

O primeiro amor não morre: apontamentos sobre a reconfiguração das fotonovelas na atualidade a partir dos *Tableaux Vivants* e dos *Memes*

*The first love doesn't die: notes on the reconfiguration of the photonovels in the actuality present from *Tableaux Vivants* and *Memes**

Paulo Matias de FIGUEIREDO JÚNIOR¹
Vitor Celso Melo de FARIA JUNIOR²

Resumo

Apresentamos, de forma sintética, o percurso histórico das fotonovelas no Brasil, suas principais características de estilo e suas novas manifestações de linguagem na atualidade a partir dos *Tableaux Vivants* e dos *Memes*. Para tanto, pontuamos ao longo do presente artigo a criação das fotonovelas italianas, em meados da década de 40, sua posterior implementação e adaptação no Brasil e, junto disso, seus respectivos desdobramentos: a conquista de uma estética visual própria; a preservação de suas histórias romanescas; e o conceito moderno da jornada do herói. Com a descida da indústria brasileira de fotonovelas no final dos anos 80, surgiram variadas formas de ressignificação no atual cenário tecnológico, artístico e comercial. Sendo assim, lançamos neste artigo apontamentos a respeito da relação das fotonovelas com os *Tableaux Vivants* e os *Memes*, a partir de uma análise de cunho comparativo fundamentada em dados históricos e técnicos.

Palavras-chave: Fotonovela. Tableau Vivant. Memes. Arte sequencial. Ressignificação.

Abstract

We present, in a synthetic way, the historical route of the photonovels in Brazil, their main characteristics of style and their new manifestations of language in the present time from *Tableaux Vivants* and *Memes*. To this end, we point out throughout the present article the creation of Italian photonovels in the middle of 1940s, their subsequent implementation and adaptation in Brazil, and their respective developments: the achievement of a visual aesthetic of their own; the preservation of their romance stories; and the modern concept of the hero's journey. With the fall of the Brazilian industry of photonovels in the late 1980s, various forms of resignification appeared in

¹ Professor Doutor do Curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Orientador no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFCG) – Cota 2017/2018.
E-mail: paulomfjr@hotmail.com

² Graduando do Curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande. Bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFCG) – Cota 2017/2018.
E-mail: vitor_vitorjr@hotmail.com

the current technological, artistic and commercial scene. Therefore, we have launched in this article notes on the relation of the photonovels with *Tableaux Vivants* and the Memes, based on a comparative analysis based on historical and technical data.

Keywords: Photonovela. Tableau Vivant. Memes. Sequential art. Resignification.

Introdução

A arte sequencial, enquanto produto da associação entre imagens e textos, reflete os anseios de uma época, uma sociedade específica; ela é um “[...] veículo para expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros [...]” (EISNER, 1999, p. 13). Tal qual a cultura de um povo, essa arte evolui com o passar do tempo, seus símbolos são renovados ou resignificados a partir de novos valores e avanços tecnológicos. A fotonovela, nesta conjuntura, é fruto da soma histórica de diversos produtos culturais. Sua linguagem foi construída e influenciada pelos folhetins, o cinema e, na sua fase final, pelas telenovelas. Já na atualidade, a partir da evolução de tecnologias acessíveis à população e do desenvolvimento de ideias recentes sobre a significação da arte fotográfica, surgem novas alegorias e roupagens estéticas à fotonovela, como os *Tableaux Vivants* e os *Memes*, por exemplo. A partir desse contato preliminar com o tema, surge o interesse em identificar e analisar as atuais manifestações da fotonovela dentro dos parâmetros de estudo da arte sequencial.

Em função da escassa bibliografia existente sobre fotonovela, principalmente no Brasil, fundamentamos grande parte de nosso trabalho em Habert (1974). Embora sua obra possa ser considerada por alguns como datada em função da época de publicação, ela permanece sendo a principal referência no que se refere a discussão das fotonovelas no país, de onde foi possível extrair a base teórica indispensável à análise que será empreendida neste texto, pois concentra no seu conteúdo as principais questões ligadas às características de estilo deste gênero literário e sua respectiva história no Brasil. A quantidade limitada de referenciais teóricos sobre fotonovela é evidente, por exemplo, na data de publicação do artigo de Joaniho e Joaniho (2008), sendo ele um dos mais importantes e recentes a dar continuidade à discussão iniciada por Habert (1974). Além destes, há Marquezi (1980) que acrescenta informações históricas à obra de Habert

(1974) e Eisner (1999), autor que foi útil na comparação das fotonovelas com questões técnicas e narrativas dos quadrinhos.

Este artigo está estruturado a partir dos seguintes tópicos: contexto histórico da fotonovela no Brasil; seguido por uma apresentação das suas principais características de linguagem; e, por último, as principais manifestações desta arte sequencial na atualidade. Atravessar este percurso até a análise é necessário para contextualizar o conteúdo que compõe o desenvolvimento deste trabalho a respeito dos *Tableaux Vivants*, os chamados *Quadros-Vivos*, e dos *Memes*, pois ambos são relevantes expressões da fotonovela no cenário atual.

Contexto histórico da fotonovela no Brasil

A fotonovela é resultado das dificuldades econômicas ocasionadas pela Segunda Guerra Mundial na Itália, em meados dos anos 40. Para compreender melhor a conjuntura, saindo brevemente da extensão italiana para o contexto global, devemos entender que em consequência ao conflito bélico que se instalou no período, a maior parte dos países que compõem esse continente passou a sofrer sérios problemas de ordem econômica e social, e para auxiliar o desenvolvimento destas regiões o governo norte-americano começou a se instalar dentro de setores importantes da economia e cultura através do chamado *Plano Marshall*³. Um dos efeitos causados por essa iniciativa foi a absorção massiva das produções hollywoodianas nestes países com a criação de novos ídolos, os *olimpianos*, figuras midiáticas, que possuem uma forte influência social e são formadores de opinião para uma grande parcela da população, vide, por exemplo, os atores Robert Taylor e Rita Hayworth, populares na década de 40 e 50.

Entretanto, diferente dos demais países europeus no final dos anos 40, a tentativa de inserção de ídolos norte-americanos na Itália através desta arte não obteve êxito, pois grande parte dos cinemas estavam paralisados ou foram destruídos pelo conflito. A população, no geral, passou a ser alimentada do imaginário hollywoodiano por meio da leitura de revistas e jornais especializados. A partir da demanda de mercado, foram

³ “O Plano Marshall, de forma mais específica, previa a concessão de empréstimos a juros baixos aos governos europeus, para que adquirissem mercadorias dos Estados Unidos. Os países que aceitavam o Plano deveriam, em contrapartida, abrir suas economias aos investimentos estadunidenses [...]”. (SIMON, 2011, p. 35)

criados os chamados *cine-romances*, revistas que procuravam simular as produções cinematográficas norte-americanas ao selecionar sequências específicas de fotografias de filmes famosos do período e agrupá-las à técnica e ao estilo dos quadrinhos, principalmente, com o uso de balões e legendas.

Não havia condições de se exibir os filmes; alguém descobriu que mais fácil seria imprimir a sequência de fotogramas, juntando-se à engenhosa fórmula as técnicas mais elementares dos quadrinhos, principalmente os balões. Surgiu, assim o cine-romance, transportando para a Itália as aventuras, açucaradas de um Robert Taylor ou de uma Rita Hayworth. (MARQUEZI, 1980, p. 139)

Pouco tempo depois, seguindo os ideais dos editores Rizzoli Mondadori e Cine Del Duca, houve a substituição do uso de fotogramas de filmes pela criação de histórias próprias e originais, dando origem às fotonovelas. Neste período, foram lançadas as primeiras revistas italianas do gênero, a *Sogno* (Ed. Rizzoli) e a *Bolero* (Mondadori). No geral, tratavam de histórias narradas, postas à visualidade do leitor através do uso de imagens e legendas ou balões. “Em março de 1974, a editora Rizzoli lança a revista *Sogno*. Logo depois, a Mondadori publica *Bolero*. Em um ano, as duas conseguem chegar ao pico de 1 milhão de exemplares, por tiragem mensal” (MARQUEZI, 1980, p. 140).

Devido à alta lucratividade alcançada no mercado italiano, as fotonovelas rapidamente padronizaram suas narrativas, seus conteúdos estéticos e expandiram sua área de venda para países da América Latina, África do Norte e alguns de língua francesa, como Luxemburgo e Bélgica⁴, com vistas a atrair um público maior.

[...] O interesse de comercialização – a exploração do filão – vai pouco determinando e padronizando o conteúdo. E o que pode ter sido uma experiência de linguagem se transforma num produto industrial, reproduzido em série. (HABERT, 1974, p. 64)

A autora continua: “[...] Aos poucos a indústria de fotonovela se tornou autônoma, ou pelo menos muito organizada e lucrativa” (HABERT, 1974, p. 64).

⁴ Embora existisse uma logística eficiente, as fotonovelas não conseguiram penetrar de forma contundente no mercado editorial norte-americano.

Já no Brasil, um dos principais consumidores de fotonovelas na América Latina, a primeira editora a publicá-las foi a Artes Gráficas do Brasil, no ano de 1951, quando esta lançou a revista *Encanto*, inaugurando o gênero a partir da história intitulada de *O primeiro amor não morre*. Mesmo sem ter a intenção, o nome se tornou emblemático, pois foi capaz de prever a longevidade do gênero para além do seu formato industrial e de referenciar uma das suas principais características: o romanesco. Logo após, no mesmo ano, a Vecchi também lançou sua própria revista que continha fotonovela, a *Grande Hotel*. Por último, dentre as de maior circulação, figurou a revista *Capricho*, da Editora Abril⁵, que direcionou suas vendas e a elaboração de seus conteúdos ao público feminino de padrões urbanos: “[...] uma nova fase no mercado editorial do Brasil, o começo de uma imprensa moderna feminina ou a descoberta da galinha-dos-ovos-de-ouro [...]” (HABERT, 1974, p. 34).

As empresas responsáveis pela criação ou reprodução das fotonovelas no Brasil se desenvolveram enquanto indústria a partir da sua racionalização, divisão de funções, especialização de seus funcionários e expansão do seu público para além dos centros urbanos. Nesse contexto, foi lançada a revista *Sétimo Céu*, da Editora Bloch, que investiu na produção de fotonovelas genuinamente nacionais, algo incomum aos padrões da época, pois era mais viável do ponto de vista financeiro tão somente adaptar e traduzir as fotonovelas de origem estrangeira.

Um dos principais motivos que propiciaram o sucesso e a longevidade das revistas de fotonovela no Brasil foi a forma como as editoras sistematizaram o perfil dos seus leitores ao inserir anúncios publicitários dentro das histórias: o público não era mais visto enquanto leitor casual de romances, mas também como um possível consumidor de utilidades e serviços.

[...] Há um fator que não muda em nenhuma das revistas de fotonovelas: a publicidade. Aí encontramos outro tripé muito fixo, cujo pé maior são os cursos de correspondência, de todos os tipos, para todas as necessidades. Há o infalível Instituto Universal Brasileiro, o maior anunciante do setor, com seus cursos supletivos e ligados à eletricidade e desenho. (MARQUEZI, 1980, p. 140)

⁵ Anteriormente, de acordo com Habert (1974), a Editora Abril já havia se consagrado na esfera infanto-juvenil a partir de histórias e revistas do Pato Donald e do Raio Vermelho - inclusive, por um curto período, com *fotoaventuras*, como é o caso de Arizona Kid.

Já ao final dos anos 70, em resultado à concorrência causada pelo fortalecimento das telenovelas, houve o enfraquecimento do interesse do público pela leitura de fotonovelas e uma estagnação no percentual de tiragens e vendas, este não mais respondia a demanda pelas fotonovelas no mercado.

[...] Se as editoras comprem maior número de FN – para baratear o custo e permitir lucros mais elevados – terão que forçar o mercado com novos lançamentos. Em relação ao público, as populações subempregadas e mal pagas não podem consumir todos os produtos que são colocados no mercado. Existe um mercado efetivo estacionário, que não cresce na mesma proporção dos estímulos. (HABERT, 1974, p. 74)

Percebemos, então, influência direta na padronização de suas histórias, personagens e princípios de sua estética visual própria, em consequência às modificações pela qual a indústria de fotonovelas no Brasil passou ao longo do seu tempo de existência.

Principais características da fotonovela

Surgindo numa conjuntura histórica de diferentes produtos culturais, a fotonovela foi resultado da fusão dos *hagiográficos*⁶, dos folhetins, do cinema realista italiano e, na sua fase final, da telenovela produzida no Brasil. Em virtude do apanhado de influências, a normatização de suas características foi dada com base em duas categorias primordiais para sua individualização dentro do gênero da arte sequencial: a *narrativa* e o *visual*.

A começar pela narrativa, percebemos que ao longo das modificações pelas quais a indústria de fotonovelas no Brasil passou para conquistar seu espaço no mercado, houve uma repercussão direta desse fato no modo de adaptar suas histórias e na representação de seus personagens. No início, com a chegada das fotonovelas italianas, as editoras faziam apenas as traduções de suas narrativas à língua portuguesa, com o recorrente uso de um linguajar rebuscado. A partir da sua popularização, passou a utilizar uma linguagem mais leve, objetiva e próxima do coloquial.

⁶Descrições de tramas santificadas ou sobre beatas (JOANILHO; JOANILHO, 2008).

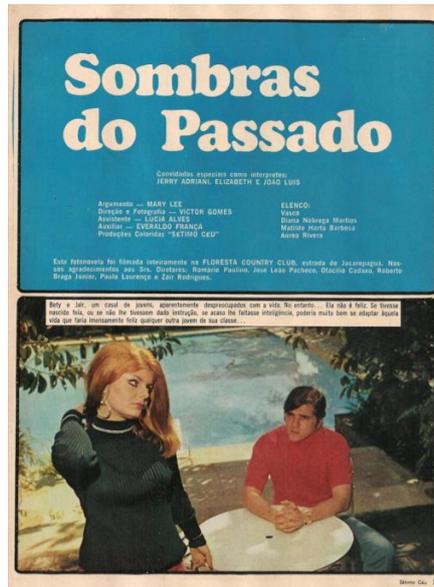
Como a maioria das fotonovelas publicadas no país eram de origem italiana, havia o receio por parte dos criadores estrangeiros em não apresentar elementos que fugissem da cultura ou do cotidiano brasileiro. Sendo assim, na tentativa de não afastar o público à leitura das suas histórias, universalizaram-nas: o formato das narrativas e seus personagens foram padronizados para que todo indivíduo, de qualquer região ou país, pudesse compreendê-las. Entretanto, de acordo com Marquezi (1980, p. 140), essa estratégia não logrou êxito:

[...] basta dar uma olhada sem maiores pretensões nas fotonovelas nacionais para perceber que, nelas, a maioria dos galãs continua se chamando Sandro, o carro que possui é um Alfa-Guilia e marca encontro com suas namoradas em cantinas que lembram muito mais as trattorias romanas do que aquelas da rua 13 de Maio, em São Paulo. Não há engano: nossas fotonovelas, em geral, são apenas dubladas para o português.

Duas características se tornaram intrínsecas à fotonovela pela generalização de suas histórias: a *atemporalidade* e o seu *aspecto realista*. Ambas têm a intenção de inserir o leitor dentro da sua realidade local. A primeira, pela omissão de marcadores temporais e regionais identificáveis ao público: “Nas narrativas não há um ‘antes’ e um ‘depois’. O antes pode ser comparado a um momento sem história, isto é, sem sucessão temporal. Algo desarranja esse tempo, dando início aos acontecimentos” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 541). Já em relação ao aspecto realista, esse se dá por meio da ênfase ao contexto urbano - influência direta do cinema realista italiano -, espaço que concentra a maior parte de seus leitores.

Como forma de atribuir mais regionalidade e personalidade às fotonovelas feitas no Brasil, editoras como a Bloch começaram a inserir ídolos nacionais, *olimpianos*, nas suas revistas, representando galãs ou heróis nas histórias. Vindo dessa iniciativa, nasceu a fotonovela *Sombras do passado* com o cantor Jerry Adriani, por exemplo (imagem 1).

Imagem 1 – Primeira página da fotonovela *Sombras do passado* (1968)



Fonte: http://www.jerryadriani.com.br/download/SetimoCeu_150.pdf

Os perfis dos personagens de fotonovelas foram resultado da combinação dos folhetins com os hagiográficos. O folheto forneceu ao protagonista, o herói, o propósito de sua jornada, a busca pelo ideário romântico. O hagiográfico, por sua vez, estipulou no início da história a eleição de seus personagens à categoria de vilão, herói ou heroína; desde as primeiras linhas do diálogo, já eram definidas as virtudes e defeitos. Para Joasilho e Joasilho (2008, p. 540): “Há um fundo hagiográfico na fotonovela. Pode-se perceber, vendo o relato da vida dos santos. A bondade é retribuída com a maldade e o sofrimento só acabará com a recompensa final e absoluta, isto é, a assunção ao paraíso”. E continuam:

De maneira análoga, vamos encontrar heróis e heroínas da fotonovela quase nas mesmas condições. Não há profundidade psicológica nas personagens. Desde o primeiro diálogo, o primeiro fotograma em que aparecem, já se conhece o caráter do herói, da heroína. O bem e o mal estão determinados de antemão e não há dúvidas a respeito disso. (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 541)

A figura do herói é responsável por estabelecer o padrão de moral e estipular as virtudes favoráveis à sociedade. Ele enfrenta desafios ou mal-entendidos, na busca pelo seu desejo mor: a felicidade plena. De acordo com Carlyle, parafraseado por Feijó (1984, p. 33): “[...] o herói tem um papel estabilizador, e uma Heroarquia (governo de

heróis) evitaria as transformações revolucionárias e seria uma garantia contra a Anarquia...”.

Suas histórias são divididas a partir de três arcos narrativos entrecortados por capítulos - característica copiada dos folhetins para atrair o desejo do público à leitura da edição seguinte. Na introdução, existe a apresentação dos personagens e suas respectivas intenções ou desejos. Na metade da história, são inseridos os mal-entendidos, situações que distanciam o herói do seu par romântico. No final, o herói encontra a felicidade e o amor pleno. Geralmente, a narrativa tem o seu ápice num casamento, onde há a conclusão dos desdobramentos narrativos dos personagens.

Retomando o que foi comentado anteriormente sobre as principais características das fotonovelas, há, junto ao elemento *narrativa*, o *visual*. Sobre este aspecto, é importante comentar o modo como às fotonovelas eram diagramadas. Diagramação é o método de dispor texto e imagem sobre as dimensões de uma folha, de modo que facilite a leitura do público. As decisões feitas não são arbitrárias, obedecem a um conjunto de regras, dentre as quais, as de harmonia e composição. Não há espaço para o artista individual. “As normas se interpõem, entre executor e objeto, e são mais importantes do que as qualidades pessoais de quem executa [...]” (HABERT, 1974, p. 77).

Na diagramação das fotonovelas, eram colocadas doze fotos por lauda, quatro na horizontal e três na vertical, com a intenção de fornecer velocidade à trama e ocupar a espacialidade das folhas. Dificilmente as páginas eram montadas de maneira igual, buscava-se diferenciá-las através do tamanho das imagens. Caso fossem iguais, a velocidade dos acontecimentos seria prejudicada e as fotos se tornariam estanques. Esta estrutura era planejada de forma consciente e com parcimônia, pois uma diagramação exacerbadamente assimétrica afastaria o leitor da compreensão plena da mensagem.

O número e o tamanho dos quadrinhos também contribuem para marcar o ritmo da história e a passagem do tempo. Por exemplo, quando é necessário comprimir o tempo, usa-se uma quantidade maior de quadrinhos. A ação então se torna mais segmentada, ao contrário da ação que ocorre nos quadrinhos maiores, mais convencionais. Ao colocar os quadrinhos mais próximos uns dos outros, lidamos com a “marcha” do tempo no seu sentindo mais estrito. (EISNER, 1999, p. 30)

Ao final deste tópico, é importante comentar sobre as fotografias de fotonovela, suas planificações e ângulos. De acordo com Habert (1974), embora se utilize de uma grande variedade planos, eles são usados de forma negligente, sem a pretensão de causar significação. As planificações são postas de forma gratuita. Majoritariamente, câmeras voltadas à frente dos atores e dos cenários com pouquíssimos *plongée* e *contra-plongée*, e um uso recorrente de *planos* e *contra planos* - mesmo que a noção de alternância não seja muito aproveitada, já que os balões atuam de forma similar sobre as imagens para direcionar a fala dos personagens. No início do *boom* das fotonovelas, houve uma forte presença de *planos americanos* nas fotografias para suportar a quantidade significativa de diálogos presentes nos balões e nas legendas. Entretanto, ao longo dos anos, as editoras começaram a valorizar a imagem, a estética visual. Em consequência, houve uma diminuição na quantidade e extensão dos diálogos e passou a predominar o uso de enquadramentos mais fechados, os chamados *primeiros planos*.

Em função da sua origem particular vinculada à fusão de diferentes categorias de arte, a fotonovela reapareceu na atualidade com novas feições e suportes, a partir, por exemplo, das fotografias produzidas por fotógrafos contemporâneos e dos novos suportes técnicos e tecnológicos disponíveis no mercado para produções imagéticas.

Reconfiguração da fotonovela na atualidade

Inicialmente, é importante ressaltar que a linguagem presente na fotonovela desde a sua primeira edição, em *O primeiro Amor não morre*, não ficou restrita àquele período, mas transcendeu, de maneira reconfigurada, ao atual cenário tecnológico e midiático. Surge nos dias de hoje, duas formas diferentes de ressignificação da fotonovela: **1)** os *Tableaux Vivants*, também conhecidos como *Quadros-Vivos*, a partir da aplicação da fotografia contemporânea encenada, enquanto canal para se elaborar narrativas novas e próprias; e **2)** os *Memes*, amparados pelo suporte digital, caracterizados pela diminuição no número de quadros e narrativa comprimida, estes têm, quase na sua totalidade, um conteúdo cômico.

Abordaremos primeiramente os *Tableaux Vivants*⁷, inspirados nas pinturas figurativas do século XVIII e XIX e na arte pré-fotográfica, este estilo de fotografia é baseado na condensação de múltiplas narrativas à interpretação do leitor a partir de uma só imagem, sem necessitar de uma sequência de quadros para representá-las. Este modelo que, em tese, poderia dificultar o entendimento de uma mensagem, serve para torná-la diferenciada quanto aos outros gêneros de arte, pois é o leitor que constrói, de maneira individual, a própria narrativa a partir de uma fotografia.

Nesta manifestação artística, não há mais a necessidade de balões ou legendas para enfatizar a história, a visualidade por si só propõe mensagens, e é por isso que depende inteiramente do entendimento individual do leitor. Semelhante às fotonovelas, é vital para estas imagens a criação de uma *mise-en-scène*: os elementos da iconografia postos a serviço da criação de um universo vivo e habitável no imaginário do leitor. Esse ímpeto é evidente, por exemplo, no Quadro-Vivo encenado *Insônia*, de Jeff Wall (imagem 2): “O esforço e a perícia envolvidos na montagem de uma cena dessas podem ser legitimamente considerados equivalentes ao tempo e à destreza de um pintor trabalhando em seu ateliê” (COTTON, 2010, p. 51). Para que haja conexão e fruição do público à foto, se faz presente, em grande parte dos *Tableaux Vivants*, uma forte inserção do cotidiano e do *aspecto realista*⁸, tornando estes protagonistas da cena mais que o próprio indivíduo.

Outro aspecto importante que caracteriza os Quadros-Vivos é a iluminação, que é contrastante, refletindo o estado dos personagens e o clima do ambiente; nas fotonovelas, em geral, ela aparecia na composição de forma mais branda, uniforme: “É razoável dizer que se trata da descrição exata da iluminação adotada para as fotografias de Quadro-Vivo em geral, distinta da iluminação homogênea, ou com um só refletor, comum nos retratos fotográficos [...]” (COTTON, 2010, p. 52).

No quesito planificação, vemos recorrentemente o uso de enquadramentos abertos nos *Tableaux Vivants* com o objetivo de evidenciar a *mise-en-scène* e realçar as especificidades do cenário, que remetem a referências implícitas às pinturas figurativas

⁷“Um dos expoentes da fotografia do quadro-vivo encenado é o artista canadense Jeff Wall (n. em 1946), que alcançou posição de destaque perante a crítica no final dos anos 80” (COTTON, 2010, p. 49).

⁸Muito embora, fora deste padrão, alguns artistas, como Hannah Starkey, na série *Março de 2002*, procurem transmitir um ambiente surreal. Disponível em: http://images.tanyabonakdargallery.com/www_tanyabonakdargallery_com/2002_Untitled_March20020.jpg Acesso em: 17 dez. 2017.

do século XVIII e XIX. Por outro lado, nas fotonovelas, eram utilizados planos mais fechados, primeiros planos. Isso faz distinção à proposta de cada arte: nos Quadros-Vivos, o cenário é o protagonista e o indivíduo se torna tão-somente parte integrante dele, um componente tão importante quanto qualquer outro visto na imagem; nas fotonovelas, o personagem é o principal, o cenário é secundário, plano de fundo para sua presença. Essa questão é tão evidente que existem dentro do próprio gênero dos *Tableaux Vivants* obras que apresentam só o ambiente, desprovido de presença humana. O cenário e sua respectiva atmosfera são os únicos elementos passíveis de análise e visualização⁹.

Imagem 2 - *Tableau Vivant* encenado *Insônia* (1994). Jeff Wall.



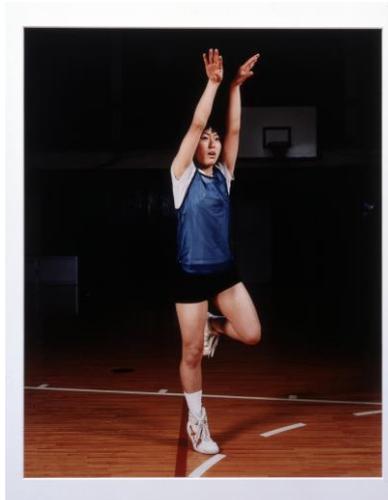
Fonte: https://harvardmagazine.com/sites/default/files/img/story/1208/Page_46_02.jpg

Outra questão importante de ser ressaltada é a realidade ambígua representada em grande parte das obras de Quadro-Vivo, no que diz respeito sobre o que é de fato ensaiado ou espontâneo nas fotografias; diferente das fotonovelas, onde se torna evidente a matéria do artificial, a pose dos atores e a composição dos cenários. Embora alguns artistas como Jeff Wall, em *Insônia* (1994), transpareçam nos seus *Tableaux Vivants* a questão do encenado, a fotografa norte-americana Sharon Lockhart, por outro lado, procura reafirmar esta dúvida (imagem 3) onde ela: “[...] entremescla a fotografia

⁹ Um dos exemplos é a obra *Cerca Paseo de Martí* (2002), da fotografa holandesa Desiree Dolron. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-jFMpB0iPYXI/TgnZm627vYI/AAAAAAAAAAQ/aKYObfva8so/s1600/22-Desiree-Dolron-Cerca-Paseo-de-Marti.jpg> Acesso em: 17 dez. 2017.

documental, como representação imparcial de um tema, com elementos que põem em questão nossa certeza desse status fotográfico [...]” (COTTON, 2010, p. 59).

Imagem 3 – Quadro-Vivo da artista Sharon Lockhart, da série *Grupo nº 4: Ayoko Sano* (1997).



Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P13/P13235_10.jpg

Por último, no que se refere aos *Tableaux Vivants*, há a questão da *atemporalidade* presente em algumas obras do gênero; semelhante às fotonovelas em presença física e visual, mas diferente em proposta. No caso da obra *Sala vermelha* (2001), de Sarah Dobai (imagem 4), fica tangível a proposta da artista em criar uma *mise-en-scène* a partir da não referência de localidade, para assim conceber na cena um ambiente onírico e atemporal. “Uma qualidade onírica é geralmente criada com a redução da especificidade de um lugar e de uma cultura a ponto de pôr um ponto final em nossa expectativa de desvendar ‘o onde e o quando’ de uma foto [...]” (COTTON, 2010, p. 57).

Imagem 4 – Quadro-Vivo encenado da artista Sarah Dobai, *Sala vermelha* (2001).



Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/24/1d/8d/241d8d85082b9314c72dc96b13dc357e.jpg>

Na atualidade, além dos *Tableaux Vivants*, as fotonovelas também geraram reminiscências no campo digital, manifestas através dos chamados *Memes*, onde se produz histórias de pequena extensão narrativa, com o propósito de atender o desejo de rápido consumo dos leitores na plataforma das redes sociais. Associado a isso, os *Memes* são mais acessíveis ao público e tem forte repercussão no Brasil, se comparados aos Quadros-Vivos que, por sua vez, têm maior influência social na Europa. Dentre os vários produtos resultantes desta manifestação digital, um dos que possui número significativo de atributos que nos dão condições de comparar com as fotonovelas e que, pois, serve de alegoria ao gênero, é a página virtual *Bode Gaiato* (imagens 5 e 6), que produz histórias que fazem sátira, a partir de estereótipos, do modo de vida da população nordestina. Similar às fotonovelas, os autores da página utilizam balões e tiras na composição das suas narrativas; não há o uso de ilustrações ou desenhos, mas apenas imagens ou fotos manipuladas para fins humorísticos.

Diferente das fotonovelas com as tramas romanescas, nos *Memes* o foco é o humor. Diante disso, a própria composição da imagem e a narrativa convencional das fotonovelas são alteradas, saindo do cotidiano para o onírico, o irreal, questão que é evidenciada pelo uso dos cenários, planos de fundo e pelos personagens animais, antropomórficos. Em contraste às fotonovelas que universalizam suas temáticas para captar diferentes públicos, aqui as histórias e suas respectivas piadas são específicas, direcionadas para o público nordestino a partir da sátira do sotaque, situações rotineiras e bordões típicos que permaneceram no imaginário da população e na composição dos personagens.

Outro elemento significativo, relacionado a estrutura narrativa dos *Memes*, advém da extensão dos seus segmentos de quadros, algo que geralmente não ultrapassa três ou no máximo quatro sequências de imagens: a primeira, apresenta os personagens; a segunda, desenvolve o conflito central; a terceira, finaliza a história e introduz um gatilho cômico para o efeito conclusivo da piada. Uma extensão da narrativa, como é característico nas fotonovelas, prolongaria o tempo de leitura e cansaria o público; aqui, a supressão da narrativa é o que cria dinamismo e fácil interação com o leitor das redes sociais - algo similar à lógica publicitária no que se refere à rápida captação da mensagem.

Imagens 5 e 6 - Nestas tiras da página virtual do *Bode Gaiato* é possível observar um modelo de narrativa entrecortada em três atos e o gatilho cômico no final.



Fontes: <https://www.imagemwhats.com.br/bode-gaiato-armaria-junin-memes-engracados-884/> e <https://www.imagemwhats.com.br/os-melhores-memes-do-bode-gaiato-35680/>

Mesmo em decorrência de uma passagem preliminar sobre estas obras, constatamos características narrativas e visuais próprias à fotonovela presentes e ecoadas nas produções recentes aqui mencionadas. Elementos que reforçam, do ponto de vista estético, a identidade artística deste gênero literário que teve o seu apogeu entre os anos 70 e 80 no Brasil e seu valor simbólico, pelo modo como a fotonovela entrelaça diferentes signos e gera significados que podem ser adaptados a diferentes contextos.

Considerações finais

Apresentamos por meio deste trabalho uma visão sintética da história das fotonovelas no Brasil, das suas principais características de estilo e da sua reconfiguração na atualidade a partir dos *Tableaux Vivants* e dos *Memes*, respectivamente. No primeiro, vimos a supressão da narrativa à unicidade de uma foto, a ausência de balões ou legendas e a aquisição de planos abertos nas fotografias de Quadros Vivos; no segundo, destacamos a diminuição na extensão da história para favorecer a leitura do público de redes sociais e o gatilho cômico, sua estrutura narrativa transposta em três atos e a inserção de temáticas locais dentro de um universo irreal.

Através dos resultados aferidos pela breve análise comparativa destas manifestações, foi possível entender o quão presente é a linguagem das fotonovelas nas

diversas produções de arte-sequencial atuais. A manifestação de suas características nas obras de Quadros Vivos e dos *Memes*, nos dias de hoje, é o que fortalece o seu valor artístico e indica sua influência sobre o imaginário do leitor, ainda que a maioria da população jovem sequer conheça fotonovelas no seu formato original, e que parte dos estudiosos do campo literário ainda acreditem que estas se configuram como um subgênero literário. O percurso que aqui traçamos evidencia o objetivo deste trabalho em atribuir visibilidade às fotonovelas, no sentido de reforçar sua identidade artística e sua influência na formação das muitas manifestações culturais produzidas hoje.

Pensamos que este trabalho poderá ser relevante àqueles que desejam começar ou continuar pesquisas no campo da arte-sequencial, com ênfase nas fotonovelas, ainda que não tenhamos contemplado todas as esferas que este tema perpassa. Além disso, este trabalho contribui de maneira efetiva com a área, por adentrar numa seara muito pobre de referenciais no campo acadêmico científico.

Referências

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria cultural**: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 28, n. 56, p. 529-548. ISSN 1806-9347. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v28n56/13.pdf> Acesso em: 6 set. 2017.

MARQUEZI, Dagomir. **Auika**: algumas reflexões sobre a cultura de massas. São Paulo: Proposta, 1980.

SIMON, Silvana Aline Soares. De Bretton Woods ao plano Marshall: a política externa norte-americana em relação à Europa (1944-1952). In: **Revista Relações Internacionais no Mundo Atual**. Curitiba, v. 2, n. 14, p. 24-47. ISSN: 2316-2880. Disponível em: <http://revista.unicuritiba.edu.br/index.php/RIMA/article/view/196/171> Acesso em: 2 fev. 2018.