre de cada um, o segundo com um certo grau de indução e o terceiro totalmente sugestivo.

A intenção desta experiência era verificar quantas pessoas "liam" a mensagem fotográfica que se desejou passar. Durante a aplicação deste instrumento metodológico, entretanto, percebemos a sua inconsistência quanto à possibilidade de nos falar a respeito desta "leitura coletiva".

É impossível medir estatisticamente algo tão pessoal e subjetivo como a interpretação - poética - individual de uma série de fotografias e querer transformar essa maneira de criar e interpretar num modelo padronizado. Porém, em termos de curiosidade, foi interessante notar que a maioria dos espectadores enxergou, sem indução ou sugestão, uma mesma parte do corpo em uma das imagens apresentadas (viam um púbis na Ilustração III). Boa parte também

concordou que havia pernas em movimento da Ilustração II, pernas abertas na Ilustração IV, uma pessoa de costas na Ilustração VI, dedos na Ilustração IX, o perfil de um rosto na Ilustração X. Foram também visualizados alguns animais: elefante (Ilustrações I, VII e VIII), urso (Ilustração V), cobra (Ilustração VI), e outros em menor escala: gorila, lobo, leão-marinho, avestruz, gaivota, galinha, cavalo, girafa, jacaré, etc. Enfim, estas são apenas algumas curiosidades que envolveram a aplicação deste instrumento que, por fim, infelizmente, não nos servirá como material de análise.

Seis meses depois, já mais inteirados do corpo em que realmente se constituía nosso trabalho, apresentamos, através de um segundo exercício, um pouco mais de nosso problema. Produzimos um total de três sequências fotográficas sem palavras (salvo nos títulos) com o intuito de nos introduzirmos na prática da narrativa com imagens, no nosso caso, fotográficas (veja p. 142-149, Ilustrações de XI a XIII).

Os quatro colegas que colaboraram enquanto atores (e também enquanto criadores da sequência Ritual de Passagem) eram, na época, alunos de graduação em Artes Plásticas, o que nos deixou mais à vontade para dirigí-los. Na verdade, o que fizemos foi um trabalho coletivo.

Ilustração XI

Sequência Fotográfica Curiosidade (4 fotos).





Ilustração XII

Sequência Fotográfica Amor Platônico (3 fotos).

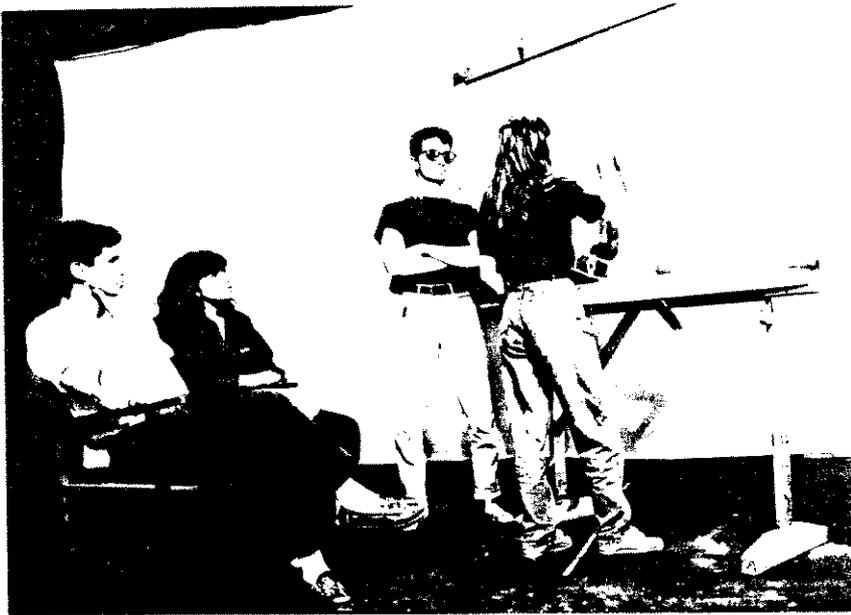


Ilustração XIII

Sequência Fotográfica Ritual de Passagem (4 fotos).





A despeito da pouca extensão de cada narrativa, foi interessante notar a emoção (evidenciada através de risos) despertada nos leitores pela história Ritual de Passagem . Podemos pensar que o objetivo narrativo foi alcançado pelo menos por esta pequena história.

Estes dois momentos de prática narrativa fotográfica - o ensaio Troncos e as sequências fotográficas - foram, cada um a seu turno, de grande importância dentro do processo que nos conduziu ao Foto-Romance.

Todo ensaio fotográfico é, por si só, uma "narrativa temática" e foi a respeito de troncos e formas de árvores que se tratou naquele exercício¹. Nele sentimos que trabalhamos para narrar uma idéia e não um encadeamento de eventos que formassem uma história - como já é o caso das sequências fotográficas que construímos posteriormente.

Como a proposta era lidar com poucas imagens por história - seguindo a linha de Michals que, naquele momento, era nosso exemplo narrativo - não nos fixamos em coisas que se mostrassem longas ou em idéias que demandassem um prolongamento da narrativa. As pequenas histórias surgiram em flashes e foram traduzidas em poucas palavras às quais acabamos dando a função de título: Curiosidade, Amor Platônico e Ritual de Passagem.

¹Vale relatar que uma observadora do ensaio - durante uma aula em que se discutia o mesmo e vários outros - fez o seguinte comentário quanto ao conjunto das fotos: "-Parece ser uma amostra do resultado ao qual a prática do sexo leva: a gravidez !". Ela se referia ao tronco da p. 141 que, além de figurar como a última foto, pareceu-lhe a barriga de uma mulher grávida. Cabe frizar, ainda, que a espectadora foi quem "construiu" esta narrativa.

Alimentados por essas experiências de criação e produção de narrativas, acreditamos estar na hora de partir para o momento maior de nosso trabalho prático: o Foto-Romance. É preciso obedecer a uma série de passos que se completam entre si para inventá-lo. Isto a que chamamos "engenharia" compõe-se de etapas muito semelhantes às desenvolvidas no cinema e que se dividem da seguinte maneira:

1) primeiramente é preciso termos uma idéia, na qual estará embutido o tema que iremos desenvolver em nossa história;

2) em segundo lugar, é necessário partir para a construção do argumento; nesta fase, devemos articular e estruturar aquele tema, já definido, em poucas palavras e em termos de ação e personagens;

3) num terceiro momento será a hora de escrever a sinopse; aqui fazemos a localização de tempo e espaço, deixamos evidenciado todo o perfil dos personagens e apresentamos o percurso da ação dramática;

4) na quarta fase, o roteiro já vai tomando sua forma final; é aqui que devemos fragmentar a estrutura dramática de nossa história em sequências ou fatias de tempo e espaço. Os diálogos, agora, também poderão aparecer.

Isso tudo realizado, será o momento de partir para a produção fotográfica. Devemos verificar se há necessidade de cenários e, se não houver, definir a localidade das tomadas fotográficas. Serão ao ar livre? Terão luz natural? E, além dessas questões, imaginamos que outras surgirão ao longo dos trabalhos, principalmente quando partirmos para a revelação e ampliação das fotos e para a montagem final da história.

Esperamos, assim, que após todo esse planejamento e a execução

dele passo a passo, possamos ter em mãos um Foto-Romance de nossa autoria pronto para ser confrontado não, obviamente, com aqueles muito bem cuidados que conhecemos, mas com o arsenal de informações a respeito das características, do caráter e do modo de produção deste gênero novo de literatura visual.

2. O Eterno "Processo de Criação"

A subjetividade e a particularidade que envolvem o processo de criação de uma obra de qualquer tipo torna o relato que se segue completamente peculiar e nos dá a certeza de que não poderíamos ter nos baseado em nenhum "método de criação", assim como nossa experiência é só nossa, impossível de servir como um modelo.

Comparações com relação aos processos de cada um são perfeitamente possíveis; portanto, algumas vezes, modesta e respeitosamente, referir-nos-emos a Peeters e Plissart no sentido de partilhar estes passos tão marcantes no engendramento de nosso Foto-Romance.

É, no mínimo, uma situação diferente falar do próprio processo de criação. Impossível determinar qual o momento mágico e decisivo - como aquele de Cartier-Bresson² - do surgimento da idéia. Mais difícil ainda é precisar se ela nos surgiu visualmente ou a partir de um mecanismo criativo puramente literário (ao qual estamos habituados).

O fato é que "imaginamos" a história; cada pedaço dela que surgia transformava-se em imagens - pouco definidas, é certo - na varredura cinematográfica de nosso pensamento. Uma sequência puxava a outra; uma idéia dava o gancho para uma nova e nossa história ia tomando sua forma final.

Parece-nos importante registrar, aqui, o impasse que

²Cf. Capítulo VII, parte 1, p. 235.

significava, para nós, produzir um Foto-Romance. Incertos quanto a este, "processo de criação" que ora descrevemos, deslumbrados - talvez - pela qualidade e beleza das obras de Peeters e Plissart que tanto folheamos e analisamos, e desprovidos - com certeza - dos recursos ideais requeridos por uma produção desta monta, sentíamos que partir para este objetivo significava um passo muito arriscado em nosso trabalho.

Felizmente, nosso espírito criativo aliado a questões práticas³ conduziu-nos à criação da história por nós chamada A Sessão.

³ Cursamos, no 1º semestre de 1991, a disciplina Teoria e Prática de Roteirização (ministrada pelo professor Nuno Abreu), cujos exercícios viabilizaram a estruturação da idéia do Foto-Romance que já pulsava anteriormente.

3. O Argumento

Benoit Peeters, em texto intitulado "Une pratique insituable"⁴, oferece-nos uma analogia muito pertinente entre argumento e lagarta, história e borboleta: para que estas últimas existam, os dois primeiros devem morrer, tornam-se inúteis, transformam-se em algo mais burilado.

"(...) se a lagarta é a razão de ser da borboleta, ela está destinada a ser destruída através deste devir que ela não cessa de preparar."

A despeito deste "descarte" que é cometido com o argumento, seu papel é tão vital para a história quanto é o da lagarta para a existência da borboleta.

"Esta contínua posição de entre-dois, este processo de perpétua metamorfose explica já por que o argumento se encontra sendo esta prática insituável que o título anuncia. Insituável, o argumento o é num sentido próprio: operando no tempo tanto quanto no espaço, ele é improvável a cada um desses níveis."⁵

O argumento - ou story-line - de nosso Foto-Romance fechou-se em torno das seguintes idéias:

⁴Benoit PEETERS. Une pratique insituable. Revue de L'Université de Bruxelles 1-2, p. 6.

⁵Benoit PEETERS. Une pratique insituable. Revue de L'Université de Bruxelles, p. 6.

- queríamos uma trama de suspense para, justamente, acompanhar a vertente foto-romanesca de Peeters e Plissart presente em Fugues, Droit de Regards e Le Mauvais Oeil;

- desejávamos dar um forte tom psicológico no enredo e partimos de uma vez para o exagero de uma história onde o protagonista é, ao mesmo tempo, psicanalista e paciente;

- pretendíamos um final surpreendente que fizesse com que o leitor, obrigatoriamente, voltasse a ler a história - ou parte(s) dela;

- esperávamos, enfim, montar uma trama tão absurda a ponto de permitir mais de uma interpretação.

O argumento, propriamente, era assim (era porque já se metamorfoseou em história):

Um homem com dupla personalidade é, ao mesmo tempo, paciente e psicanalista. Durante uma sessão de psicanálise, ele relata as paranóias de sua relação com árvores e animais. No final, ele mata uma de suas personalidades e se liberta.

4. Sinopse

Entre as poucas linhas do argumento e a decupagem minuciosa do roteiro, é bom que se escreva uma sinopse, que nada mais é que um desenvolvimento do argumento, uma parte em que se apresenta mais detalhes a respeito das informações contidas naquele primeiro momento.

Ao mesmo tempo, porém, que é desdobramento do argumento, a sinopse representa, com relação ao roteiro - parte que lhe é subsequente - um resumo, uma narração concisa e econômica, quase um "pano-de-fundo" do que vai se desenrolar posteriormente. Eis, a seguir, a sinopse de nossa história:

Um psicanalista tem sérios problemas de solidão e dupla personalidade. Suas neuroses são reveladas ao longo de uma sessão de psicanálise onde ele é, ao mesmo tempo, analista e analisado.

Deitado no divã e tendo atrás de si uma poltrona vazia, ele relata sonhos, problemas de seu dia-a-dia, neuroses e desejos.

Por ser muito solitário, desenvolveu uma relação próxima e patológica com bichos e plantas, além de se entregar com frequência à pintura.

Sua principal paranóia está relacionada com troncos de árvores, com os quais tem pesadelos, sonhos e contatos constantes.

O personagem mantém uma relação estranha de desejo e medo com essas árvores. Ora ele as vê como corpos que deseja seduzir (porque se sente seduzido por elas), ora como monstros que o perseguem, assim como ele também as persegue.

Ele tem o hábito de ir a um parque onde encontra os animais e árvores dos quais fala na sessão.

Além de relatar a realidade, ele conta também pesadelos em que se sente atraído pelas árvores, desprezado pelos animais e outras neuroses. Quando sonha, ele acorda e se levanta para pintar seus quadros (que depois pendura na parede do consultório).

Quando a sessão está prestes a acabar, ele pára de contar histórias e pergunta ao doutor (que é ele próprio) o que está acontecendo com ele, qual será o fim desta sua mania. Em seguida, levanta-se do divã, caminha em direção à poltrona, senta-se, acende um cachimbo, responde que o tempo dele se esgotou, toma um revólver na última gaveta da mesa próxima, aponta para a própria cabeça e puxa o gatilho. Depois disso, o paciente acende um cigarro e vai embora.

5. Perfil dos Personagens

Enriquecendo as informações do que será a história, é necessário apresentar quem fará parte dela. É importante construirmos uma imagem física e psicológica dos personagens que irão compor a estrutura dramática.

No nosso caso, temos um único personagem, embora ele tenha dupla personalidade:

Nome: Eugênio Mondego.

Idade: 35 anos.

Descrição física: estatura média, esguio, cabelo castanho bem curto, usa barba. Tem os olhos castanhos, grandes e caídos; seus cílios são notavelmente longos. Fuma cigarros e cachimbo. Veste-se esportivamente e com simplicidade. Tem uma pinta no dorso da mão esquerda.

Descrição psicológica: dupla personalidade, egoísta e paranóico, inconstante e cheio de manias. Quando é paciente, fuma cigarros, é agitado e confuso; quando é médico, fuma cachimbo, é austero, frio e empertigado. Extremamente solitário. Não conversa com ninguém, a não ser com seus poucos pacientes, ao final das sessões, de maneira econômica e pausada. Conversa sozinho, com plantas, coisas e animais. Atormentado por sua solidão, tem sérios problemas de relacionamento. Não tem pais, parentes ou amigos. Seus pacientes são muito problemáticos e, obviamente, ingênuos. Apegou-se à natureza e à pintura para preencher sua vida.

6. Roteiro (Estrutura Dramática)

Optamos por modificar um pouco o modelo de nosso roteiro com relação aos já conhecidos destinados ao cinema e à televisão⁶. Resolvemos dividi-lo página por página, foto por foto.

A parte menos técnica da criação dos momentos da história é, até certo ponto, indescritível. Seu teor, entretanto, visava a algumas metas:

- deveríamos relevar o egoísmo e as neuroses do personagem através de acontecimentos significativos;

- ao mesmo tempo, tínhamos que pensar na composição e diagramação das fotos enquanto elemento narrativo dessa relevância;

- precisávamos pensar nas possibilidades de locação e produção, o que, de certa forma, inibe a criatividade;

- pudemos jogar com o próprio consultório de psicanálise na hora de criarmos o roteiro através da introdução de quadros que fazem parte deste cenário que escolhemos;

- queríamos trabalhar com uma certa duplicidade, algo que demonstrasse a dupla personalidade do protagonista e usamos os elementos ausência e presença (duplos e ambíguos), negativo e positivo (aproveitando para fazer uma referência até mesmo

⁶As principais diferenças que se percebeu foram com relação à imobilidade da imagem fotográfica e à limitação de movimentos de câmera que isto representa com relação aos meios citados. Entretanto, o que se deseja, entre outras coisas, é trabalhar também com a imagem fixa enquanto possibilidade narrativa sequencial, buscando, através desta sequencialidade, um "movimento fotográfico" que, ao alinhar tempo e espaço, transforme-se em linearidade discursiva

metalingüística visual à fotografia), desejo e medo, segurança e insegurança, entre outros;

- fizemos uso de elementos de cenário (objetos), ou seja, buscamos aplicar tudo que apreendemos a respeito do que seja um marcador espacial;

- optamos por fazer com que a câmera subjetiva fosse uma constante nas tomadas fotográficas também para dar uma certa noção de solidão e egoísmo.

É bom que se leia, agora, o roteiro em si para dele termos melhor compreensão. É necessário lembrar, entretanto, que a construção final do Foto-Romance "A SESSÃO" já não obedece exatamente a este roteiro, pois a composição da história foi se transformando no decorrer do tempo, obedecendo a necessidades de produção e de criação.

A SESSÃOPágina 1

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 10:58 h.

Câmera subjetiva.

Vê-se um divã, uma poltrona logo atrás, uma mesa ao lado (sobre a qual estão um cinzeiro com um cachimbo apoiado e um maço de cigarros) e uma ampla janela (com cortinas) à frente da poltrona.

Eugênio está entrando na sala e olhando para o divã onde vai se deitar.

Página 2

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 16:58 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio está mais próximo do divã (vê-se um close da caixa de lenços de papel que está sobre o mesmo).

Página 3

Uma única foto ocupa a metade inferior da página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 16:58 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio senta-se no divã e a imagem que vemos é a da porta de entrada. No meio do caminho entre a porta e o divã há uma cadeira. Eugênio fixa o olhar na fechadura da porta de entrada.

Página 4

Uma única foto ocupa a metade inferior da página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 18:59 h.

Câmara subjetiva.

Eugênio está deitado no divã e olha para os próprios pés (ele usa tênis e jeans claros).

Página 5

Uma única foto ocupa a metade inferior da página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 16:50 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio, ainda calado, observa o teto. Vê-se um spot de três bocas com uma delas vazia.

Página 8

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Casa de Eugênio - 17/06/1991, Segunda-Feira, 8:15 h.

Câmera subjetiva.

Uma bacia é o que se vê. Dentro dela há uma pequena tartaruga mergulhada em 10 centímetros de água. Junto com ela há pedras, folhas de alface e alguma sujeira.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:01 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio olha para os quadros da parede oposta ao divã e diz:

- Uma das tartarugas sumiu esta manhã. A fêmea. Não sei como poderia ter saído da bacia! É a terceira vez que ela ameaça nos abandonar. Fico preocupado. Não sei se o macho conseguirá viver sem ela; solitário, naquela água fria, as pedras ... Talvez eu o abandone no parque, perto do lago. Lá ele não se sentirá sozinho.

Página 7

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Uma garça sobrevoa um lago.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:04 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio fixa o olhar num dos quadros da parede oposta ao divã.

Vê-se uma figura alada. Ele divaga:

"- Dar asas à imaginação. Ser mutante. Ser dois ..."

Página 8

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

O que se vê são copas de eucaliptos (tomadas de baixo para cima).

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:07 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio fixa os olhos nos próprios pés e fala:

- Ontem fui ao parque. Elas estavam lá e me espreitavam. Continuo sentindo algo estranho por elas. Alguma coisa indefinida e assustadora.

Página 9

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se uma árvore, de baixo para cima, com espinhos espalhados pelo tronco.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:09 h.

Câmera subjetiva.

Ainda com os olhos fixos nos próprios pés (um pouco desfocado), Eugênio pensa:

"-Será desejo ? É. Só pode ser. Queria possuí-las, mas ... Suas cascas, seus espinhos, sua dureza. NÃO ! Elas só querem que eu as observe. Somento."

E fala:

-Seus corpos são formas estranhas. Chego a pensar que ... Deixa prá lá ! Se não tivesse medo de cair, até treparia nelas. Deve ser muito seguro lá em cima; abraçá-las, envolvê-las ... Mas que besteira ! É PROIBIDO subir nas árvores do parque !

Página 10

Na metade superior da página há seis fotos com as respectivas bordas sobrepostas, de modo que a impressão que se tem é de fusão destas bordas .

Na metade inferior temos uma foto maior, que ocupa todo espaço restante.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se um tronco de árvore que se parece, para nós, com pernas erguidas para o ar.

Foto 2 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se um tronco de árvore que lembra, para nós, um púbis.

Foto 3 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se uma árvore que nos parece o tronco de um corpo feminino com as pernas abertas.

Foto 4 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se um tronco de árvore com muitos espinhos que lembra, para nós, púbis ou nádegas.

Foto 5 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se um tronco de árvore curvado para a esquerda com um leve sulco vertical central.

Foto 6 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se tronco de árvore que nos parece parte das costas e o braço direito de uma pessoa caminhando.

Foto 7

- Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:13 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio silencia por um longo tempo, ainda com os olhos voltados para os próprios pés (ainda mais desfocados).

Página 11

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Espaço em branco representando um vazio no pensamento de Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:18 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio revira-se no divã até se acomodar, de lado, voltado para a parede oposta.

Página 12

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Espaço negro representando confusão mental de Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:20 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio finge desenhar algo no acolchoado do divã, onde vemos seu chapéu, mais abaixo, na altura de seu joelho.

Página 13

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Fusão de branco e negro (fotograma) representando mistura de vazio e confusão no pensamento de Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:21 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio volta à posição anterior (olhando para os próprios pés, agora cruzados, de barriga para cima) e fala:

- Noite passada até sonhei com elas. Pareciam, como sempre, altaneiras, inatingíveis ... E assustadoras. Senti medo. E desejo. Acordei suando e excitado. Fui pintar.

Página 14

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

A foto é dividida ao meio, verticalmente, de modo que um lado é negro e o outro é branco, ainda com a intenção de significar um misto de vazio e confusão em Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/08/1991, Segunda-Feira, 17:23 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio olha para um quadro pendurado na parede lateral esquerda, logo acima de sua cabeça. Nele se vê duas árvores desenhadas segundo um jogo de claro-escuro. Ele continua falando:

- O pincel, a princípio, tremia em minhas mãos; mas, aos poucos, com a tinta molhando a tela, fui ficando mais tranquilo ... Relaxei ...

Página 15

A metade superior da página possui uma imagem que ocupa um quarto da página inteira. A metade inferior da página é totalmente ocupada por uma foto.

Foto 1 - Close.

Vê-se, bem de perto, o quadro pintado por Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:25 h.

Câmera subjetiva - close.

Vê-se a mesma imagem anterior (as árvores pintadas por Eugênio). Ele pensa:

"- Claro , escuro. Branco, negro. Luz, sombra. Presença, ausência ..."

Página 18

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vemos um tronco de uma árvore enorme cheio de bifurcações e reentrâncias.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:27 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio olha, mais uma vez, para o teto, dizendo:

- Voltei a dormir depois de pintar o quadro. Sonhei com uma mulher, desta vez. Seus cabelos eram muito longos, ela era corpulenta e eu não conseguia ver seu rosto.

Página 17

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Detalhe de uma das bifurcações do tronco da mesma árvore da Foto 1 da Página 16 (árvore enorme, cheia de reentrâncias e bifurcações).

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:30 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio dirige o olhar para o vértice da sala, logo acima da porta de entrada, e continua a falar:

Tinha braços e pernas descomunais, reentrâncias misteriosas. Toquei seu corpo levemente com as costas das mãos, fechei os olhos e senti, horrorizado, sua pele grossa e áspera de madeira. Eram elas, novamente, as árvores ...

Página 18

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Close.

Vemos alguns patos (imagem tomada com a câmera quase à mesma altura dos mesmos).

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:32 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio agitou-se novamente e virou para a fria parede bem próxima ao divã. Ele fixa um ponto indefinido e comenta:

- Os patos precisam de mim. Mas são chatos, interesseiros.

Prefiro as garças.

Página 19

Na metade superior da página vê-se um sequência de cinco fotos "em quadrinhos". A metade inferior é totalmente ocupada por uma única foto.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se uma garça parada à beira do lago, ao longe.

Foto 2 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se a mesma garça, mais próxima.

Foto 3 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se a mesma garça, mais próxima ainda.

Foto 4 - Flash-Back.

Parque - 16/08/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se a mesma garça, ainda mais próxima.

Foto 5 - Flash-Back.

Parque - 16/08/1991, Domingo, Manhã.

Vê-se a mesma garça sobrevoando o lago.

Foto 6

Sala de Psicanálise - 17/08/1991, Segunda-Feira, 17:34 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio continua olhando para a parede (mas com um ângulo um pouco diferente):

- Elas me deixam falando sozinho.

Página 20

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1 - Flash-Back.

Parque - 16/06/1991, Domingo, Manhã.

Câmera subjetiva.

O que se vê são muitas pessoas caminhando e olhando para Eugênio (contraponto com os patos da Foto 1 da Página 18).

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:35.

Câmera subjetiva.

Eugênio fica novamente de barriga para cima e olha para a maçaneta da porta de entrada:

-Tenho falado muito sozinho. Sinto medo e vergonha. Falo com Nicolau, a tartaruga macho (ainda mais agora que ele está sozinho); falava com Filomena, sua companheira, antes dela sumir; falo com esses monstros de madeira que me perseguem; falo com meus quadros; falo até comigo mesmo e ninguém responde ...

Página 21

A metade superior da página é ocupada por uma colagem composta de várias fotos (que já apareceram ao longo da narrativa) . A metade inferior é composta por uma única imagem fotográfica.

Foto 1

Vê-se uma colagem contendo as seguintes imagens:

Imagem 1: uma pequena tartaruga dentro de uma bacia, com pedras e folhas de alface.

Imagem 2: porta de entrada do consultório de psicanálise.

Imagem 3: árvore que lembra, para nós, um púbis.

Imagem 4: patos em close.

Imagem 5: multidão na rua (close).

Imagem 6: quadro com ser extraordinário.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/08/1991, Segunda-Feira, 17:30 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio está encolhido no divã, virado para a parede oposta:

- Será que estou ficando louco ? O que está acontecendo comigo, doutor ?

Página 22

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Espaço negro significando confusão mental.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/08/1991, Segunda-Feira, 17:46 h.

Câmera subjetiva.

Após longo silêncio, Eugênio senta-se no divã para levantar.

Página 23

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Espaço branco significando vazio mental e combinando com clarão proveniente da janela da Foto 2.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:47 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio levanta-se e, olhando para a janela, caminha em direção à poltrona.

Página 24

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Espaço branco significando silêncio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:48 h.

Câmera subjetiva.

O Doutor Mondego, já sentado na poltrona, olha atentamente para o cachimbo que está acendendo calmamente.

Página 23

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Quadro com duas árvores pintadas por Eugênio.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/07/1991, Segunda-Feira, 17:50 h.

Câmera subjetiva.

Ainda calmamente, o Doutor Mondogo abre a última gaveta da mesa que fica bem próxima ao divã, dizendo:

- Seu horário acabou.

Página 27

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:52 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio, sentado no divã, observa o próprio corpo suicida, caído na poltrona. Vêm-se, também, cachimbo, chapéu e revólver caídos no chão.

Página 26

Duas fotos dividem a página em metades iguais.

Foto 1

Casa de Eugênio - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:51 h.

Duas tartarugas sozinhas, dentro de uma bacia.

Foto 2

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:51 h.

Câmera subjetiva.

O Doutor Mondego tira um revólver da última gaveta de sua mesa
(próxima ao divã).

Página 28

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:53 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio levantou-se do divã; acende um cigarro.

Página 29

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Sala de Psicanálise - 17/06/1991, Segunda-Feira, 17:54 h.

Câmera subjetiva.

Eugênio abre a porta para sair.

Página 30

Uma única foto ocupa toda a página.

Foto 1

Consultório de Psicanálise (Portão), 17/06/1991,
Segunda-Feira, 17:55 h.

Através do vidro da janela da sala de psicanálise - pelo lado de dentro - vê-se o portão do consultório. Do lado de fora há uma pessoa saindo. Em seu braço está pendurada uma câmera fotográfica; em sua mão vemos um cigarro aceso, suas calças são claras e ele usa tênis. Do lado de dentro vemos um cachimbo aceso sendo segurado próximo ao vidro.

FIM

7. "Story-Board" (O Roteiro Desenhado)

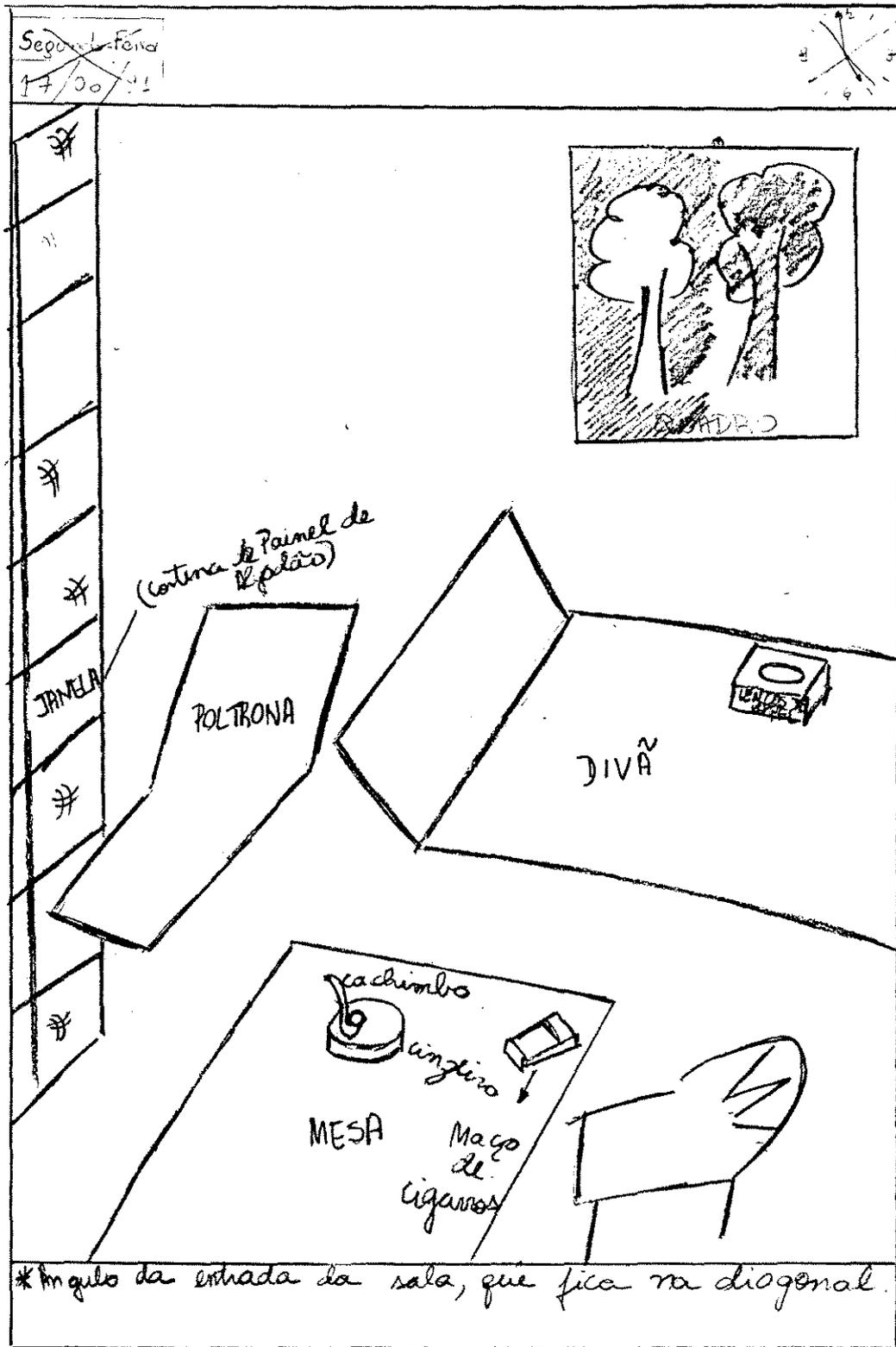
Embora totalmente desprovidos de dons de desenhista, empreendemos um exercício que nos ajudou muito a pensar na construção visual de nosso Foto-Romance.

Preocupações com o local do texto na página, o local e a distribuição das fotos, além da composição e enquadramento necessários à emissão da mensagem foram resolvidos através do desenho de cada foto da história.

Trabalhamos toda a parte de cenário com a ajuda deste "story-board" que foi enriquecido por visitas semanais ao local das tomadas internas. As externas foram observadas com menos frequência, mas foram igualmente estudadas e desenhadas segundo suas possibilidades reais de execução (apenas a parte que envolve as garças e os patos não foi possível planejar com verossimilhança, dado que eles são "indirigíveis").

Apresentamos, a seguir, o referido roteiro com a ressalva de que data e horário (desenho do relógio e registro da data) foram excluídos porque achamos que a idéia de "sessão" não precisava ficar tão evidente - ou melhor, ela já se evidenciava através de outros detalhes e prescindiu destes tão explícitos.

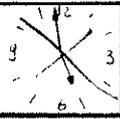
Notar-se-á, também, as mudanças parciais que ocorreram até a produção final em termos de substituição de imagens, de "repaginação", de nova disposição de fotografias e mesmo dos textos.



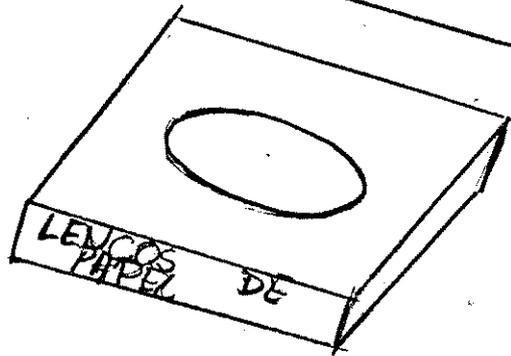
2mm

2cm

2



PAREDE



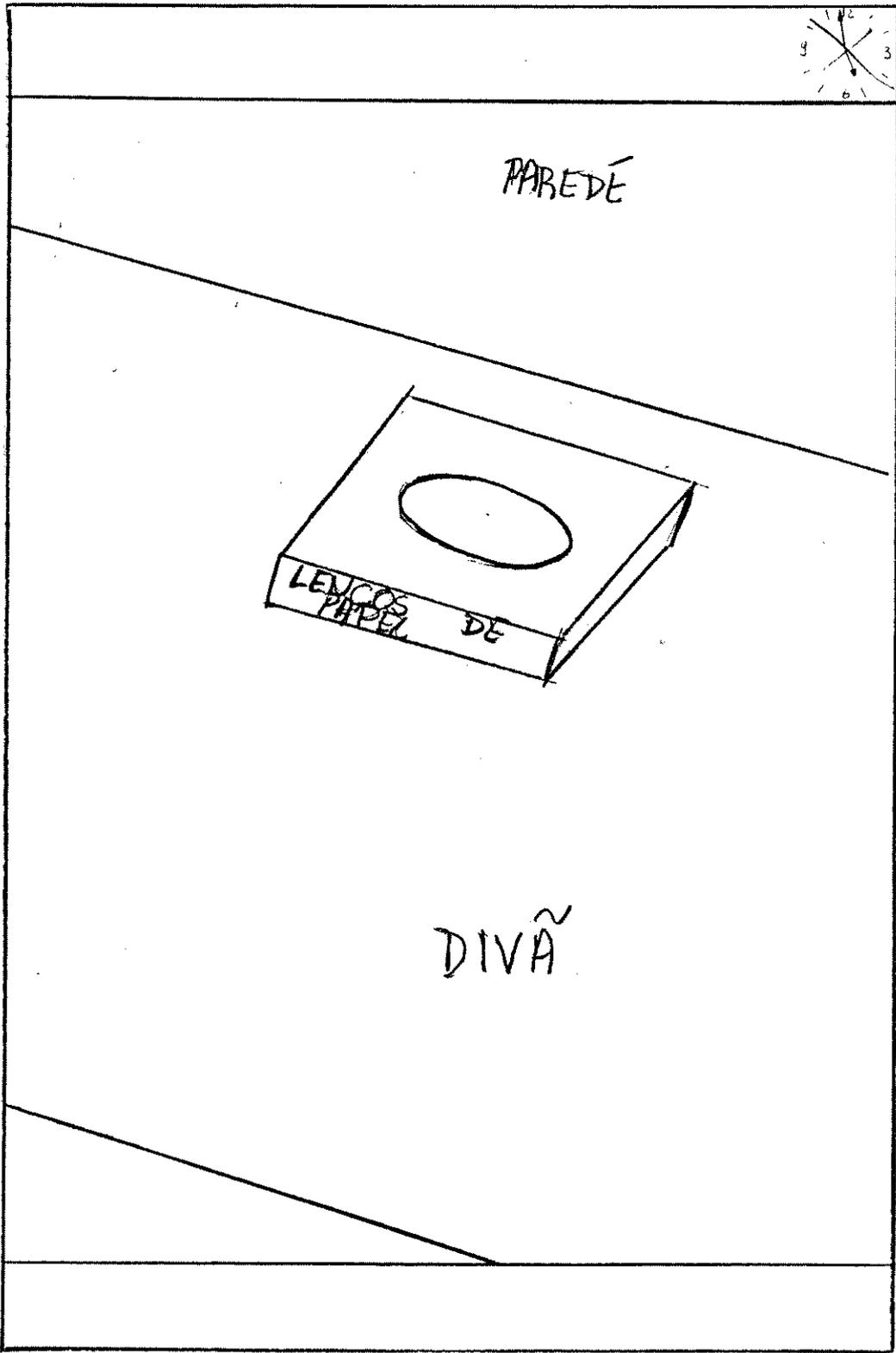
2cm

2cm

DIVÃ

1,50m

2cm

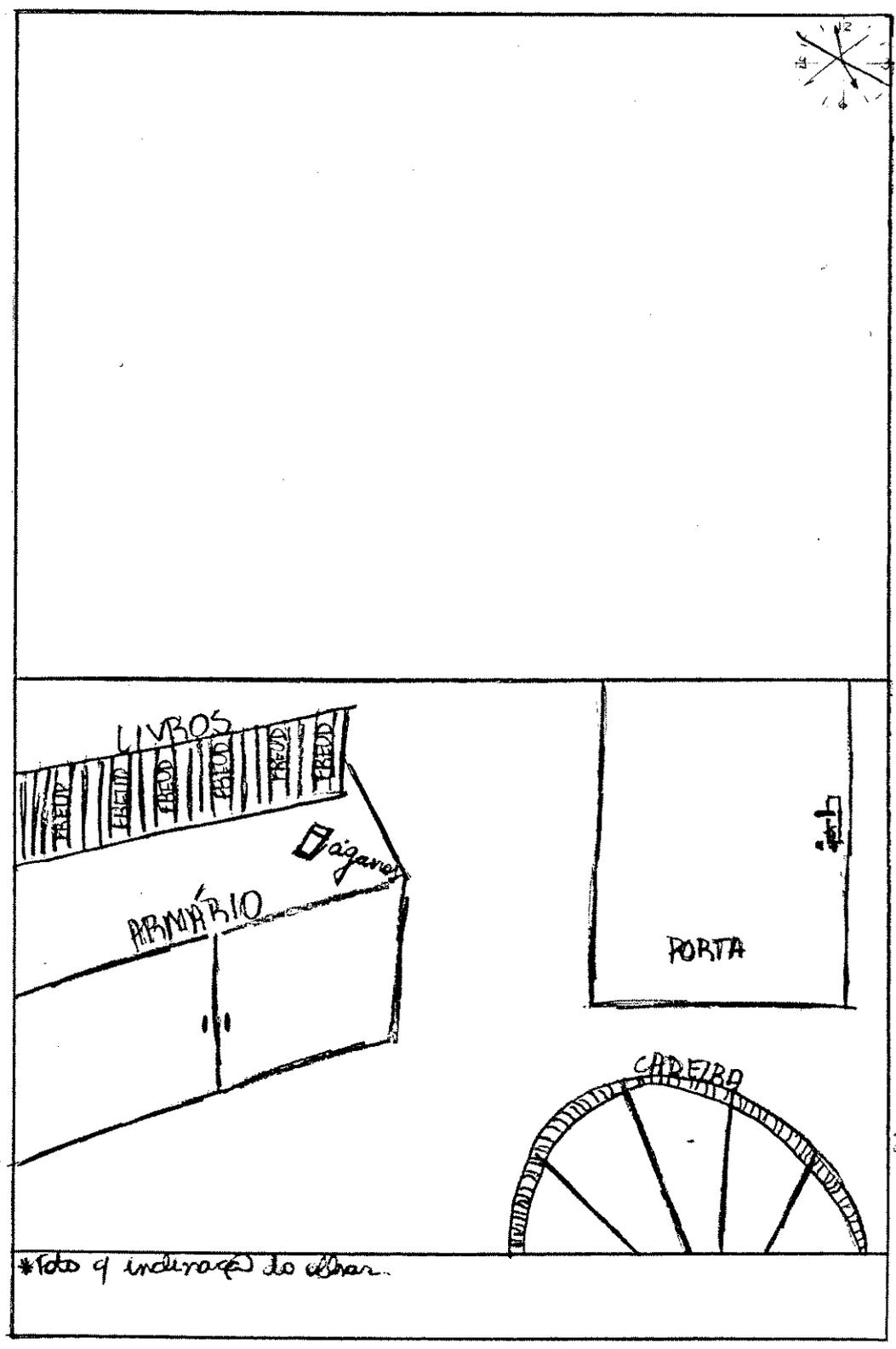


2cm

3

2cm

2cm

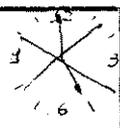


20mm

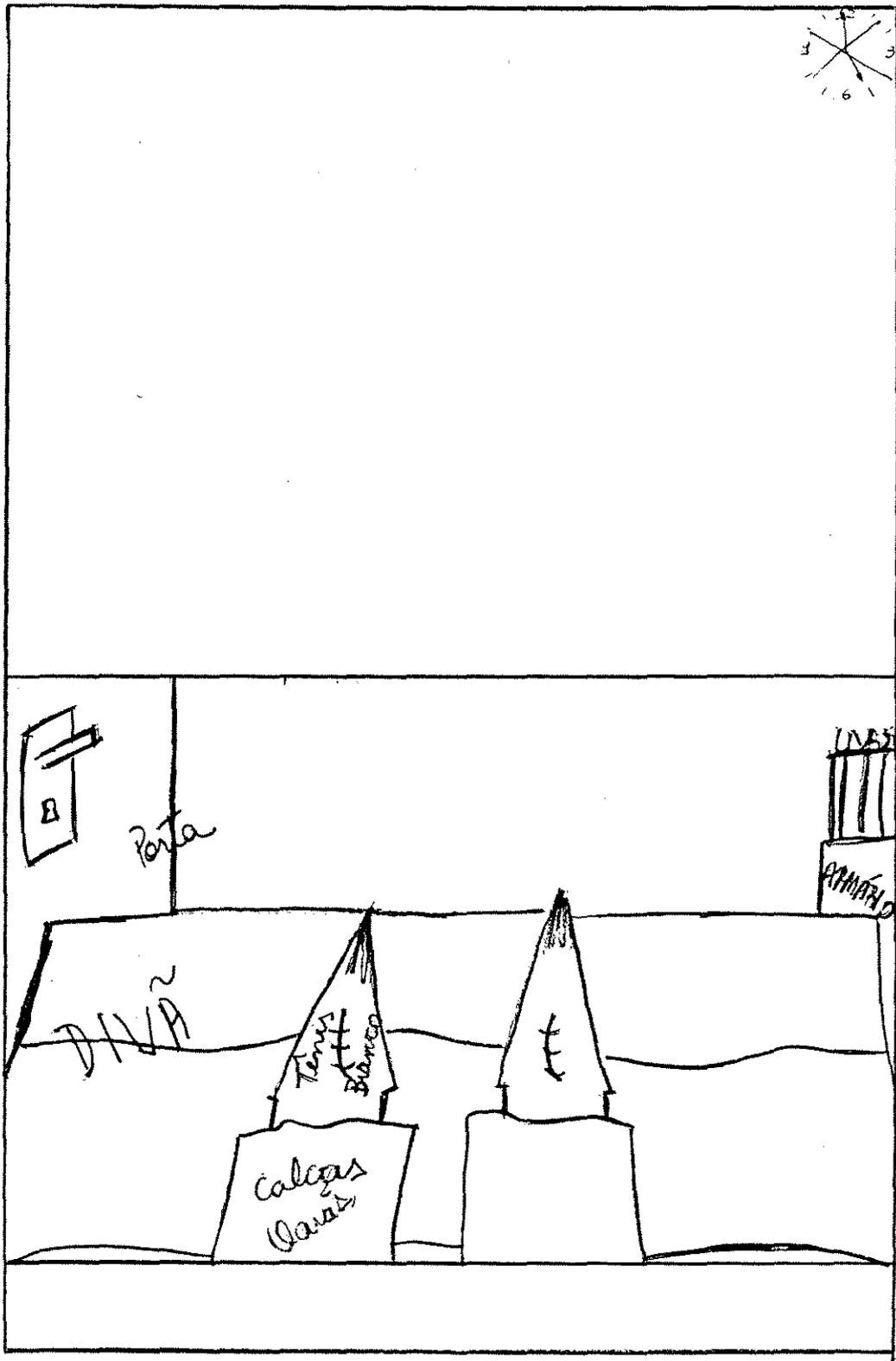
2cm

4

2 cm



2 cm



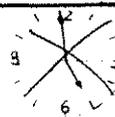
2 cm

2 mm

2 cm

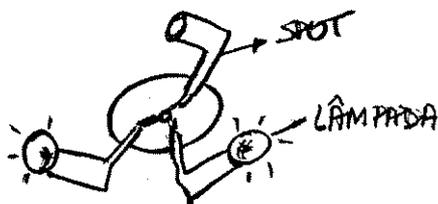
200

5



2 cm

2 cm



TETO

28 mm

PAREDE

PAREDE

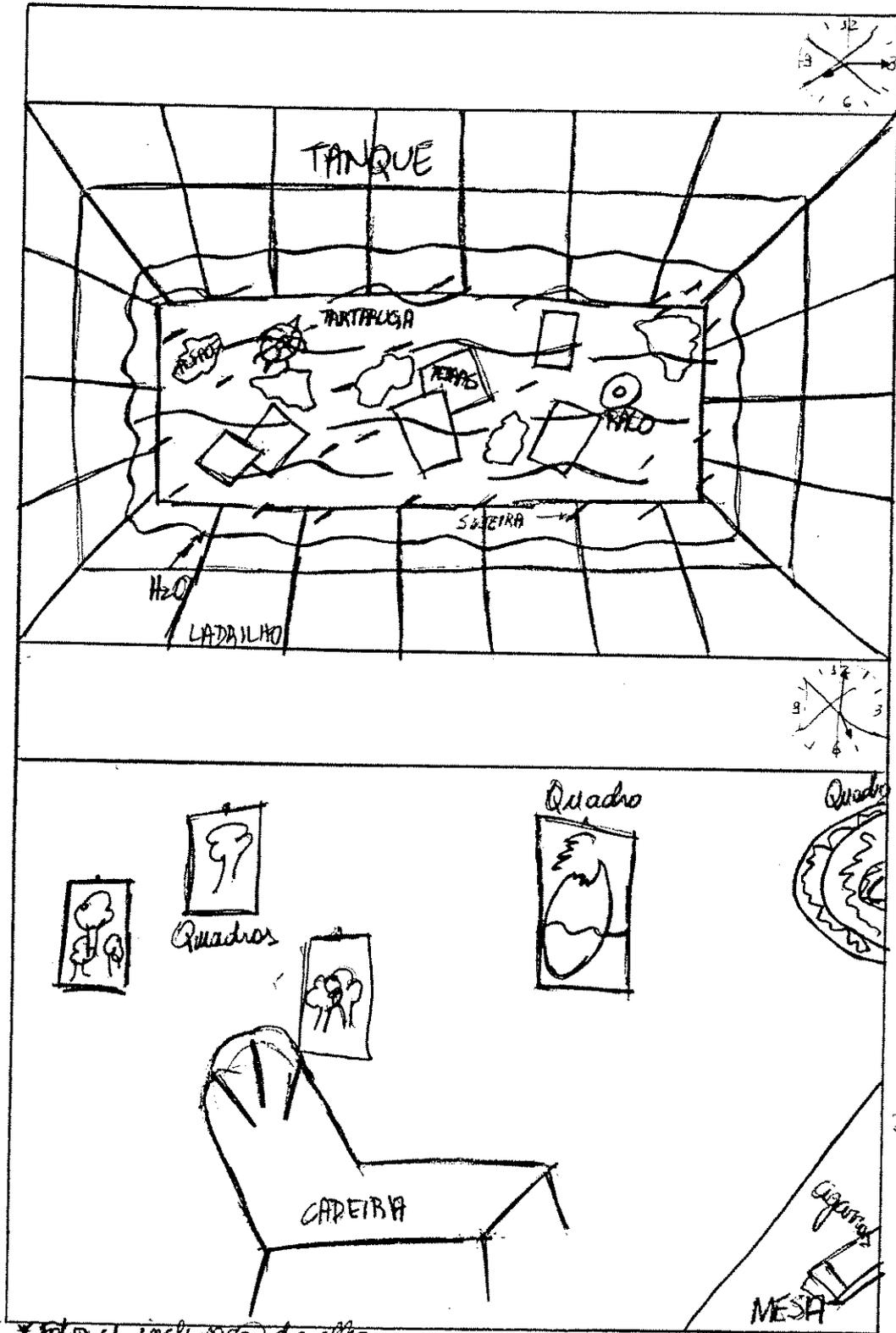
-Uma das tartarugas sumiu esta manhã. A fêmea N sei como poderia ter saído do tanque. É tão alto! É a fêmea que ela ameaça nos abandonar. Fico preocupado. O pai de Nilsson - o macho - conseguiu viver, se ela solitário, naquela água fria as pedras... talvez eu o abandone no parque, perto do lago. Se ele não se sentar sozinho.

2 cm

2cm

2cm

2cm



* Foto q inclinação do alban.

2cm

2cm

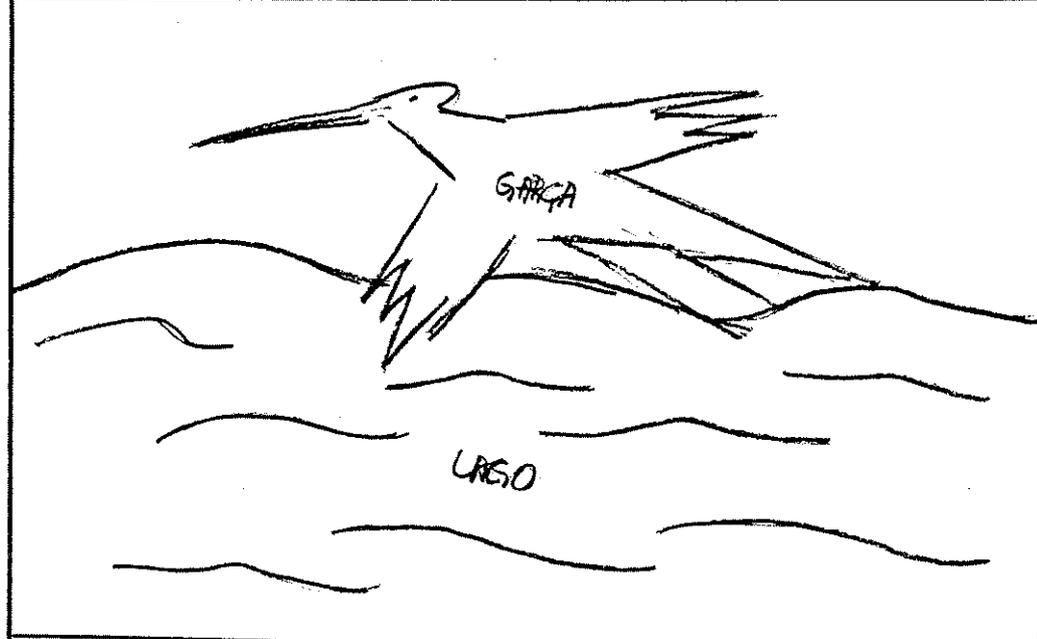
7

2cm

~~Termino~~
16/06/91

"- Dar asas a imaginação. Ser metante.
Ser dois ..."

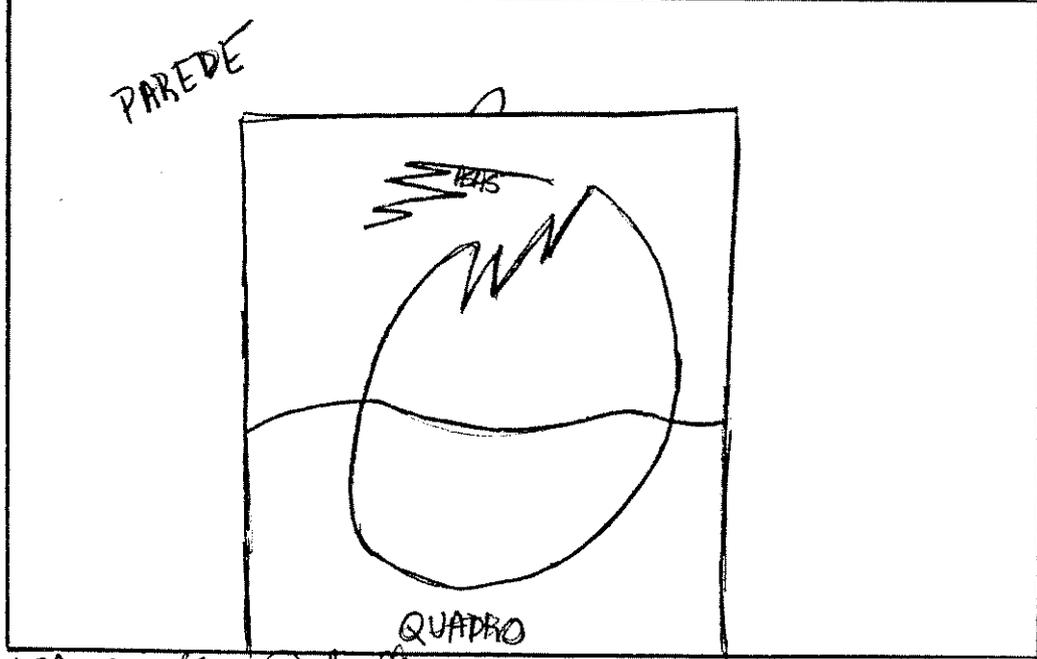
~~Max~~



2cm

2cm

~~Sessão~~
17/06/91



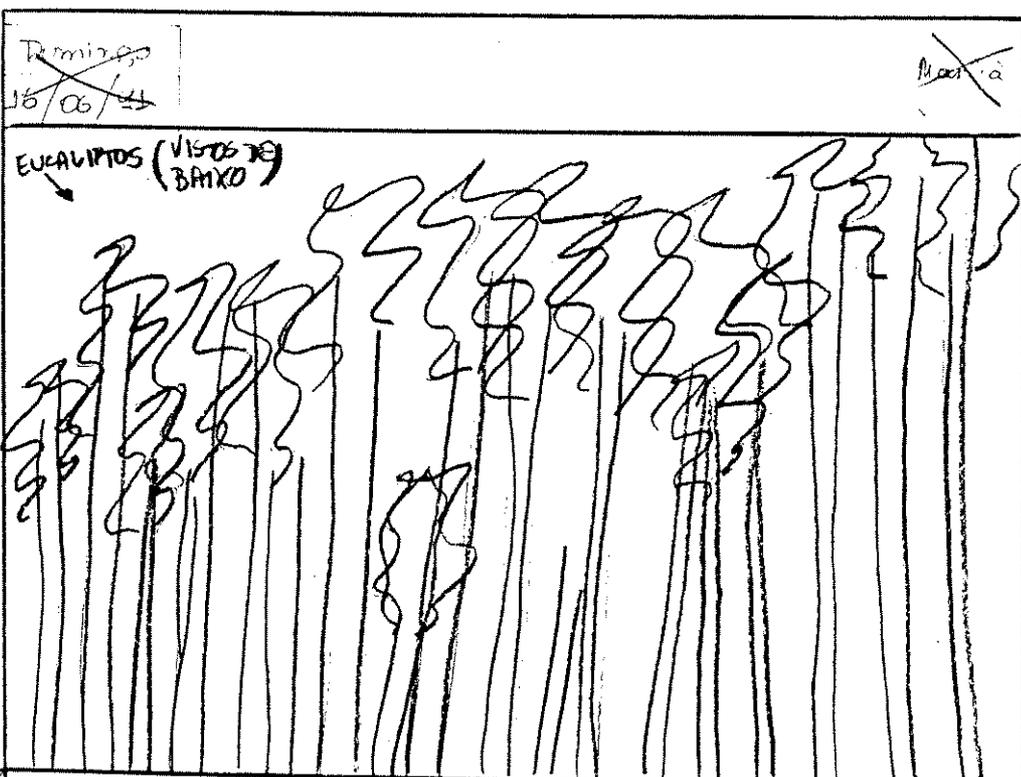
zoom

*foto de inclinação do dia

2cm

2 cm

8

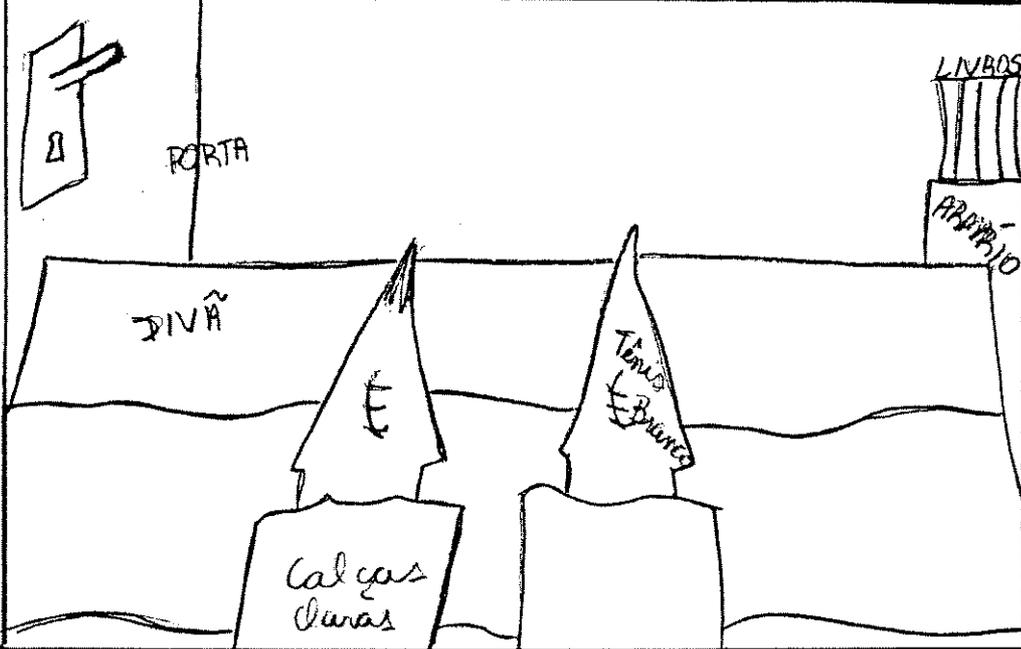


2 cm
Tela
deixe

~~Segunda~~
~~14/06/31~~

~ Ontem fui ao parque. Elas estavam lá e me espreitavam. Continuei sentindo algo estranho por elas. Alguma coisa indefinida e assustadora.

Foto
sua

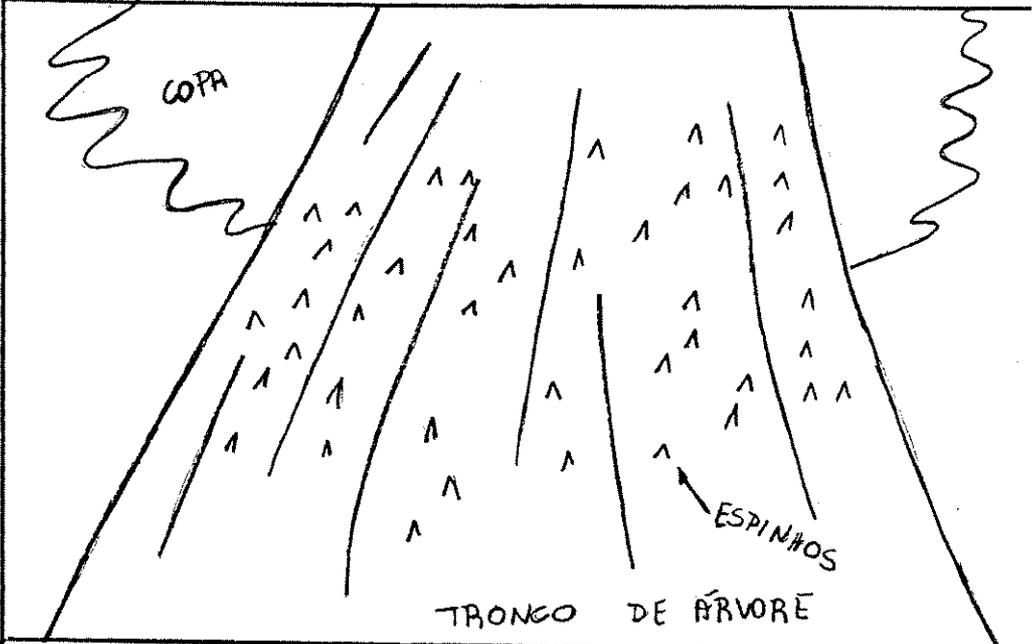


2 cm

Zen

~~Domingo~~
~~16/06/51~~

"-Será desejo? E. S. pode ser. Queria possuí-las, mas... suas carcasas, seus espinhos, sua dureza. NÃO! E las só quem querem que eu as observe. Semente."



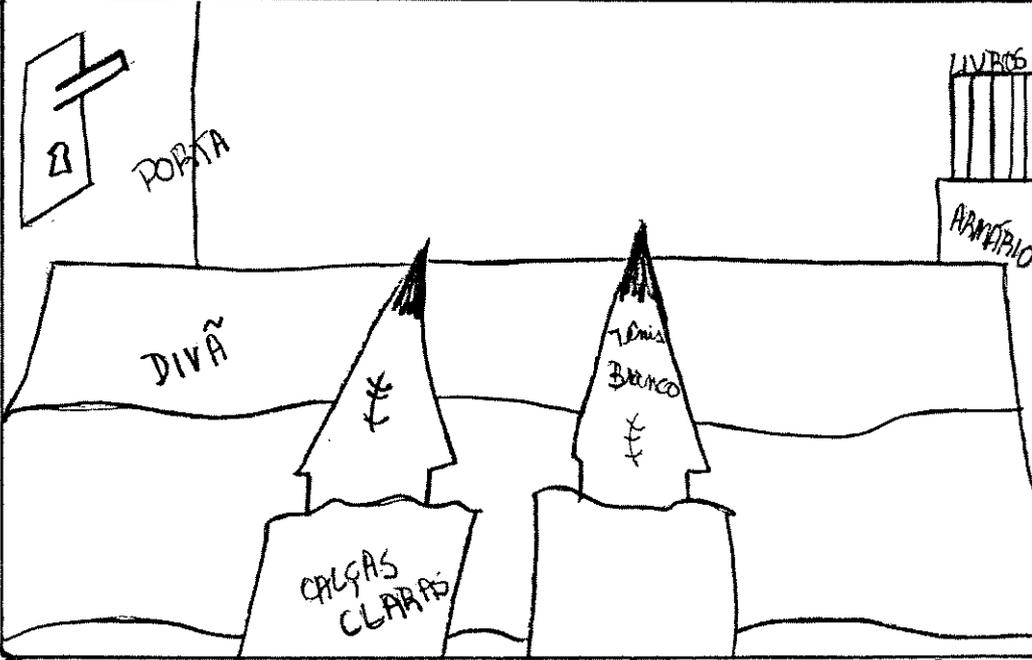
Zen

Texto
Desce

~~Segunda~~
~~17/06/51~~

- Seus corpos são formas estranhas. Chego a pensar que...
 Nica proc lá! Se não tivesse medo de cair até tropeçar
 na nélas. Deve ser muito se quise lá em cima. abra
 as nélas, envolnê-las... Mas que besteira! É PROIBIDO
 subir nas árvores do parque!

Foto
sobe

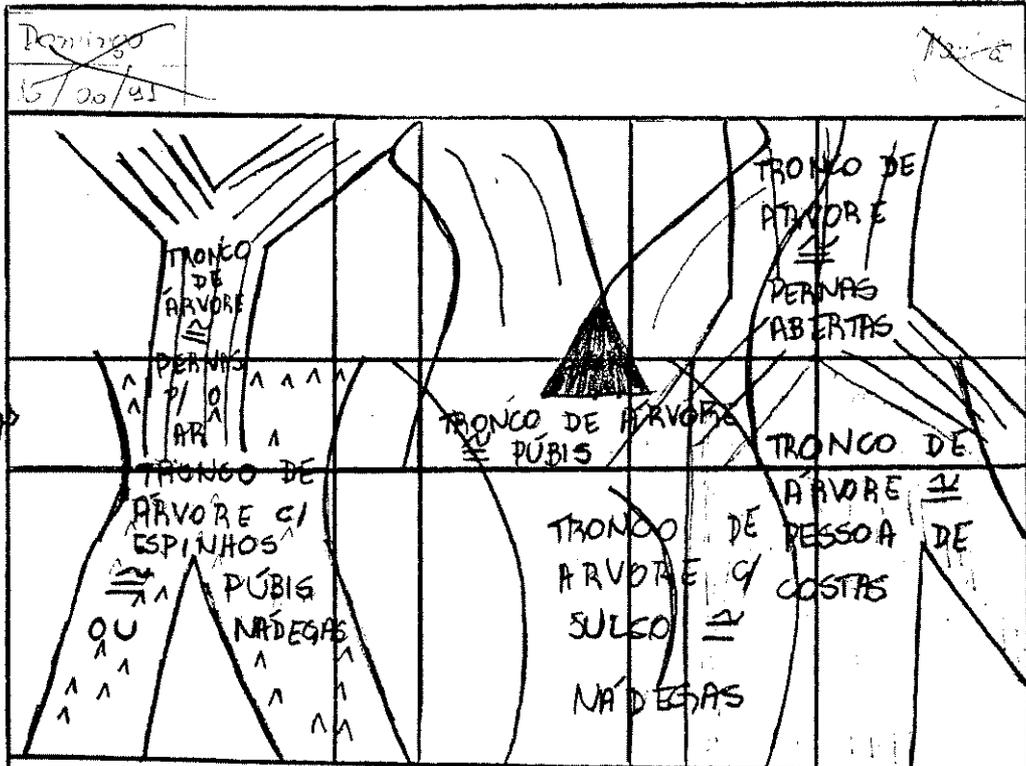


* Desfocar um pouco esta foto e religar a = na p. 8.

Zen

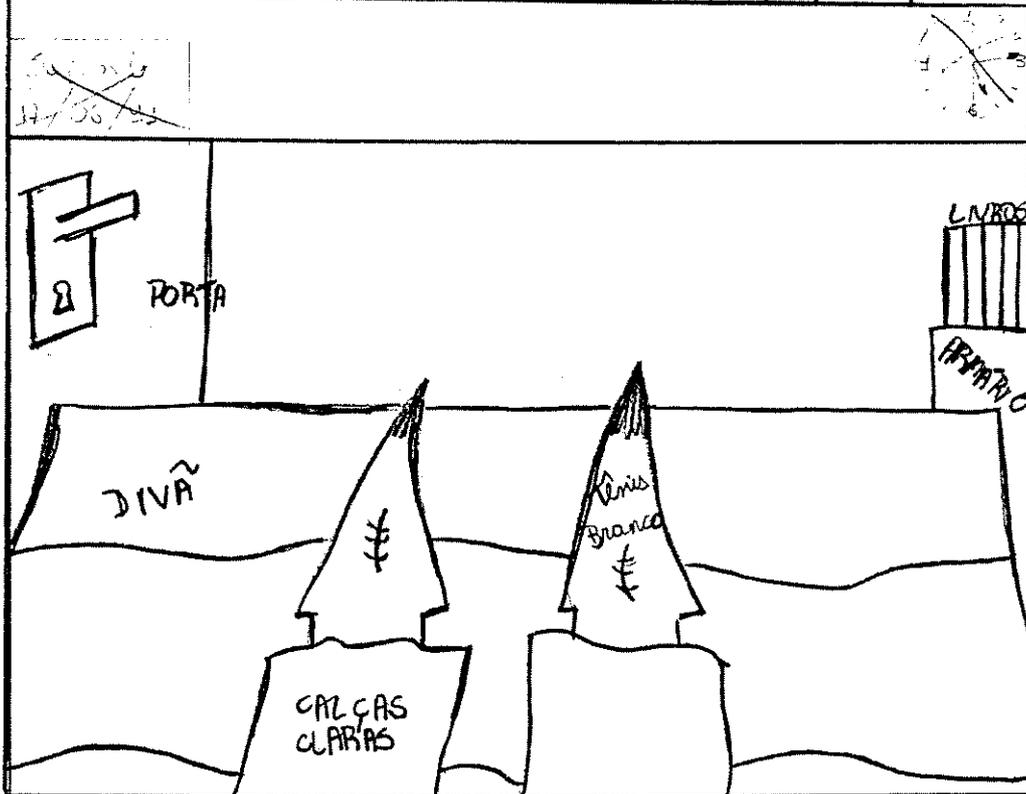
2cm

30



Fotos sobrepostas

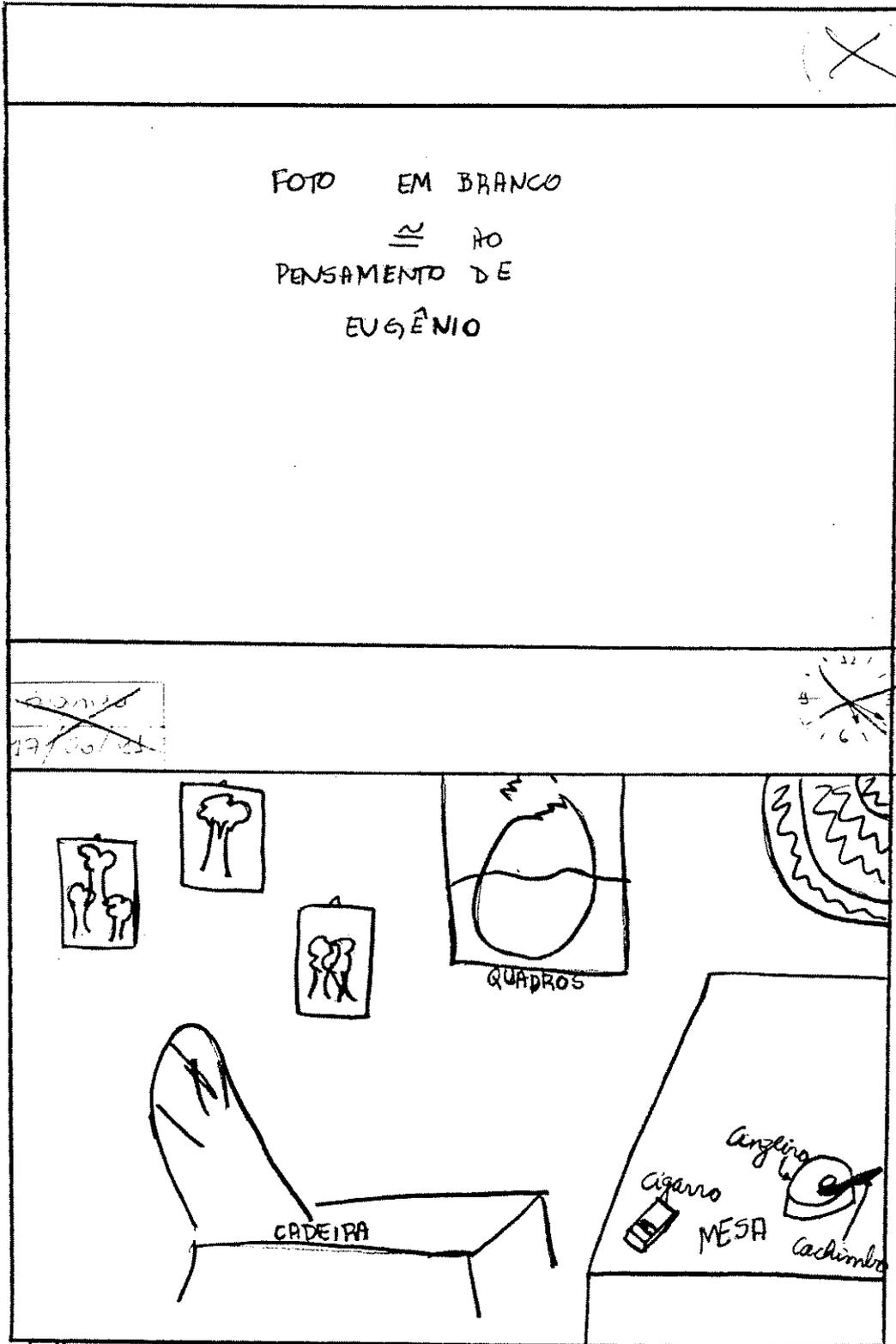
2cm



* Difícil ainda + esta foto. O resto da obra = 2 cm

2cm

2 cm



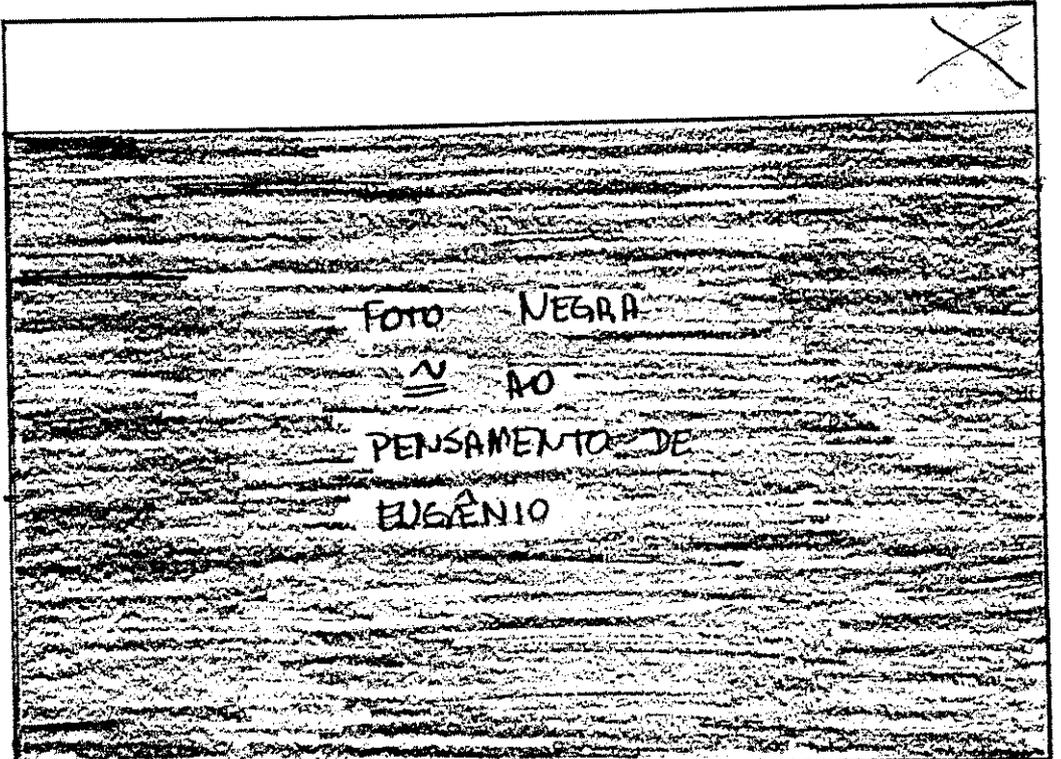
2 cm

2 cm

*foto cf inclinacao do olhar.

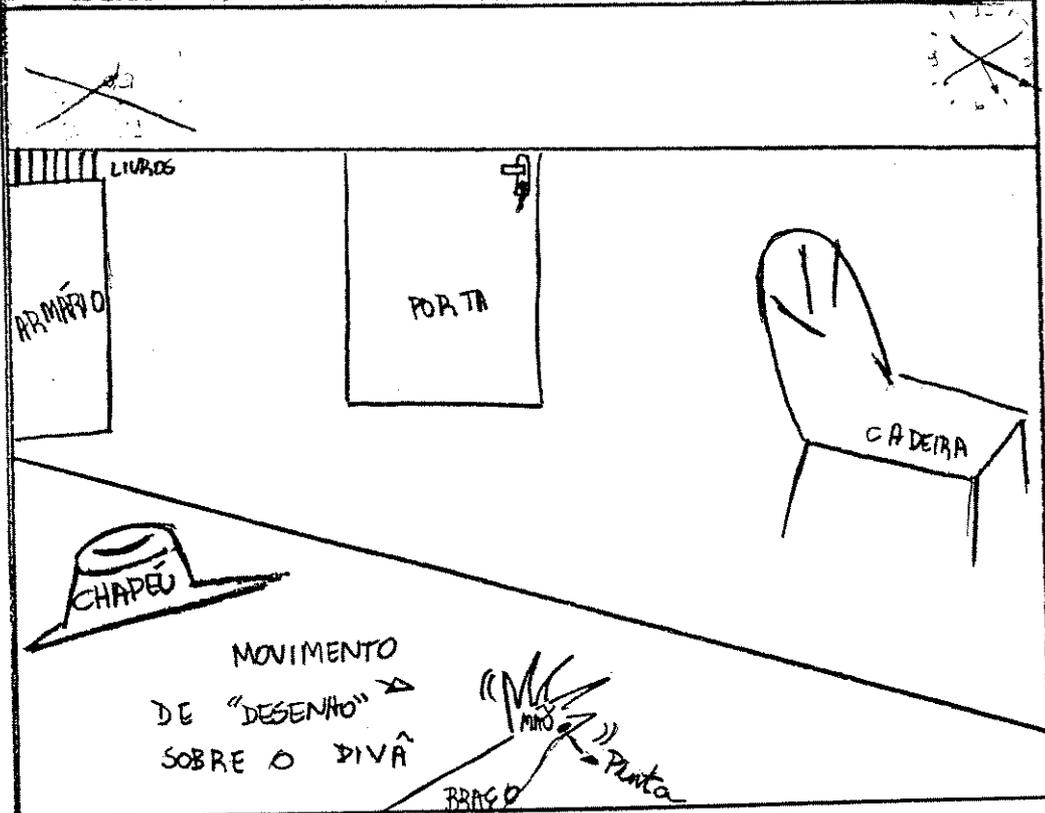
2 cm

200



200

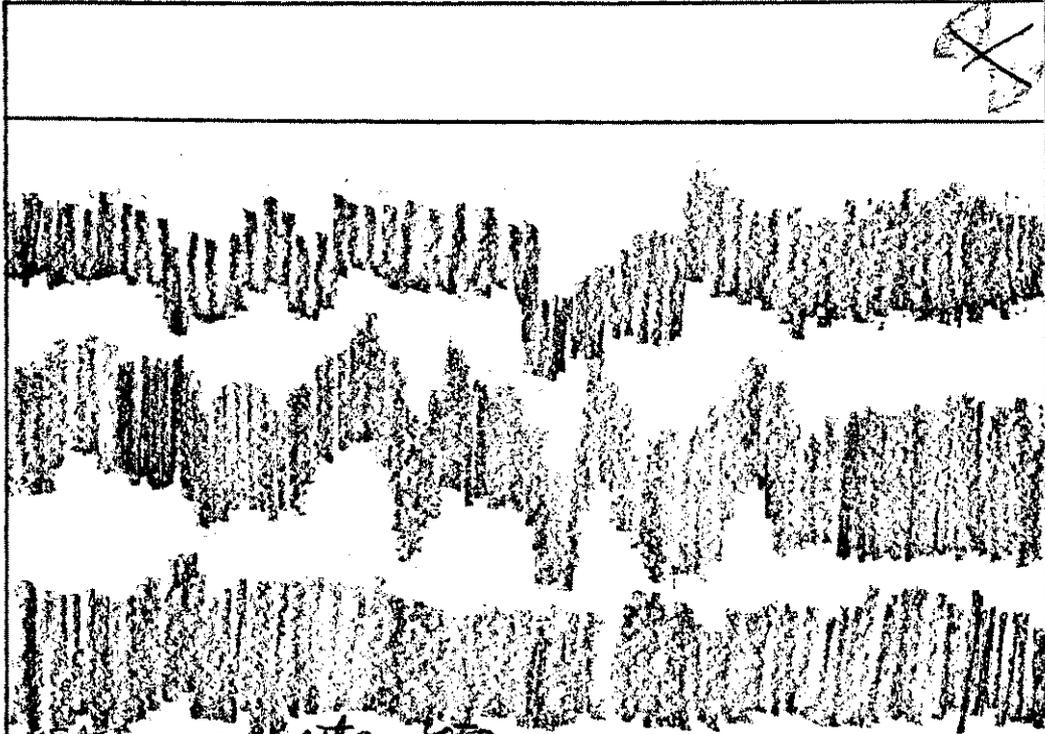
200



200

*Foto e inclinação do olhar
*Velocidade baixa p/ este movimento da mão.

200



2cm

2cm

*fotograma de esta foto

Texto
Desce

~~20/00/22~~

 - Noite passada até sonhei com elas. Pareciam
 como sempre, altas e inatingíveis... E as
 surtadoras. Senti medo. E desejo. Acordei
 mandando e excitado. Fui pintar.

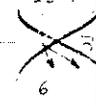
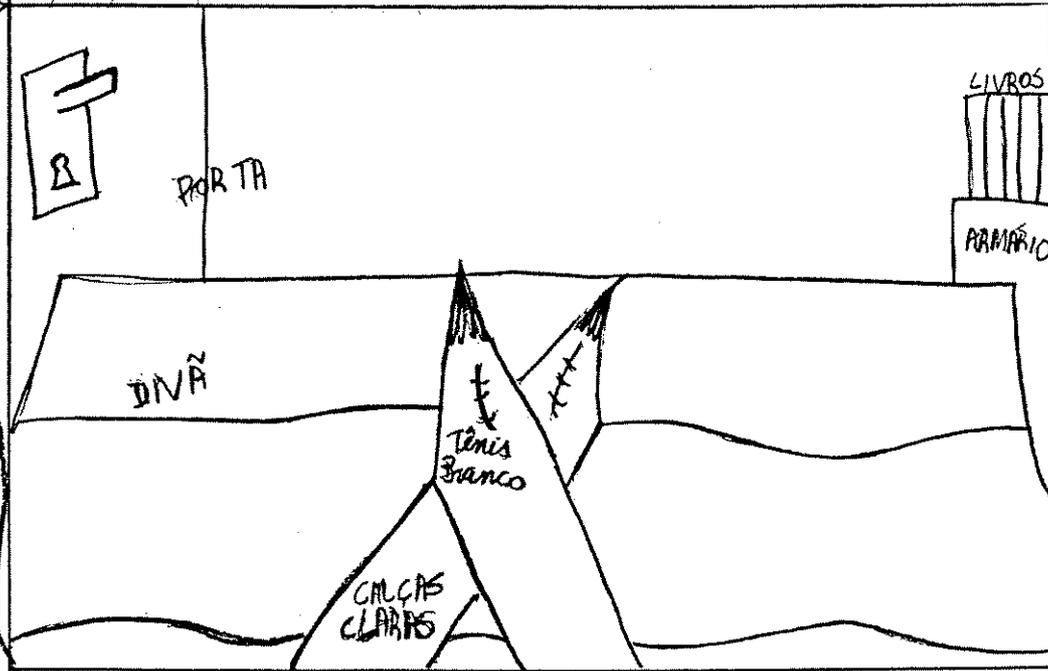


Foto
Sobe



2cm

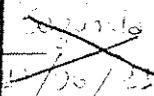
2cm



2cm

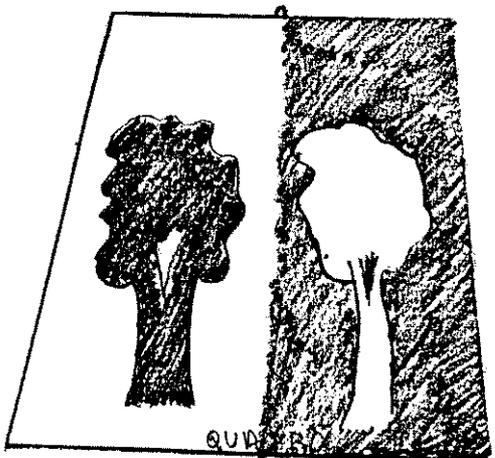
Texto
Dese

- O pincel, a princípio, tremia em minhas mãos mas, aos poucos, com a tinta molhando a tela, fui ficando mais tranquilo... Relaxei...



2cm

Foto
Sol



2cm

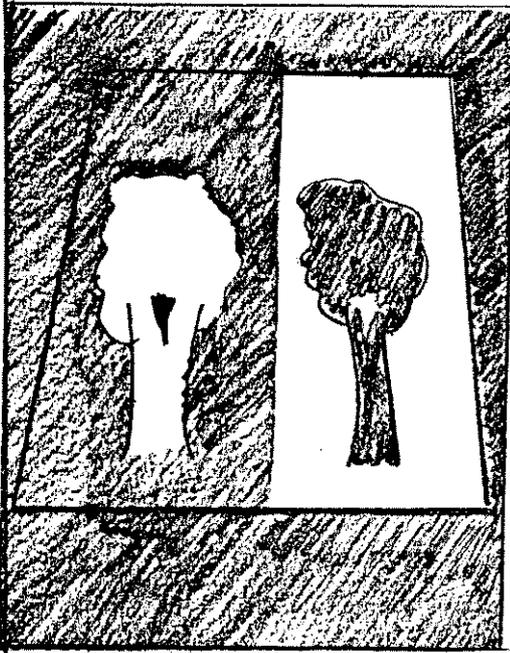
PAREDE

*Foto q inclinação do olhar.

2cm

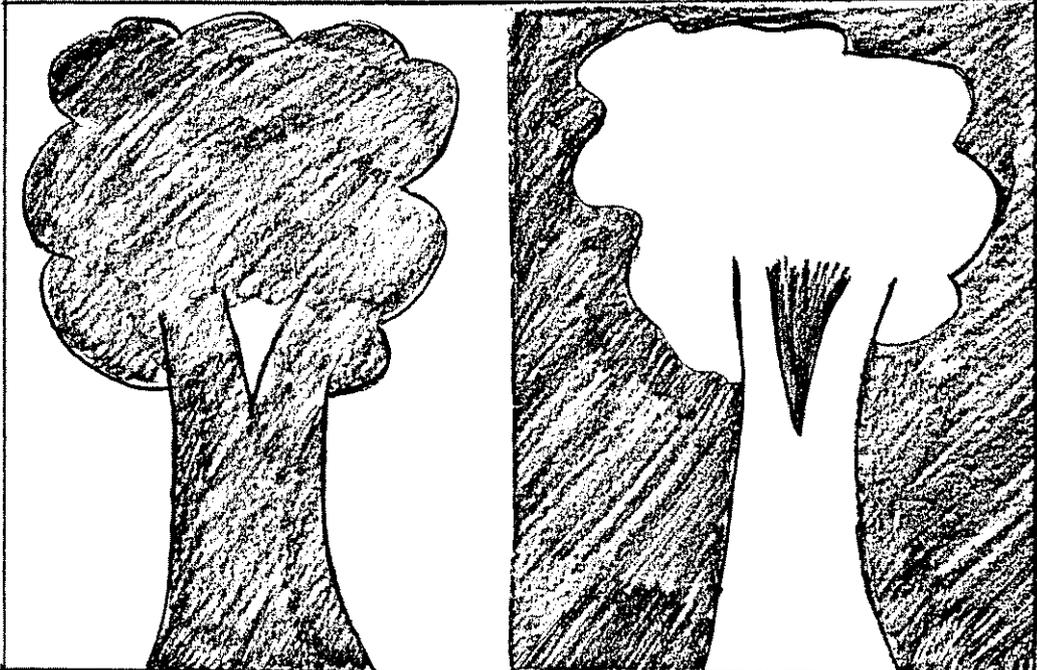
2 em

"- Claro, escuro. Branco, negro. Luz, sombra. Presença, ausência..."



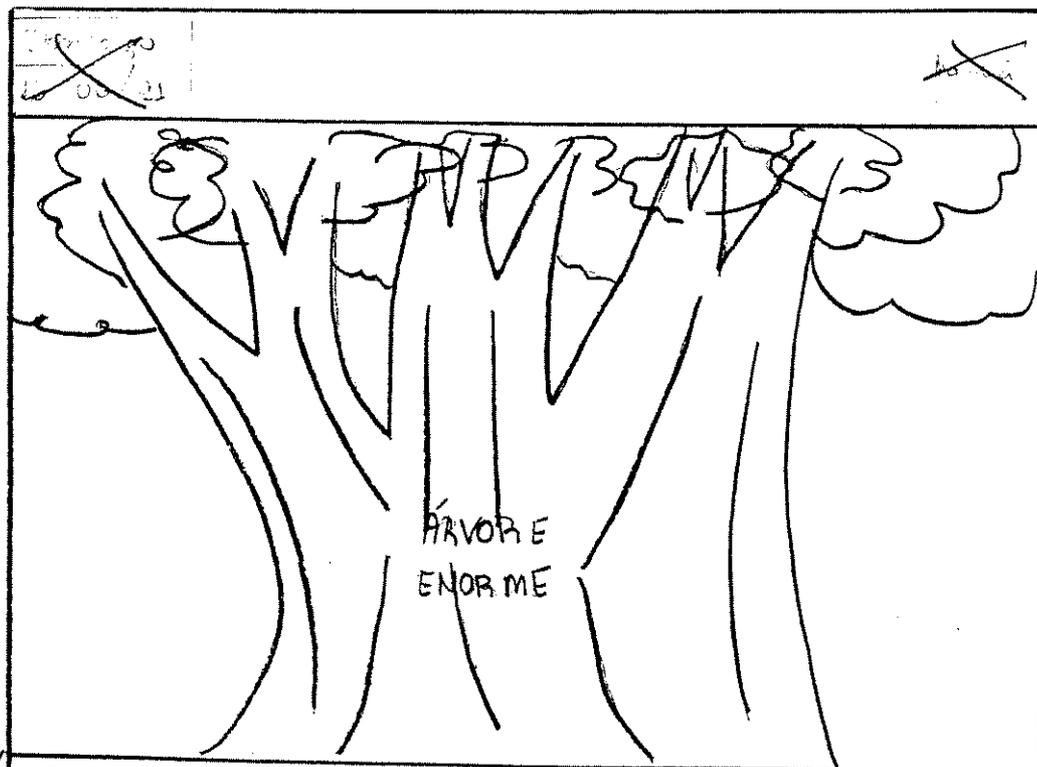
3 em

3 em



4 em

Zem



Zem

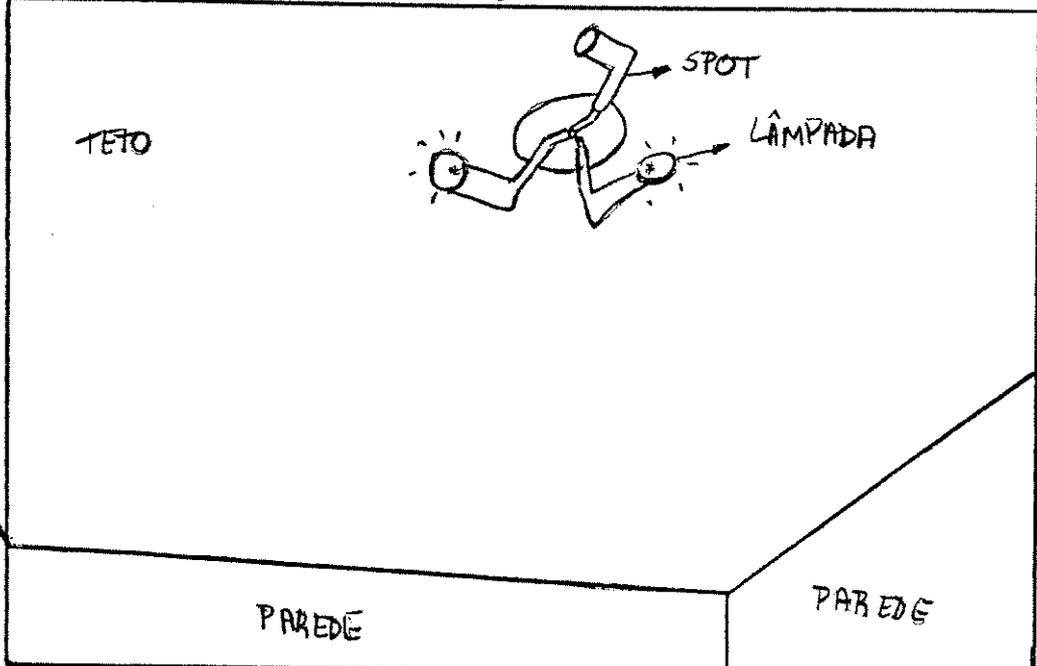
Zem
Texto
Dese

~~20/06/91~~
12/06/91

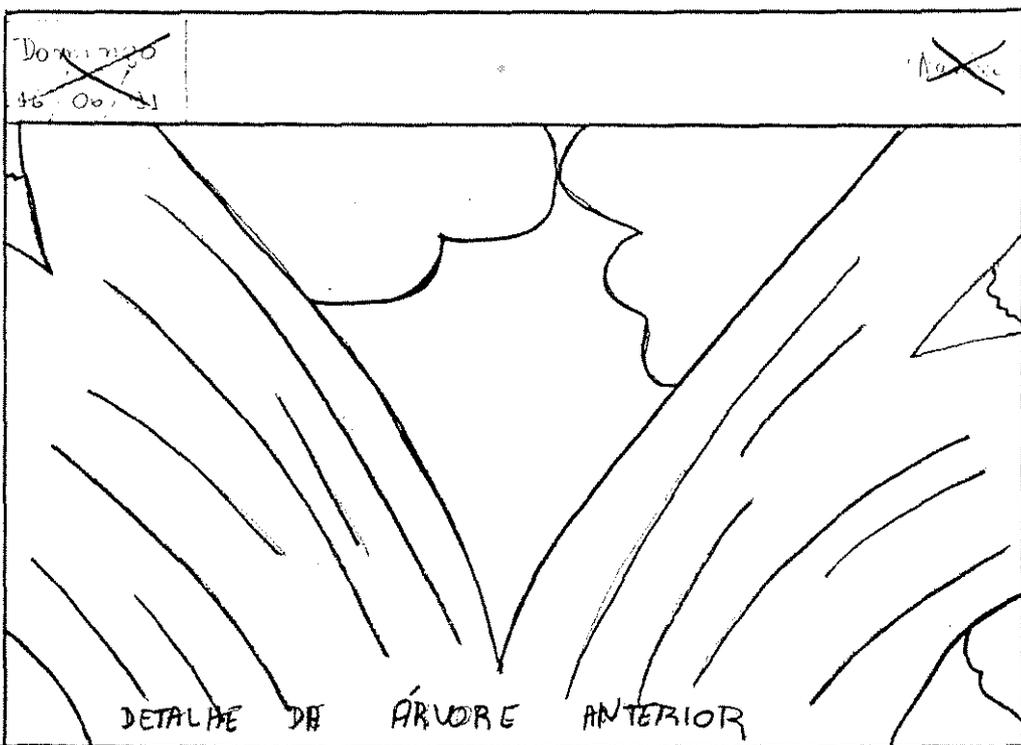
- Voltei a dormir depois de pintar o quadro. Sonhei com uma mulher, desta vez. Seus cabelos eram muito longos, ela era capulenta e eu não conseguia ver seu rosto.

~~13/06/91~~
13/06/91

Foto
Solte



Zem



DETALHE DA ÁRVORE ANTERIOR

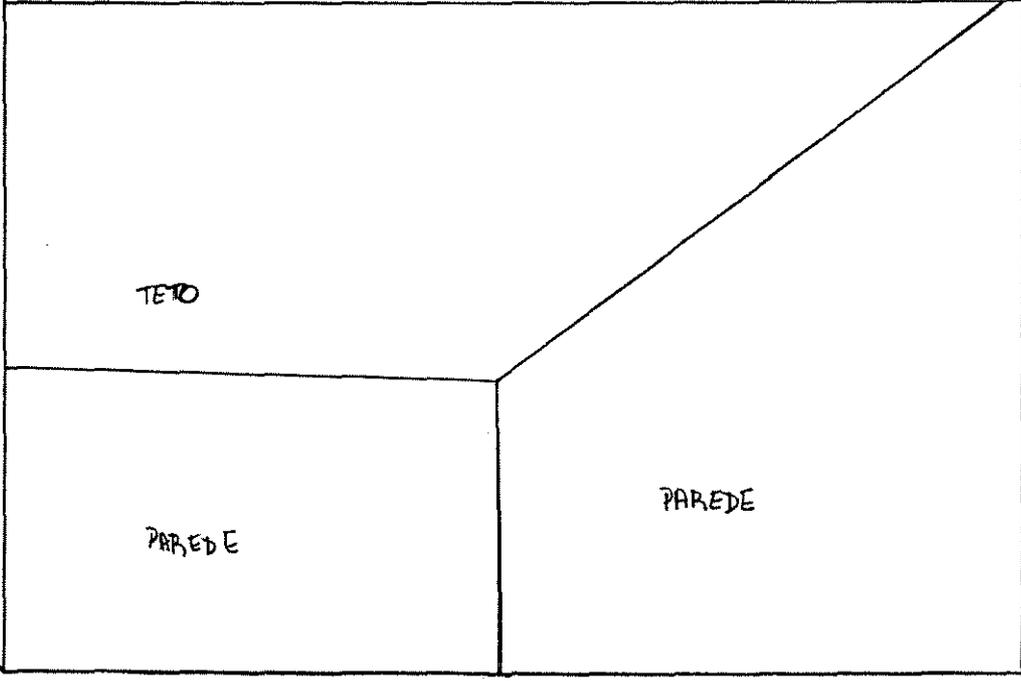
Texto
Jure

~~Records~~
17/06/23

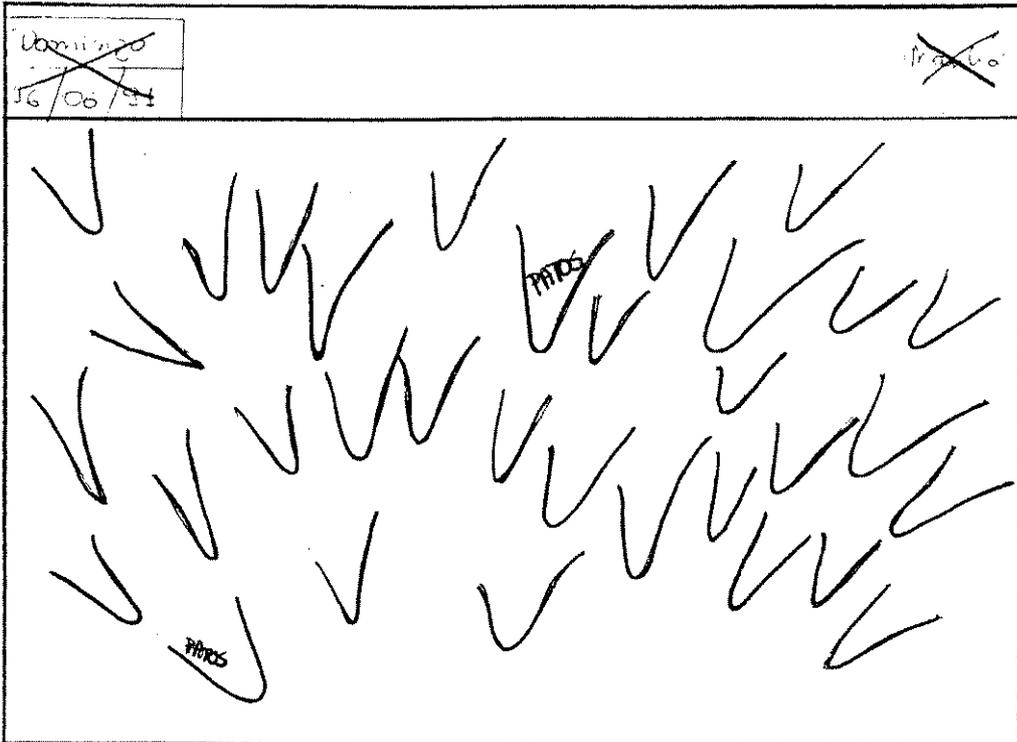
- tinha braços e pernas desconhecidas, resfriamentos mistos
 ras. Toquei seu corpo levemente, com as costas das
 mãos, fitei os olhos e senti, horizontalmente, sua pele
 grossa e áspera de madeira. Era ali, no
 mente, as árvores.



foto
Sobe



20cm



Texto
Dese

~~Segunda~~
~~17/06/21~~

- Os patos precisam de mim, mas são chatos, intrusivos. Prefiro as garças...

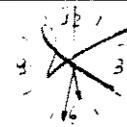
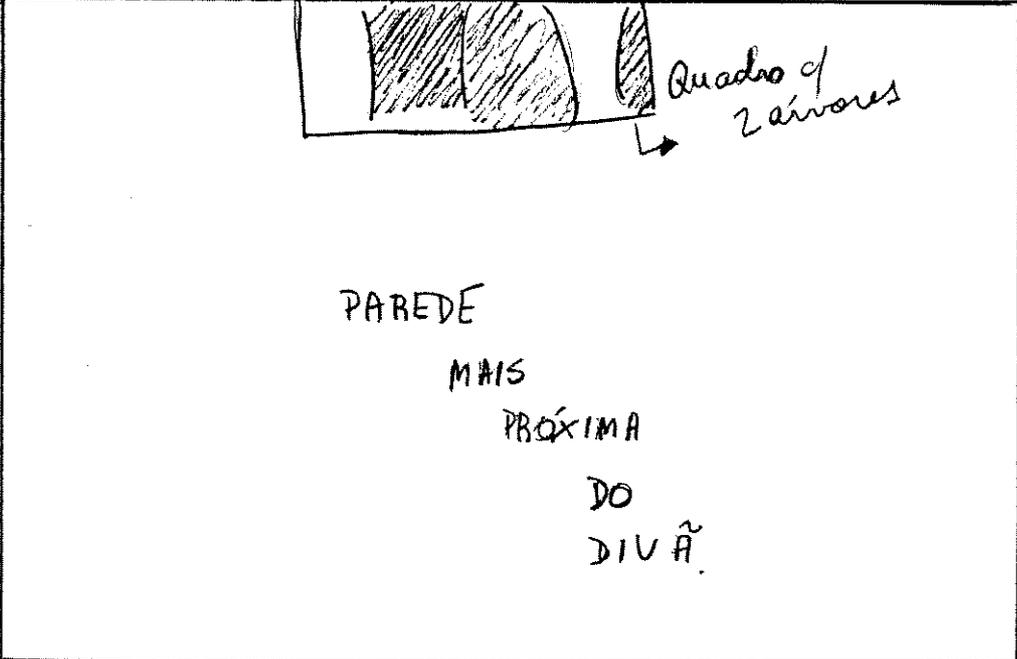
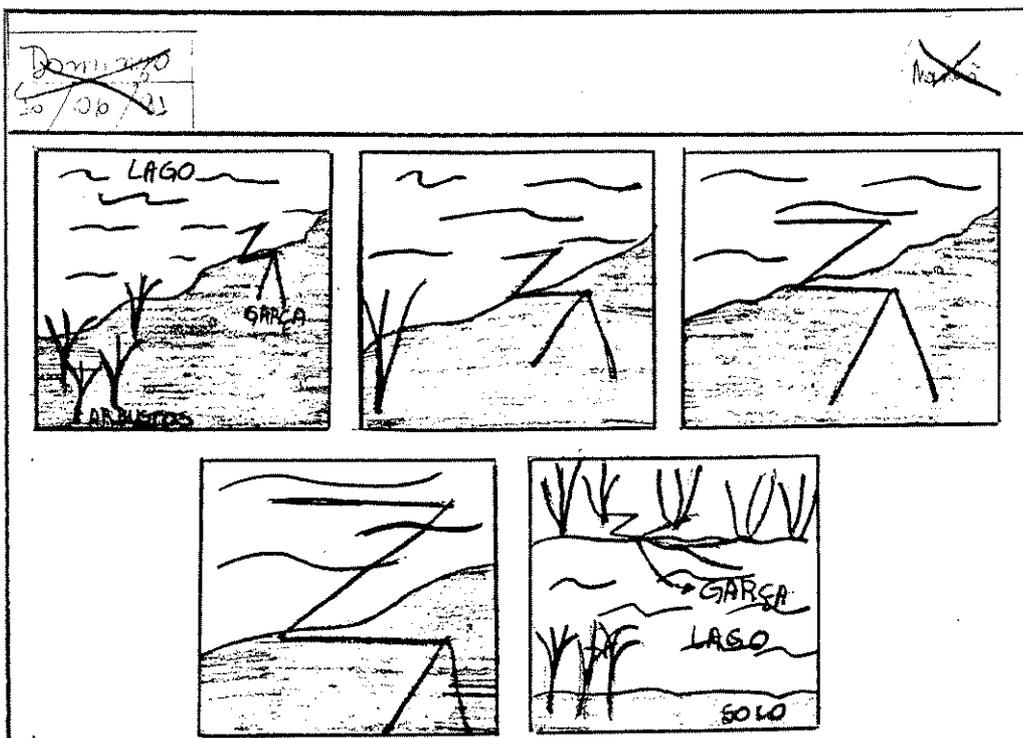


Foto
Sabe



18/06/20



~~Domingo~~
~~20/06/23~~

~~Mapa~~

Texto
 Desce

~~Exposits~~
~~18/06/21~~

- Elas me deixam falando sozinho.

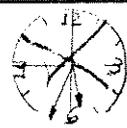


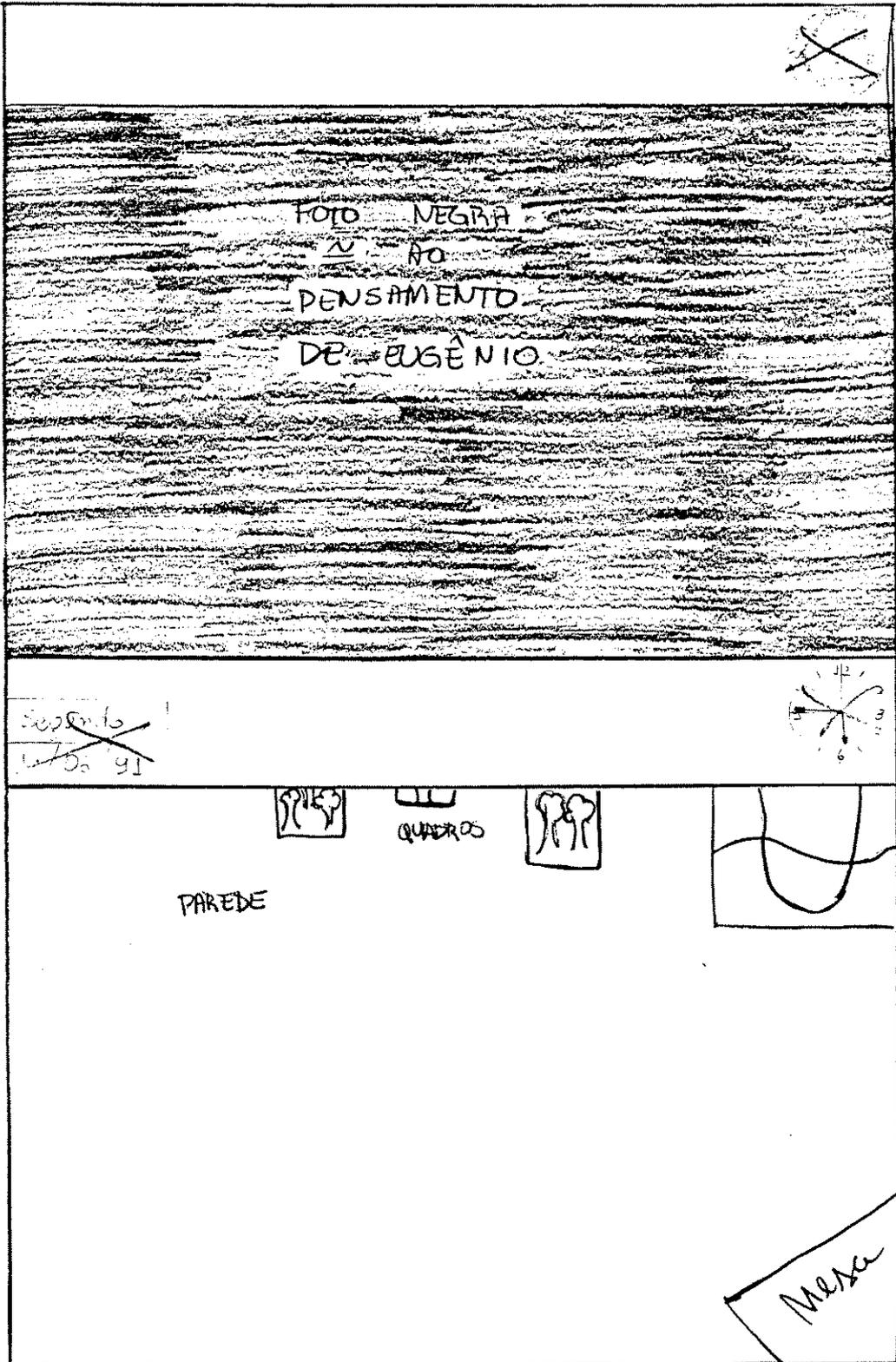
Foto
 Solil



Mapa
 G.H.

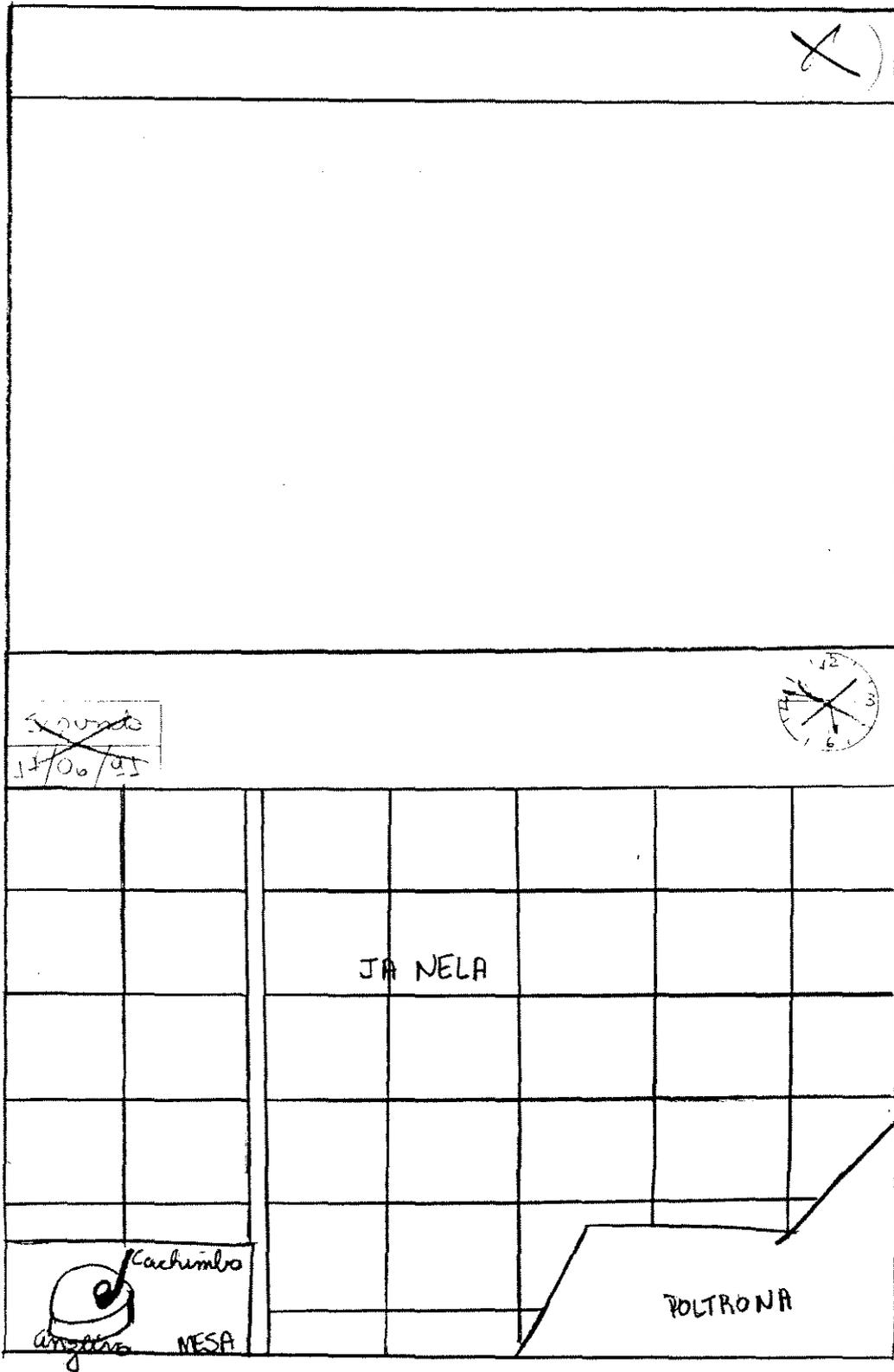
<p>Domingo 16/06/91</p>	<p>Mapa</p>
<p>Texto Desce</p>	<p>- Tenho falado muito sozinho. Sinto medo e vergonha. Falo com Nivaldo e tartaruga macho (ainda mais agora que ele está sozinho); falo com Filomena, sua companheira, antes de ela sumir. Falo com esses montões de madeira que me perseguem; falo com meus quadros; falo até comigo mesmo e ninguém responde.!!</p>
<p>Foto Sobe</p>	<p>PARA DE</p> <p>PORTA</p>

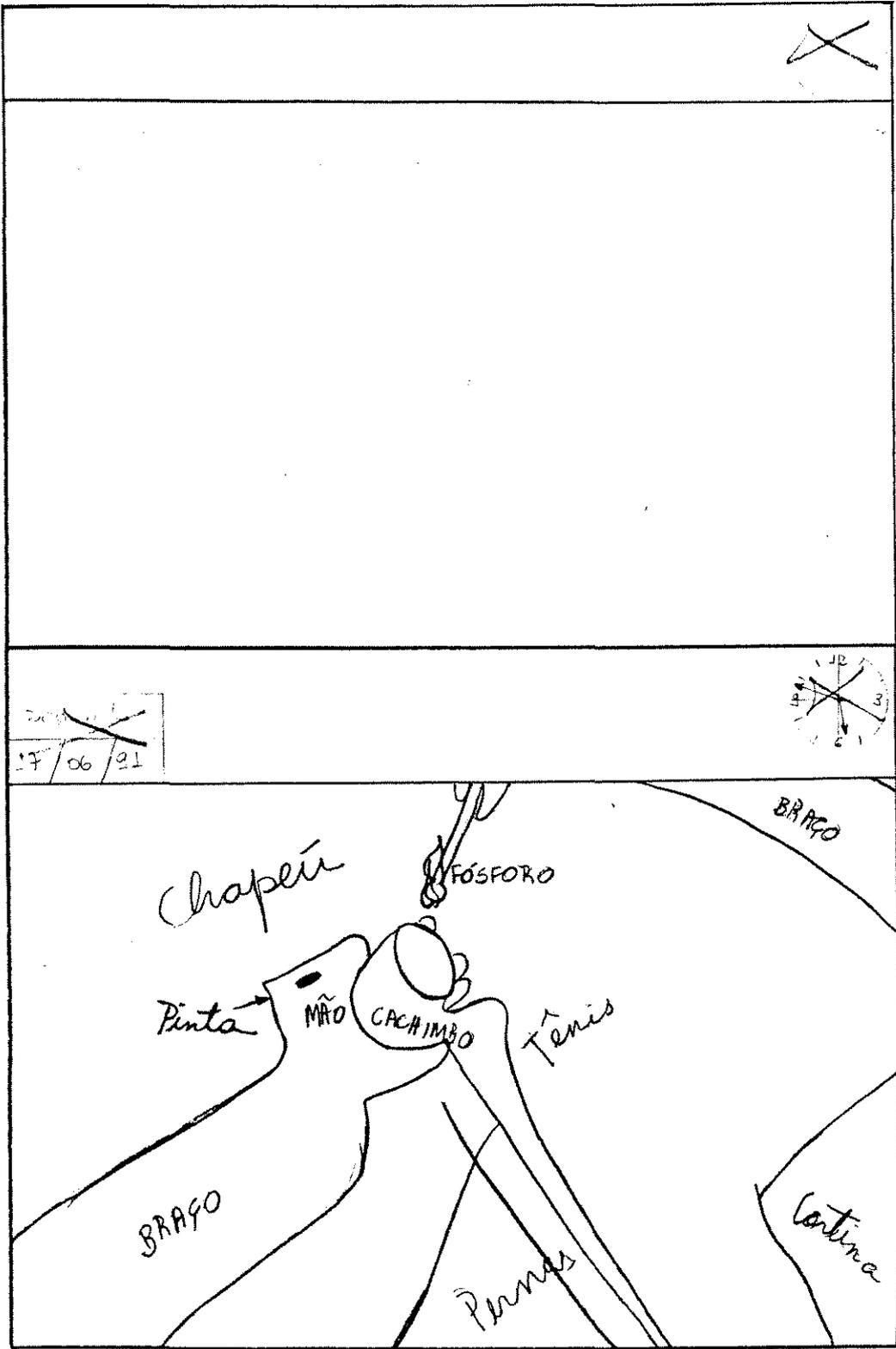


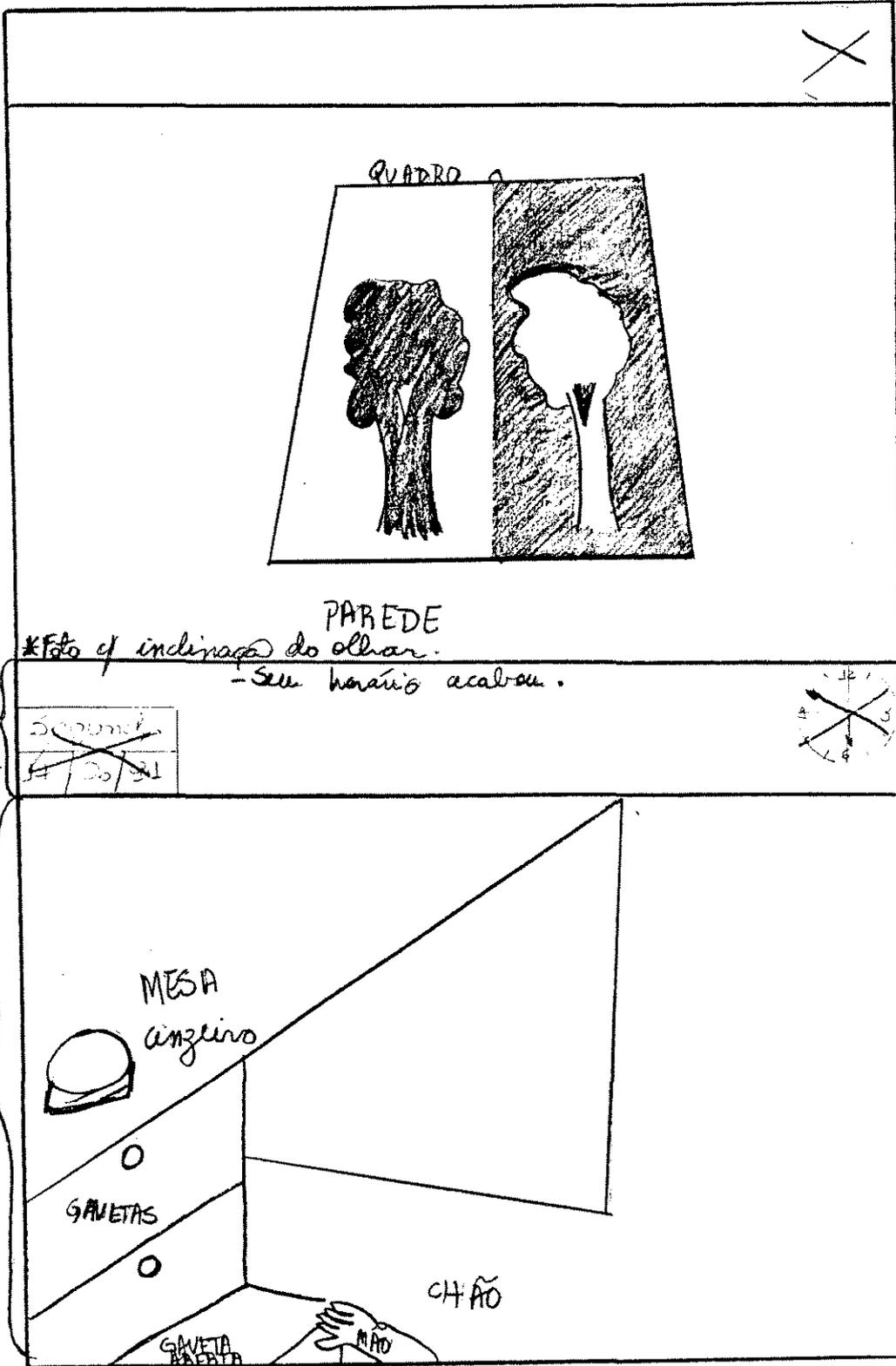


*Foto q indinação do olhar.

M. L. L. L.
G. A.







Texto
Desce

200m
14 / 20 / 21

Foto
Sobe

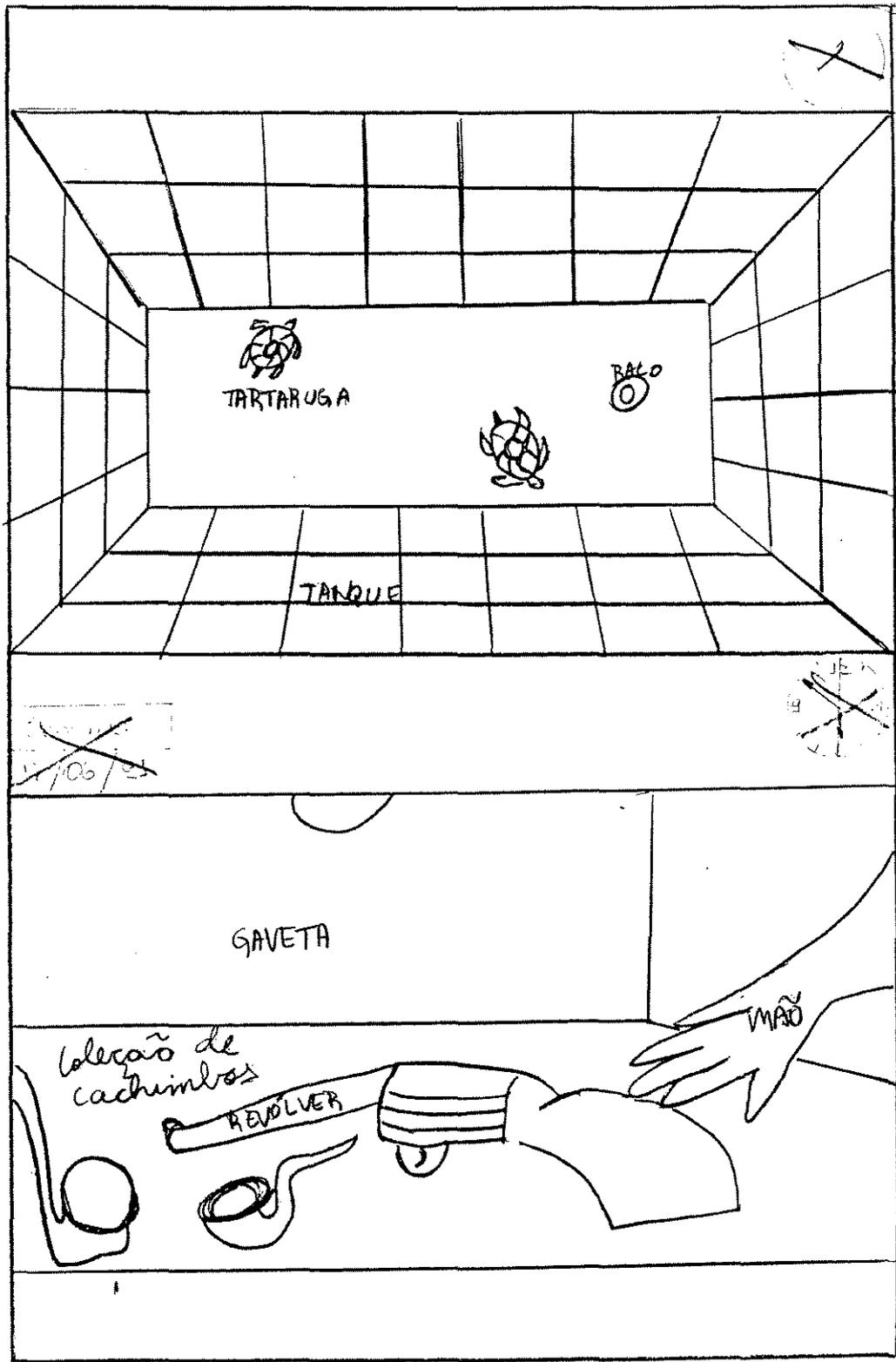
MESA
angular

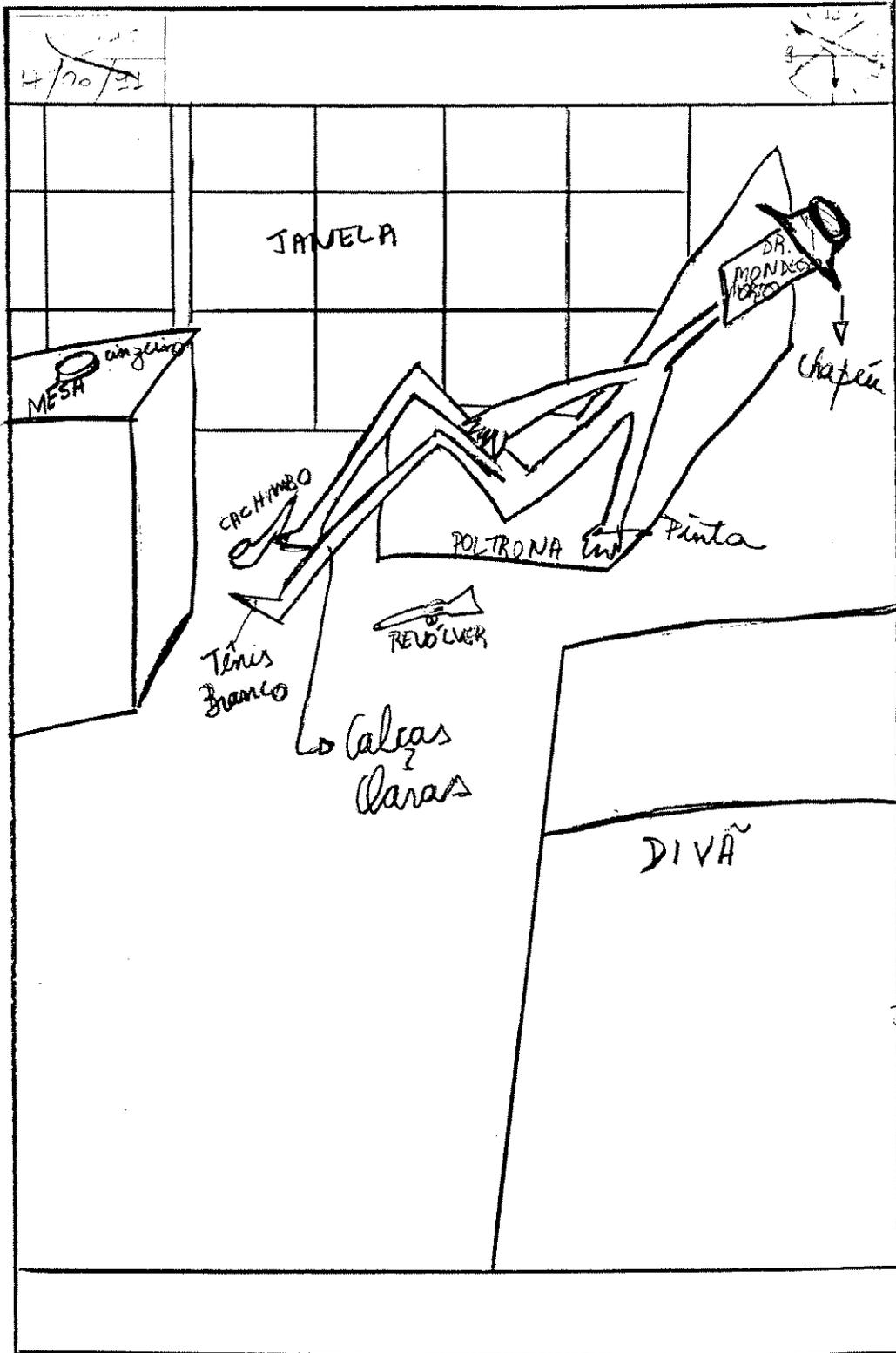
GAVETAS

CHÃO

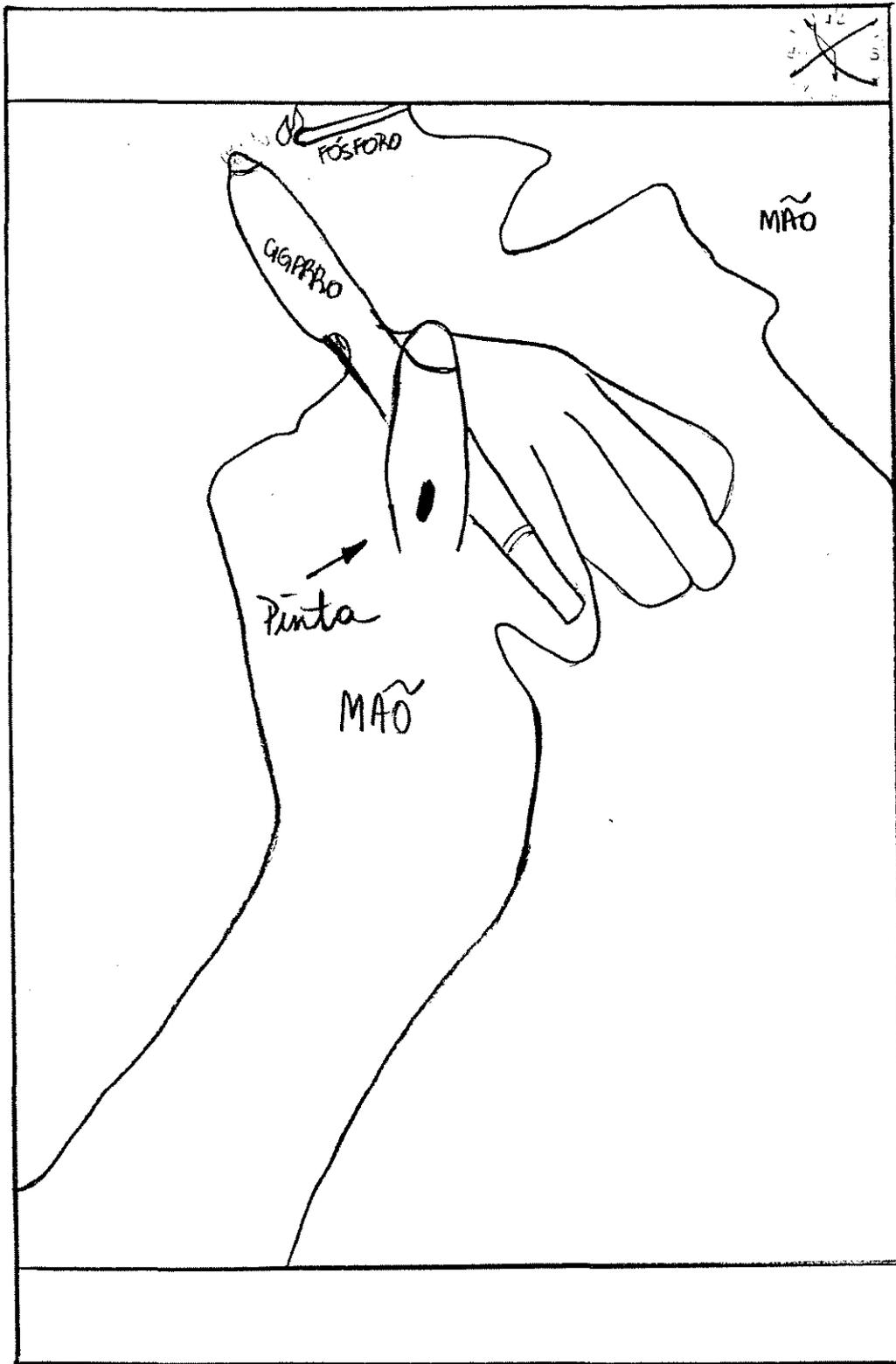
GAVETA
ABERTA

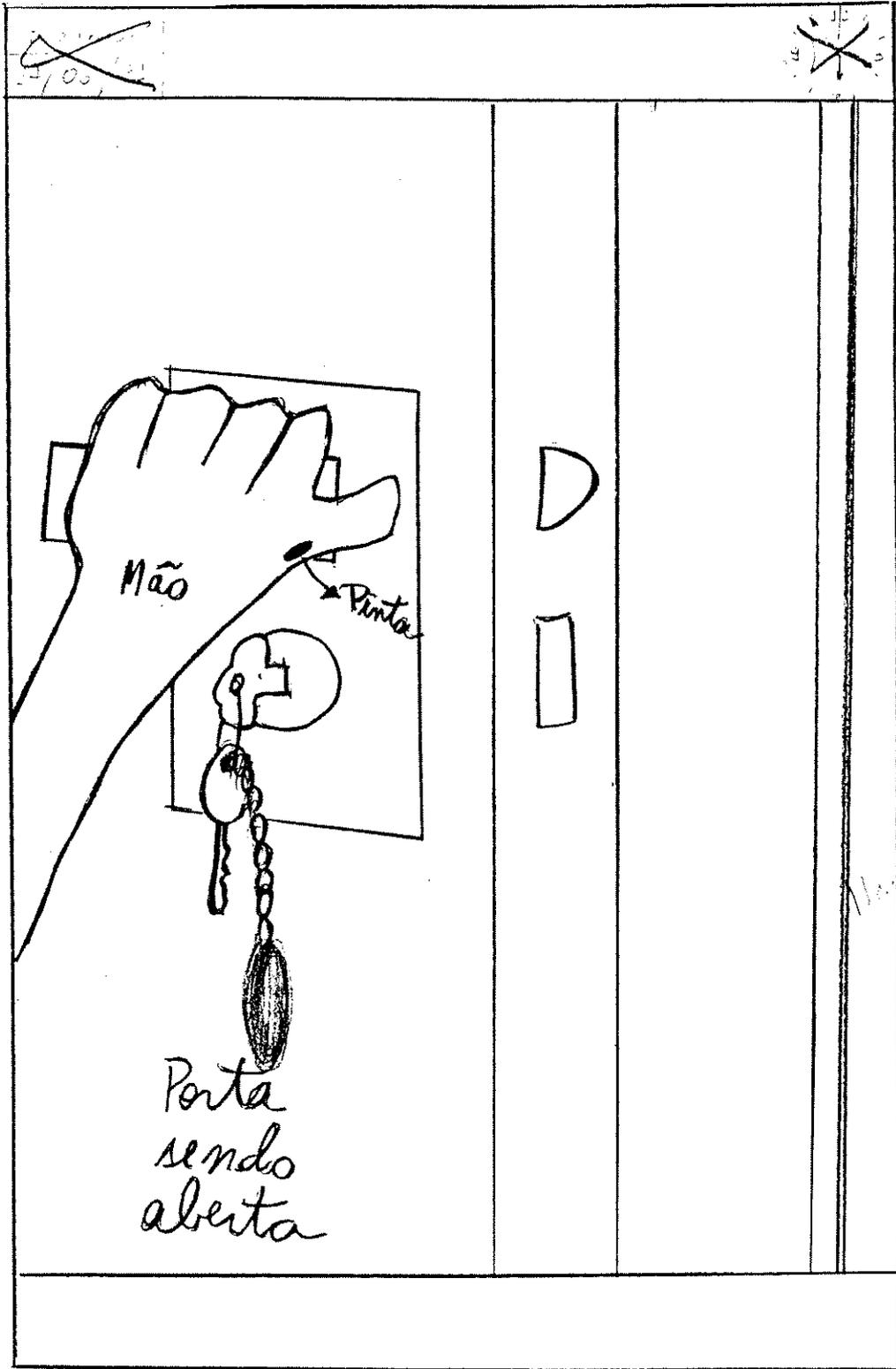
MAO

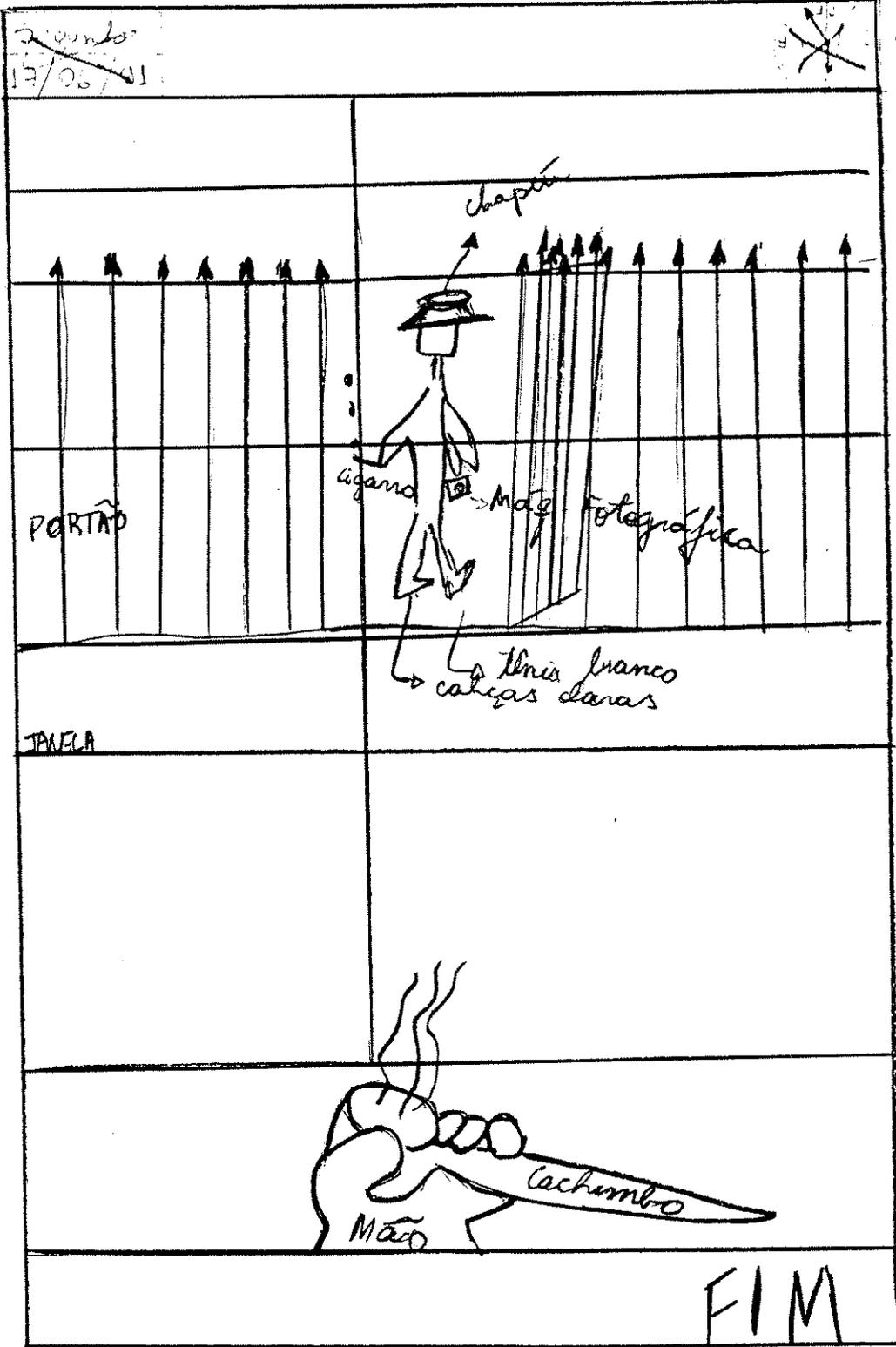




18 mm







8. O Que Dizer de Nossa História ?

Carregamos conosco para o consultório de psicanálise - além do equipamento fotográfico e de iluminação - nosso precioso (assim pareceu) roteiro desenhado (ou story-board). Alinhados ao seu "mapeamento", descobrimos sua real e efetiva importância. O momento de colher a imagem não é a melhor hora de pensar em composição, enquadramento ou iluminação, e foram esses dados primordiais que nosso story-board ofereceu já prontos.

Montamos nosso estúdio no consultório em dois dias diferentes, espaçados em duas semanas, o que nos deixou um tempo mínimo necessário para a "convivência" entre eles, para a continuidade do clima narrativo e para a concentração de idéias que formaríamos outra ainda maior, final.

No primeiro dia, trabalhamos as fotos em que não há a presença do ator. Isso nos deixou livres para lidar apenas com os elementos do cenário. No dia seguinte (e isto também foi produtivo), fizemos as fotos do parque. Para tomar as imagens das árvores, levamos em conta apenas o horário (posição do sol). Entretanto, para fazer as fotos dos patos e das garças sentimo-nos exatamente como Cartier-Bresson descreve: caçadores à espera de sua presa, pacientes fotógrafos aguardando o momento decisivo. É impossível dirigir tais aves, mas foi uma deliciosa espera aguardar o vôo, o olhar, o movimento desses atores e atrizes indirigíveis. Como eles, pisamos na lama para obter um ângulo ideal; como elas, alçamos vôo em movimentos de câmera.

Duas semanas mais tarde, voltamos ao estúdio, acompanhados,

desta vez, do ator. A sensação que tivemos é que a dificuldade em dirigir um ator de cinema deve ser a mesma. Os dois tipos de ator - o de cinema e o de Foto-Romance -, ao contrário do que se possa pensar, estão em movimento; no Foto-Romance, entretanto, é preciso - também aqui - escolher o "momento decisivo", eger, através do clic, o instante ideal que represente o movimento total que se deseja transmitir.

A sensação que se tem ao tomar cada foto é de extrema ambiguidade: ficamos presos a ela enquanto imagem única ao mesmo tempo em que nos lembramos a todo momento onde e de que maneira ela se encaixa na narrativa.

A partir da tomada, da revelação e da ampliação das imagens, surgiram algumas necessidades de mudanças com relação ao planejado anteriormente através dos roteiros escrito e desenhado; são elas⁷:

- a foto da p. 4 foi mudada para que se desse maior importância ao detalhe da chave na porta de entrada (aqui com sombra);

- optamos por utilizar a própria bacia em que vivem as tartarugas da p. 8 (assim como na p. 45) - ao invés de um tanque - porque nos pareceu mais adequado. resolvemos também fazer um enquadramento mais aproximado e manter a água limpa;

- as seis pequenas fotos que compõem a parte superior da p. 16 passaram, também, por uma modificação: resolvemos não sobrepor a ampliação de suas bordas, pois elas já se apresentam num espaço muito

⁷Os números de página da parte que segue referem-se à construção final do Foto-Romance "A SESSÃO", VOLUME 2 desta Dissertação.

pequeno. Se houvesse a sobreposição, a informação da imagem nítida seria mínima. A foto da parte inferior desta mesma página, bem como a da p. 14, não foram ampliadas sem foco, pois assim o preferimos;

- alguns enquadramentos podem parecer "tortos" ou deslocados. Porém, quando optamos pela câmera subjetiva, pretendíamos, justamente, registrar o olhar do personagem que, como se pode perceber, não é plano nem horizontal - como o nosso também não o é. Um exemplo disto é a foto da p. 9;

- a página 19 só não foi totalmente mudada porque conservamos a principal informação da única foto que nela mantivemos. A câmera deixa de ser subjetiva: o olhar naquela mão que brinca sobre o divã é do psicanalista e não mais do paciente. Esta foi uma maneira melhor que encontramos para demonstrar a confusão mental de Eugênio.

- mantendo a idéia de desarranjo, a p. 21 foi reformulada: em vez de um fotograma disforme ou abstrato, sobrepusemos ampliações que julgamos suficientes para a transmissão de tal mensagem;

- da p. 23 - primeira foto - retiramos a foto do quadro com árvores e introduzimos uma outra foto da porta porque pensamos estar muito explícita a relação do texto com aquela primeira imagem;

- a p. 31 sofreu pequenas mudanças na imagem que a compõe. Devemos confessar que foi impossível dirigir a foto dos patos como desejávamos: muitos, de frente para a câmera e assustados. Decidimos, após horas de tentativas frustradas, fotografá-los como eles se ofereciam: desconfiados, porém tranquilos;

- o conjunto de pequenas fotos que formam a parte superior da p. 33 também foi modificado por causa da "indirigibilidade" das

garças. Da segunda foto tiramos o quadro;

- o desejo e o medo do externo que fazem parte da foto 1 da p. 34 nos pareceu melhor representado por árvores do que por pessoas também porque achamos melhor não incluir nenhum rosto a não ser o (pouco) do personagem principal;

- optamos por excluir o rosto do personagem da foto 47 para manter um certo suspense com relação à sua identidade. O revólver em sua mão também nos pareceu mais adequado.

Outras mudanças menos explícitas devem-se ao fato de que o lugar onde realizamos as tomadas (consultório de psicanálise) passou por uma reforma após a concepção de nosso story-board e antes da produção final.

A experiência de fotografar A Sessão após a conclusão do roteiro e a minuciosa decupagem presente no story-board pode parecer mera confirmação de algo já definido. Entretanto, é quase indescritível a sensação de se estar "escrevendo" com a máquina fotográfica. É como se a cada clic pensássemos: com esta imagem estou narrando uma parte da história (quando, na realidade, narra-se muitas informações sobre a história com uma única foto); mas ela não é uma palavra ou um conjunto delas. Com cada imagem, um mundo definido e restrito de outras serve para amarrar temporal e espacialmente a narrativa. Ademais, ver a história pronta, fotografada, é uma chance a mais - e definitiva - de ler o que já foi explicitado tanto pelo roteiro quanto pelo story-board. Contudo, algumas passagens só acabam ficando claras quando visualizamos as fotos montadas e, por vezes, nos

surpreendemos com um detalhe narrativo importante que nem havíamos notado anteriormente⁸.

Por fim, e deixando de lado qualquer tentativa - ilusória - de explicar rearranjos finais que fazem parte fundamental do processo de criação, mencionamos que em nosso trabalho de montagem e de releitura das fotografias dispostas, agora, em história pronta e contada, fizemos algumas modificações, quais sejam:

- optamos por ocupar, não necessariamente mas a princípio, a dupla página, como se fosse, efetivamente, um romance;
- eliminamos algumas poucas fotografias julgadas repetitivas;
- encontramos novas disposições para algumas imagens que, colocadas cara-a-cara suscitaram novas idéias que nos pareceram interessantes.

Sem mais, lembramos que esta apresentação final que propomos é a melhor maneira que ora encontramos para narrar esta "A SESSÃO". Fica, agora, ao leitor, a liberdade de reorganizar uma outra leitura, a versão dele, leitor, que mostrará bem que as fotografias são fundamentalmente polissêmicas.

⁸Nota-se, facilmente, a evidente transformação entre o roteiro original, o story-board e o Foto-Romance já pronto. Dispusemos acima os motivos de algumas dessas mudanças mas, no geral, elas apresentam-se de maneira inexplicável e, às vezes, somente compreensível através da própria leitura de "A SESSÃO".

VII. A FOTOGRAFIA, ESTA OUTRA LITERATURA (PRODUÇÃO)

1. O Foto-Romance enquanto Fotografia

A objetividade sintática contida na fotografia - seu inegável (?) "realismo" - conduz seus "leitores" ou observadores a lhe atribuírem, mesmo quando há trucagens, ampla credibilidade. Seria verdadeiro, então, afirmar que, conseqüentemente, uma seqüência de fotografias possui um grau de realismo análogo, conferindo à narrativa visual maior verossimilhança?

Alain Robbe-Grillet, ao citar André Bazin¹, lembra que, embora exista um grande efeito de realismo produzido pela imagem cinematográfica - que "fala" e "se move" - a imagem não é o real (tanto a cinematográfica quanto a fotográfica), pois não se "pega" uma imagem.

Embora haja rupturas físicas entre um fotograma e outro, a sensação da projeção cinematográfica é de continuidade. No Foto-Romance, há uma continuidade narrativa acompanhada de uma descontinuidade das imagens (elas são colocadas lado a lado, uma a uma).

Para Robbe-Grillet, o objetivo evidente do editor de Foto-Romances é fazer crer na realidade de um filme ao qual se assiste virando páginas:

"O forte efeito do real produzido pela imagem fotográfica vai impor em meu espírito a presença de

¹ Pour le roman-photo. Chausse-Trappes, p. I.

coisas como um perpétuo desafio ao realismo por causa desta fascinante impossibilidade que eu sinto em estabelecer aos diversos elementos da mensagem um lugar estável, limites estritos, um sentido único e definitivo."²

É a respeito deste realismo próprio à fotografia - de que Henri Cartier-Bresson (1908-...) é, esteticamente, o precursor - e do caráter dito ficcional do Foto-Romance que pretendemos falar agora.

"O foto-romance é "obra falsificada", pois seus produtores falham ao não cuidar da espera de um instante miraculoso em que "verdadeiras fotografias" são tiradas. (...) A substituição de uma fotografia por uma série construída de imagens, juntamente com todos os artifícios que resultam da encenação, da montagem e da edição, necessariamente desqualifica o gênero em vista da ideologia fotográfica dominante (...)." ³

Se antes a Fotonovela era apontada como um gênero pobre - voltado para a literatura popular de massa, com sua fonte inesgotável e repetitiva de temáticas alienantes e água-com-açúcar, além da total despreocupação com a parte fotográfica - o Foto-Romance, hoje, apesar de tratar a fotografia como arte e preocupar-se em ascender ao meio culto, parece ir contra toda uma ideologia fotográfica consolidada e respeitável.

Totalmente avessa ao que chama de "planejamento artificial" ,

²Alain ROBBE-GRILLET, Pour le roman-photo. Chausse-Trappes, p. I.

³Jan BAETENS, The intermediate domain or the photographic novel and the problem of value. Critical Inquiry nº 15, p. 287.

a ideologia fotográfica bressoniana sempre pregou a busca do "momento decisivo", como se o fotógrafo se colocasse exatamente como um paciente caçador à espera de sua presa.

Gênero composto, em sua parte visual, por fotografias, o Foto-Romance não permite, por questões óbvias, que a fotografia se identifique com aquela proposta por Cartier-Bresson.

No Foto-Romance, as fotografias são planejadas através de um roteiro que as "encomenda" com enquadramento, cenário, personagens e iluminação precisos, determinados - entre outras coisas.

Além disso, enquanto na ideologia fotográfica dominante o tempo tem sua ação reduzida a um instante ínfimo, no Foto-Romance ele deve ser uma preocupação maior, uma vez que é preciso, na narrativa, dar a idéia de um continuum temporal e espacial que possa ser lido.

Se a fotografia enquanto unidade - como afirma Karoly⁴ - imobiliza o instante e isola o detalhe, é interessante notar que uma sequência de instantes imobilizados resulta numa mobilidade temporal e num agrupamento que é totalidade. O instante imobilizado e o detalhe isolado que é a fotografia sozinha transformam-se em tempo que passa e em totalidade (enquanto narrativa) na sequência de imagens que é o Foto-Romance. Na fotografia, o tempo é redução; no Foto-Romance, extensão.

Ora, se, por um lado, o Foto-Romance se pretende uma narrativa - seja através de fotografias e palavras, seja somente através de fotografias - ele certamente deve adquirir um poder de invenção

⁴Martine de KAROLY, Texte, image et idéologie dans le roman-photo. Le verbal et ses Rapports avec le Non-Verbal dans la Culture Contemporaine. Neste artigo ela fala do gênero Foto-Romance e de seu valor enquanto tal.

próprio ao verbal e, desta forma, "desamarrar-se da realidade"⁵. Entretanto, tudo que é narrativa e invenção no Foto-Romance é, também, no caso das imagens, tomada fotográfica da realidade, o "isso foi" de Barthes⁶, o recorte espaço-temporal do momento que presidiu o clic instantâneo.

Esta convivência fabulação/realidade, construída segundo intenções narrativas, pode ser assim explicada: o verbal narra fabulando; o fotográfico, além de narrar a fabulação já explicitada pelo verbal, traz em si um realismo próprio daquilo que "já existiu", ainda que de maneira representada, direcionada à colocação em sequência e à narrativa.

Vemo-nos aqui com três pontos de vista: o do Foto-Romance com suas particularidades ficcionais; o de Cartier-Bresson e seu "momento decisivo" e o de Barthes, que vê no "isso foi" o realismo maior da fotografia. Dentro deste contexto, há uma clara crítica que a concepção bressoniana faz ao Foto-Romance. É Baetens que levanta esta polêmica: completamente contra qualquer encenação, o estilo de Cartier-Bresson choca-se frontalmente com o gênero Foto-Romance:

"Produtor regular de histórias pouco naturais, anexando os méritos internos de suas imagens às relações que justificam sua presença, não desligável da folha impressa cujas leis de composição induzem o artista a tratar os clichês originais como uma primeira matéria a transformar, o Foto-Romance se ergue frente às

⁵ Mireille CALLE-GRUBER, Écrit avec l'image. Cahiers de la Photographie nº 23, p. 35.

⁶ Roland BARTHES, A Câmara Clara, p. 114.

exigências de uma maneira de fotografar quase universal (...)"⁷.

Nossa conclusão, por ora, é a seguinte:

1º) Cartier-Bresson consagrou seu estilo admirável, tanto que se transformou no modelo ideológico dentro do meio fotográfico; se à fotografia cabia representar o mundo tal como ele é, certamente foi a proposta bressoniana que melhor realizou esta tarefa;

2º) A expressão cunhada por Roland Barthes - "isso foi" - inegavelmente também trata do realismo próprio à fotografia de modo procedente;

3º) O Foto-Romance, sendo mais que meramente um tipo de fotografia ou uma maneira de fotografar, cumpre, mesmo infringindo as regras bressonianas do realismo, a função da qual se incumbiu: construir uma ficção através de palavras e de imagens (e talvez seja este mesmo o seu mérito) com grande qualidade de produção fotográfica;

4º) Por último, registramos nosso questionamento em torno desta - para nós - falsa polêmica: acreditamos ser inconsequente comparar o estilo bressoniano (que se refere à fotografia como unidade) com o gênero Foto-Romance (composto por conjuntos de fotografias), uma vez que a fotografia de Cartier-Bresson pretendia registrar o mundo como ele é - realismo - e o Foto-Romance, por sua vez, é uma ficção, uma fabulação que, concordamos, utiliza-se, certamente, de elementos da realidade, mas justamente para reuni-los numa poética, numa inventividade.

⁷ Jan BAETENS, Le Roman-Photo, p. 39-40.

Como Narrar com esta Poética Mecânica ?

Talvez inventássemos um espaço, aqui, se ele não existisse, para citar com mais vagar as marcantes considerações de Walter Benjamin quanto à questão do modo de produção da fotografia - mecânico - influenciando na sua poética⁸.

É pertinente esta inclusão tanto mais se notamos que o Foto-Romance - este que conhecemos - é tão jovem (está com 11 anos) e tem "irmãos eletrônicos" mais velhos que ele.

Mesmo assim - "sendo fotografia" (mecanicamente produzida) - o Foto-Romance, enquanto produto de arte, sobrevive com elegância e participação num mundo cujo modo de produção é (ou pode ser) totalmente eletrônico.

A mecanização pós-renascentista trouxe consigo uma mudança de linguagem. A produção por unidades que antes trazia as marcas individuais do produtor (na época "artífice") transformou-se em linha de montagem: é aqui que o individualismo se perde.

Esta perda de autoria provoca um repensar na produção, pois esse conjunto de acontecimentos pode influenciar, inclusive, o modo de ver a arte, uma vez que há uma despersonalização do trabalho . A expressão torna-se mecânica e não mais artesanal.

O aqui e agora da obra de arte - ou seja, sua autenticidade - escapam à reprodutibilidade técnica; conseqüentemente, há um declínio da aura própria à obra e a destruição de seu ritual de recepção, de

⁸ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, p. 165-196.

seu valor de culto.

Como se vê, não são poucas nem simples as consequências dessa mudança do modo de produção. O que nos perguntamos, agora, é: qual a diferença entre a poética artesanal, a poética mecânica e a poética eletrônica? Que transformações de linguagem estão embutidas na impressão mecânica da luz na película fotográfica que é realizada sem que haja um contato direto efetivo? Em que medida aura e poética perpassam o mesmo fio condutor?

Com certeza não cabe no âmbito deste trabalho responder a estas perguntas, mas julgamos importante lembrar e apontar características tão marcantes da fotografia, elemento constituinte do gênero que ora estudamos.

2. O Foto-Romance enquanto Literatura

O Deslizamento do Olhar

No processo de leitura do Foto-Romance, múltiplas relações intersígnicas são efetuadas, não apenas no que se refere à dualidade escrita/imagem, mas também dentro de cada uma dessas categorias.

Quanto à parte verbal, é necessário verificar onde ela está posicionada (sobre, sob ou dentro da imagem), se há alguma coisa escrita dentro da fotografia (tabuletas, pichações, painéis, cartazes, etc), como se dá o diálogo entre os personagens (por meio de balões, de travessões ou aspas), entre outras coisas.

Quanto às imagens, a leitura é movimentada por um ir-e-vir com o intuito de confirmar ou recuperar informações (o que acontece também no vídeo e na literatura), além de outros detalhes que veremos a seguir.

A leitura de um Foto-Romance (salvo em Droit de Regards, onde a parte verbal é ínfima) exige, pois, uma dupla atenção: deve-se ver a imagem e ler o texto e, a partir disso, uní-los numa terceira categoria que convencionamos chamar, aqui, de verbo-visualidade, e que nos forneceria a compreensão da totalidade da narrativa:

"Trançados juntos, o icônico e o verbal se curto-circuitam. O olhar do leitor pestaneja, vacila, obrigado a mudar de código e a se acomodar

diferentemente...¹

Num primeiro momento temos, então, que o ato de leitura de um Foto-Romance é uma ação de saltar do visual ao verbal, e vice-versa (como no cinema e na História-em-Quadrinhos).

Há, entretanto, dentro deste movimento que o leitor faz entre imagem e escrita, uma possível necessidade ou contingência que o obrigue a se concentrar num ou noutro código (como é o caso, muitas vezes, de longas sequências fotográficas sem palavras que compõem alguns Foto-Romances).

Imagens fotográficas, ao serem colocadas num contexto e sequência determinados, apesar de se endereçarem à nossa percepção visual, provocam reações diferentes da meramente imagética quando é descoberta a intenção do contexto/sequência.

O que, exatamente, é responsável por este segundo tipo de percepção que não é, provavelmente, apenas ótica ? Talvez nosso imaginário, aliado às próprias informações das imagens fotográficas e carregado de informações outras de diversificada procedência descubra ou construa uma lógica própria da colocação daquelas imagens em sequência e da fabricação (fabulação) daquele dado contexto.

Neste caso, o leitor só dispõe de elementos icônicos para decifrar e pode tornar-se muito complexa a leitura de algo que esteja visualmente implícito.

Pode-se, em algum momento, parar a leitura numa dada foto da

¹ Mireille CALLE-GRUBER, Écrit avec l'image. Cahiers de la Photographie n° 23, p. 30.

sequência (e somente aí, então, o tempo pára) e retomar aquele exercício de ir-e-vir na leitura (e aí o tempo retrocede e avança, à mercê de nossa leitura).

Há de se notar, também, que dentro da narrativa existe uma ordem de temporalidade e uma outra de causalidade². Não é sempre, por exemplo, que uma imagem é a consequência de uma imediatamente anterior; ou seja, não há uma causalidade muito determinada entre as sequências.

Temos, pois, aqui, o que julgamos ser um segundo elemento indispensável ao processo de leitura do Foto-Romance que é a conjunção de uma versatilidade mnemônica considerável com uma capacidade de inter-relacionar rapidamente várias informações, tanto visuais quanto textuais (a literatura e o cinema também são assim).

Deste segundo elemento decorre um terceiro que, para nós, por ora, conclui o número de instrumentos necessários à leitura de um Foto-Romance: é o movimento de ir e vir que o gênero proporciona (mas que não é um privilégio dele: lembrar, mais uma vez, o vídeo e a literatura). Para confirmar ou relembrar informações, basta que o leitor volte algumas páginas para encontrar elementos que o ajudem a alinhar a narrativa. Desta forma, através da dualidade indissociável de fotografia e literatura, o leitor transforma-se num recriador das

²Segundo Izvetan TODOROV, A Poética, p. 62, a ordem de organização das antigas obras literárias era lógica e temporal. A lógica está ligada à causalidade e nos parece ser percebida com maior evidência que a temporalidade, evento mais sutil e/ou subliminar. Alain ROBBE-GRILLET, apud Martine de KAROLY, Texte, image et idéologie dans le roman-photo. Le Verbal et ses Rapports avec le Non-Verbal dans la Culture Contemporaine, p. 215, chama esses antigos encadeamentos de causalidade de "tradicionais".

seqüências que compõem o Foto-Romance.

Com a intenção de concluir, há uma afirmação de Jacques Meuris que gostaríamos de discutir aqui: "a fotografia não fala, é o seu espectador que a comenta" em contraposição a uma outra: "uma fotografia não pode dizer mais, fisicamente, do que aquilo que o olho vê"³.

O que faz com que uma dessas afirmativas não contradiga a outra é o termo fisicamente. A conjunção dessas duas frases evidencia que tudo que o olho vê além da imagem em si é comentário do espectador, ou seja, há a evidência visual - a denotação de Roland Barthes⁴ - e há a referência ideológica, particular, a visão de mundo de cada um que observa a fotografia e tem algo a dizer sobre ela, descobrindo-lhe um sentido - a conotação.

Certamente, uma fotografia fala muito mais além do meramente físico, ainda mais se pensarmos que o olhar subjetivo não aparece somente no momento da observação, mas também no momento da captura da imagem. Temos, então, duas leituras subjetivas com relação à fotografia além da incontornável leitura objetiva: a do fotógrafo e a do observador.

Devemos nos lembrar, ainda, da referência que Barthes faz quanto à imagem fotográfica ser plena e lotada, a ela não se podendo

³La réalité comme simulation. Revue de L'Université de Bruxelles, p. 19.

⁴A mensagem fotográfica. O óbvio e o Obtuso, p. 13.

acrescentar nada⁵. Certamente, Barthes refere-se à parte física da imagem e não ao seu conteúdo ideológico ou conotativo.

Raul Beceyro⁶ também faz menção a este assunto; para ele, as sequências podem dizer tudo e nada, pois não é a fotografia que fala, é a ideologia; não é o texto que diz, mas o contexto.

⁵ A Câmara Clara, p. 133.

⁶ Ensayos sobre Fotografía, p. 11.

Os Agentes da Simultaneidade

Embora o resultado procurado no Foto-Romance seja ajustar fotografia e literatura numa narrativa, temos que cada elemento que compõe este conjunto possui uma função específica e particular com relação ao código que representa.

A imagem, trazendo em si seu próprio texto, cumpre tarefas tanto descritivas quanto metafóricas. Através dela vemos como são, fisicamente, os personagens, o cenário, os acontecimentos.

O texto do Foto-Romance, por sua vez, também comportando em si suas próprias imagens⁷, ao estimular um imaginário explorado visualmente, convida-nos a participar, através da leitura, "da construção de um tempo e de um espaço puramente mentais - do sonho, da memória - sem muito se ocupar de encadeamentos tradicionais de causalidade nem de uma cronologia absoluta"⁸.

Além disso, a presença de palavras em narrativas como o Foto-Romance pode fornecer uma outra leitura, diferente daquela realizada apenas com as imagens. Tomamos, por exemplo, um Foto-Romance e ocultemos sua parte escrita. Ao visualizarmos suas imagens em sequência damos-lhes determinado sentido (talvez isto seja, algumas vezes, impossível), construímos nossa própria história que podemos,

⁷Concordando com o que vimos de Alain ROBBE-GRILLET, apud Martine de KAROLY, Texte, image et idéologie dans le roman-photo. Le Verbal et ses Rapports avec le Non-Verbal dans la Culture Contemporaine, Actes du Colloque, p. 215.

⁸Martine de KAROLY, Texte, image et idéologie dans le roman-photo. Le Verbal et ses Rapports avec le Non-Verbal dans la Culture Contemporaine, p. 215.

posteriormente, comparar com o texto apresentado pelo autor.

> Teria, talvez, um resultado análogo realizar a leitura apenas da parte escrita de um Foto-Romance. Construiríamos mentalmente as imagens que se ligariam àquele texto de modo a completá-lo ou mesmo explicá-lo - ou, ainda, interpretá-lo.

Contudo, para que serviria tal afastamento se verbal e visual, no Foto-Romance, existem - quase sempre - para serem colocados como coisas simultâneas? Certamente que as propostas colocadas acima seriam exercícios interessantes e criativos, muito embora não possamos garantir como sendo positivos os resultados deles advindos.

O que nos interessa, no momento, é verificar que tanto imagens quanto palavras narram - e, ao narrar, completam-se sem ambiguidades, embora haja deslocamentos de um e outro no tempo -, fabulam, explicam e, enfim, dão vida, conjuntamente, ao Foto-Romance, e que as funções de um não devem, portanto, separar-se das funções do outro, uma vez que eles se misturam para compor uma só coisa.

O Visto e o Não-Visto: Fotografias sem Palavras e Histórias

sem Imagens

Aquilo que nos conta o texto da obra escrita não é visto por nós (como são vistas as imagens fotográficas de um Foto-Romance, por exemplo), embora sejamos capazes de imaginar o que nos é narrado. Neste mesmo sentido, há cenas de Foto-Romances que não precisam ser apresentadas fotograficamente , pois deduzimos uma série de acontecimentos de uma narrativa deste tipo. Desta forma, o visto e o não-visto, em conjunto, são momentos narrativos de igual importância.

A passagem de tempo - inerente às narrativas - e a construção do espaço dos acontecimentos (cenário) dão-se pelo entrelaçamento das próprias imagens e fundam, com isto, uma parte que é vista - a imagem em si, aquilo que foi fotografado e que é fatia da narrativa - e outra que se apresenta de modo subliminar, que se deduz, como dissemos, e que se constrói com a ajuda do já referido entrelaçamento das imagens.

Brincar com este jogo - o visto e o não-visto - nada mais é, aqui, que narrar fotograficamente, iludir com as imagens, contar visualmente uma história.

Certamente, há uma tênue ligação entre a palavra (instrumento) e a imagem (imaginação) no momento da criação literária. A idéia primeira que surge ao escritor é imagem interiorizada e a palavra escrita possibilita-lhe a exteriorização desta inspiração.

No processo de leitura de um romance estritamente literário,

sentimos algo parecido com o que pensamos ter sentido o escritor. Ler uma sequência de palavras que se encadeiam para formar uma lógica narrativa é uma ação que ocorre de maneira sincrônica à "concretização" imagética deste texto.

Recorremos a um exemplo corriqueiro para demonstrar que quando se é leitor de obra romanceada é muito comum acontecer de construirmos determinada imagem a respeito de um local que foi descrito num livro ou com relação à fisionomia e modo de agir de um determinado personagem. Basta pensarmos num romance que tenhamos lido e que, posteriormente, é levado ao cinema. Uma reação é experimentada: comparamos a imagem que está sendo apresentada (concepção do adaptador, construída para determinado veículo, transmitida de modo diferente) com aquela já fixada por nós na ocasião da leitura; as conclusões são quase óbvias: tudo muda, pois a "leitura" é outra, feita por outra pessoa e, além disso, há a representação dos atores, a direção, cenário ...

Podemos supor, aqui, que nosso pensamento imagético funciona como se tivesse visto fotografias ao ler uma obra literária, fotografias estas, entretanto, que se modificam em nosso imaginário segundo a percepção de cada um e segundo, também, outros fatores - que talvez não caibam em nossa análise - como humor, personalidade, momento de vida de cada leitor, que é, então, fotógrafo contingente e particular da obra literária com a qual mantém contato.

Já relatamos no Capítulo V (item C) os recursos utilizados em Droit de Regards - Foto-Romance de Peeters e Plissart para que o

resultado narrativo fosse satisfatório. Vejamos, agora, um pouco da produção de Michals. Em suas sequências sem palavras é ainda mais marcante o movimento de ir e vir no momento da leitura. Nossos sentidos procuram captar, interminavelmente, neste vai-e-vem, todas as informações necessárias à completude de sentido.

Outra característica marcante na parte sem texto da obra de Michals é o uso de trucagens. Em um número considerável de histórias, ele emprega truques tanto no momento da exposição quanto na ampliação das fotografias. Estouros de luz, sobreposição de imagens, diferenças de tom na ampliação de uma mesma foto, super e sub-exposição de temas, borrões provocados por movimentos dos atores (e para lhes dar movimento): estes são os recursos mais utilizados por Duane Michals com a intenção de dizer visualmente coisas absolutamente extraordinárias.

Quanto a estas narrativas construídas, em sua maior parte, apenas através de fotografias - Droit de Regards, e várias sequências fotográficas de Duane Michals - devemos ressaltar que elas definitivamente são capazes de transmitir uma ficção. Cinema mudo ? Mímica fotográfica ? A narrativa sequencial através de imagens não foi inaugurada com Droit de Regards ou com D. Michals. Perde-se no tempo a história das narrativas visuais indiciais que, por vezes, ora engendraram símbolos, ora transformaram-se em ícones, tudo isso com a intenção de ser um significado.

VIII. BIBLIOGRAFIA (CRÉDITOS)

1. Bibliografia Específica

ADES, Dawn. La photographie et le texte surréaliste. In: Explosante fixe. Paris, Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p. 155-189.

ALMANAQUE DE FOTONOVELAS nº 627. São Paulo, Editora Abril Jovem, Agosto/1990.

BAETENS, Jan. Du roman-photo (original manuscrito ainda não publicado fornecido pelo autor), 1990. 156 p.

_____. La bataille de l'image. Semiótica, Amsterdam, 67(1-2): 127-134, 1987.

_____. Texte et image dans le roman-photo. Word and image, Londres/Nova Iorque/Filadélfia, Conference Proceedings: p. 170-176, Jan-Mar 1988.

_____. Des mots dans la photographie. Conséquences, s/1. (4): p. 67-74, 1974.

_____. Du même à l'autre: pour une comparaison du roman-photo et de la bande-dessinée. Cahiers de la bande-dessinée, s/1, p. 88-96, 1987.

_____. The intermediate domain or the photographic novel and the problem of value. Critical inquiry, Chicago, 15: p. 280-291, 1989.

_____. La règle excédée. Correspondance n° 2 (El lenguaje en sus limites), p. 133-145.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

_____. A retórica da imagem. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

BELLOUR, Raymond. The power of words, the power of images. Camera Obscura, Maryland, 24: p. 7-9, Set/1990.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Obras escolhidas; magia e técnica - arte e política, 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 91-107.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas; magia e técnica - arte e política. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 165-196.

CALLE-GRUBER, Mireille. Écrit avec l'image. Cahiers de la photographie, Paris, 23: p. 29-42, 1989.

CARVALHO, Bernardo. Michals recria a narrativa fotográfica. Folha de São Paulo: 5º Caderno, p. 10, 29/10/1991.

CHIROLLET, Jean-Claude. Esthétique du photoroman. Paris, Edilig, s/d; (Col. Médiathèque). 224 p.

EISNER, Will. Quadrinhos e a arte sequencial; a compreensão e a prática da forma de arte mais popular do mundo. São Paulo, Martins Fontes, 1989. 154 p.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. Communications, Paris, 24: p. 7-23, 1976.

GUBERN, Román. Literatura da imagem. Rio de Janeiro, Salvat, 1979; (Col. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. 57). 144 p.

_____. El lenguaje de los comics. 4ª ed. Barcelona, Península, 1979. 184 p.

HABERT, Angeluccia B. Fotonovela e indústria cultural; Estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis, Vozes, 1974; (Col. Vozes do Mundo Moderno. 11). 140 p.

HAMELUNXEN, Hubertus von. Entretien avec Benoit Peeters et Marie-Françoise Plissart: Construire l'instant. Revue de sciences humaines, 210: 15-22, 1988. Retomado in: Lendemain, Berlim, 49: p. 15-22, 1988.

KAROLY, Martine de. Texte, image et idéologie dans le photo-roman. In: Le verbal et ses rapports avec le non-verbal dans la culture contemporaine. Montpellier. 1988. Actes du Colloque. Centre de Recherches en Littérature Générale et Comparée/Centre de Recherches ISAV, p. 213-221.

KEIM, Jean. La photographie et sa légende. In: La photographie et l'homme; Sociologie et psychologie de la photographie. Tournai, Casterman, 1971; (Col. Mutations, Orientations. 16), p. 104-110

LACHMAN, Edward e LEVINE, Elieba. Chausse-Trappes. Paris, Éditions de Minuit, 1981. 167 p.

LEENHARDT, Jacques. A escrita e a violência da imagem. Folhetim, 635: 62-65, 18/03/1989.

MASSON, Pierre. Autour de la relation texte-image. Europe, Paris, 720: p. 47-53, 1989.

MEERSTIX, Joelle, PEETERS, Benoit e PLISSART, Marie-Françoise. Préludes. Revue de l'université de Bruxelles, Bruxelles, (1-2): 225-234, 1986.

MEURIS, Jacques. La réalité comme simulation. Revue de L'Université de Bruxelles, Bruxelles, (3-4): 15-19, 1983.

Écrire, photographeur.

_____. Revue de l'université de Bruxelles, Bruxelles, (3-4): 98-108, 1983.

MICHALS, Duane. Duane Michals. Paris, Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture et de la Communication, 1983; (Col. Photo Poche. 12). 144 p.

L'oeil de la lettre; les rapports de la lettre et de la photographie des origines à nos jours. Paris, Centre National de la Photographie, 1989. 117 p.

PEETERS, Benoit. Une pratique insituable. Revue de L'Université de Bruxelles, Bruxelles, (1-2): 5-14, 1986.

_____. Case, planche, récit; Comment lire une bande-déssinée. Tournai, Casteman, 1991. 122 p.

PEETERS, Benoit e PLISSART, Marie-Françoise. À la recherche du roman-photo. Revue de sciences humaines, Paris, 210 (2): 77-82, 1988.

_____. Correspondance. Liège, Yellow Now, 1981. 67 p.

_____. Fugues (Roman-Photo). Paris, Éditions de Minuit, 1983. 122 p.

_____. Droit de regards (Roman-Photo) . Paris, Éditions de Minuit, 1985. 136 p.

_____. Prague. Paris, Autrement, 1985. 96 p.

_____. Le mauvais-oeil (Roman-Photo) . Paris, Éditions de Minuit, 1986. 76 p.

_____. Duel. Lendemain, Berlin, 49: 7-14, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. Pour le roman-photo. In: LACHMAN, Edward e LEVINE, Eliëba. Chasse-Trappes. Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. I-V.

VOUILLOUX, Bernard. L'écrit et l'image. Degrés, Bruxelles, 45: D1-D12, 1986.

WEINRICH, Harald. Le temps; Le récit et le commentaire. Paris, Éditions du Seuil, 1973; (Col. Poétique). 336 p.

2. Bibliografia Complementar

- ARCARI, Antônio. A fotografia. As formas, os objetos e o homem. São Paulo, Martins Fontes, 1983. 202 p.
- ARROUYE, Jean. Echolalies. Cahiers de la photographie, Paris, (23): 48-59, 1989.
- BAETENS, Jan. Le pedalternorotandomovens centroculatus articulosus ou la redondance productrice. Taka de tinta, Barcelona, 1-7, s/d.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. 284 p.
- BECEYRO, Raul. Ensayos sobre fotografía. México, Arte y Libros, 1978. 91 p.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas; magia e técnica - arte e política. 3ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1987. 254 p.
- BERGER, René. Arte e comunicação. São Paulo, Paulinas, 1977. 180 p.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BRUNI, Ciro (dir.). Four la photographie; de la fiction. Sammeron, Germs, 1987. 372 p.

BUSSELLE, Michael. Tudo sobre fotografia. São Paulo, Pioneira, 1978. 224 p.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

D'ÁVILA, Antônio C. Anatomia da imagem fotográfica. Tese de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1987.

DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. Barcelona, Paidós, 1986; (Col. Paidós Comunicación. 20). 191 p.

_____. L'acte photographique et autres essais. Bruxelas, Éditions Labor, 1990. 309 p.

_____. Le caillou et le précipice. Cahiers de la Photographie, Paris, (23): 70-89, 1989.

EHRENZWEIG, Anton. Psicanálise da percepção artística. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo- excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 293-300.

FABRIS, Annateresa (Org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991; (Col. Texto e Arte. 3). 300 p.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo, Hucitec, 1985. 92 p.

FULCHIGNONI, Enrico, La civilisation de l'image ou les boites de Pandore. Paris, Payot, 1975. 309 p.

HERRIGEL, Eugen. A arte cavalheiresca do arqueiro zen. São Paulo, Pensamento, 1975. 91 p.

HERKENHOFF, Paulo. Fotografia. O automático e o longo processo de modernidade. Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro, (3): 39-46, 1983.

LANGFORD, M. J. Fotografia básica. São Paulo, Martins Fontes, 1979. 308 p.

LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 21-30.

LIDDELL, H. G. e SCOTT, R., A Greek English Lexicon, Oxford, At the Clarendon Press, 1966.

LIMA, Ivan, A fotografia é a sua linguagem, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988. 120 p.

LINDEKENS, René. Éléments pour une sémiotique de la photographie. Bruxelas, AIMAV, 1971; (Col. Sciences de la communication et de la diffusion). 280 p.

MACHADO, Arlindo, A ilusão especular. São Paulo, Brasiliense, 1984; (Col. Primeiros Vãos. 25). 163 p.

MCLUHAN, Marshall, Os meios de comunicação. São Paulo, Cultrix, 1974. 407 p.

MENESES, Adélia B. Do poder da palavra. Folha de São Paulo, 29/01/1988, p. B-3/B-7.

MITCHELL, W.J.T. Iconology (image, text, ideology). Chicago, University of Chicago Press, 1986. 226 p.

OMAR, Arthur. Kodak-gnose. Folhetim, 586: B2-B5, 29/04/1988.

PAIVA, Joaquim, Fotografia, ornitólogos e pássaros. Folhetim, 586: B6-B11, 29/04/1988.

PEIXOTO, Nelson B. As imagens e o outro. In: O desejo. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 471-480.

PLAZA, Julio, Tradução intersemiótica. São Paulo, Perspectiva / Brasília, CNPq, 1987; (Col. Estudos. 93). 217 p.

PRAZ, Mário, Literatura e Artes Visuais. São Paulo, Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1982. 255 p.

REY, Marcos, O roteirista profissional; televisão e cinema. São Paulo, Ática, 1989. 109 p.

ROCHE, Denis, Un peu plus de lumière. Revue de sciences humaines, Paris, (210): 59-62, 1988.

_____, Écrit sur l'image; la disparition de lucioles (reflexion sur l'acte photographique). Paris, Éditions de L'Etoile, 1982. 189 p.

SAMAIN, Etienne. Mito e fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua. Revista Trilhas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1: 37-49, 1987. Também, in Antropologia Visual. Caderno de textos. Rio de Janeiro (Museu do Índio), 1987, p. 46-50.

SANTAELLA, Lúcia. Por uma classificação da linguagem visual. Face, São Paulo, 2(1): 43-67, jan/jun 1989.

SEVERINO, Antônio J. Metodologia do trabalho científico. 17ª edição. São Paulo, Cortez, 1986; (Col. Educação Contemporânea). 252 p.

SONTAG, Susan, Ensaio sobre fotografia. 2ª edição. Rio de Janeiro, Arbor, 1981. 198 p.

SOUGEZ, Marie-Loup. Historia de la fotografía. 3ª edição. Madri, Cátedra, 1988 (Col. Cuadernos Arte). 479 p.

TODOROV, Tzvetan. A poética. Lisboa, Teorema, 1986. 107 p.

ZUNZUNEGUI, Santos. Pensar la imagen. Madri, Cátedra / Universidad del País Vasco, 1989; (Col. Signo e Imagen). 260 p.

IX. ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Capítulo I¹

Ilustração I - <u>Correspondance</u> , p. 26-27	5
Ilustração II - <u>Fugues</u> , p. 47	6
Ilustração III - <u>Droit de Regards</u> , Capa	7
Ilustração IV - <u>Prague</u> , Capa	8
Ilustração V - <u>Le Mauvais Oeil</u> , p. 5	9
Ilustração VI - <u>Duel</u> , Primeira página (sem numeração) ..	10
Ilustração VII - <u>Aujourd'hui</u> , BAETENS, Jan, "La règle excédée".	
<u>Correspondance</u> nº 2 (El lenguaje en sus limites), p. 136	11

Capítulo III

Ilustração I - <u>Almanaque da Mônica</u> nº 29, Maurício de Sousa Produções. Editora Globo/Maurício de Sousa Editora, São Paulo 1992, Capa	44
Ilustração II - <u>Gibizinho da Turma do Arrepio</u> nº 8, Editora Globo/Estúdios Sketch, São Paulo, 1992, p. 20-21	45
Ilustração III - "Por quem os sinos dobram" (Cine Romance), Revista <u>A Cena Muda</u> nº 32, Ano 24, Rio de Janeiro, 08/08/1944, p. 27. Filme da Paramount com Direção e Produção de Sam Wood, com Gary Cooper e Ingrid Bergman; extraído da obra de Ernest Hemingway. Banco de Imagem do Arquivo Edgard Leuenroth - Centro de Pesquisa e Documentação Social - UNICAMP	48

¹As ilustrações de I a VI fazem parte de narrativas de autoria de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart. Para maiores detalhes, ver Bibliografia Específica.

Ilustração IV - <u>Almanaque de Fotonovelas</u> nº 627, São Paulo, Editora Abril Jovem, Agosto/1990, p. 4	50
Ilustração V - Sequência Fotográfica de Duane Michals "Le voyage de l'esprit après la mort" (25 fotos). <u>Duane Michals</u> , Paris, Centre National de la Photographie /Ministère de la Culture e de la Communication, 1983; Coleção Photo Poche nº 12	54-61

Capítulo IV

Ilustração I - Sequência Fotográfica de D. Michals "Les choses sont bizarres" (9 fotos); Coleção Photo Poche nº 12	78-80
--	-------

Capítulo V²

Ilustração I - <u>Correspondance</u> , p. 7 e Contra-Capa (Montagem)	90
Ilustração II - <u>Fugues</u> , p. 21	93
Ilustração III - <u>Droit de Regards</u> , p. 50	96
Ilustração IV - <u>Prague</u> , p. 11	98
Ilustração V - <u>Le Mauvais Oeil</u> , p. 76	100
Ilustração VI - <u>Duel</u> , Última página (sem numeração)	102
Ilustração VII - <u>Aujourd'hui</u> , BAETENS, Jan, "La règle excédée", in <u>Correspondance</u> nº 2, Dezembro / 1991, p. 137, 139 e 141 (Montagem)	105
Ilustração VIII - PEETERS, Benoit, <u>Case, Planche, Récit</u> ;	

²As ilustrações de I a VII fazem parte de narrativas de autoria de Benoit Peeters e Marie-Françoise Plissart. Ver Bibliografia Específica para maiores detalhes.

Comment lire une bande-dessinée. Tournai, Casterman, 1991, p. 28	127
---	-----

Capítulo VI

Ilustrações I-X - Ensaio Fotográfico <u>Troncos</u>	130-139
Ilustração XI - Sequência Fotográfica <u>Curiosidade</u>	142-144
Ilustração XII - Sequência Fotográfica <u>Amor Platônico</u>	145-146
Ilustração XIII - Sequência Fotográfica <u>Ritual de</u> <u>Passagem</u>	147-149