JAN BAETENS

NOVA SÉRIE
04 PULSAR

TRADUÇÃO
E PREFÁCIO
DAVID PINHO
BARROS

A FOTONOVELA:
O ESTEREÓTIPO COMO SURPRESA

Edições Afrontamento
ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

Título original: The Photo-Novel: Stereotype as Surprise

Título: A Fotonovela: O Estereótipo como Surpresa

Autor: Jan Baetens

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Tradução e prefácio: David Pinho Barros

Conceção gráfica: Edições Afrontamento, Lda.

Capa: Pormenor do número 339 da revista de fotonovelas *Nous Deux* (1953)

N.º edição: 2146

Coleção: Pulsar | Nova série – 04

ISBN: 978-989-9082-40-3

ISBN (Edições Afrontamento): 978-972-36- 1951-5

Depósito legal: 503217/22

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.
– Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Rua de Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)
www.ilcml.com

Setembro de 2022

Esta publicação foi desenvolvida no âmbito da investigação realizada no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (UIDP/00500/2020).

DOI: https:/doi.org/10.21747/978-989-9082-40-3/fot

Colecção Pulsar – Nova Série

A colecção Pulsar, dirigida pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, divulga textos relevantes em torno da literatura e de outras artes. Estes pequenos livros, que se podem ler numa viagem de comboio ou a uma mesa de café, pretendem emitir um sinal luminoso, sentidos de pensamento, fulgurações de palavras. Como os enigmáticos e distantes pulsares.

Direcção e coordenação científicas de Ana Luísa Amaral, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo.

04 PULSAR

TRADUÇÃO
E PREFÁCIO
DAVID PINHO BARROS

JAN
BAETENS

A FOTONOVELA: O ESTEREÓTIPO COMO SURPRESA

Edições Afrontamento

ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

Prefácio

JAN BAETENS E AS ARTES ESQUECIDAS

David Pinho Barros

Em 2020, é publicado, com o título *Initials J.B.*, um número especial da revista académica *Image [&] Narrative*, identificado como um tributo a um dos fundadores da publicação: Jan Baetens. Para a capa do número (**Figura A**), a autora de banda desenhada Clémentine Mélois, colaboradora de Baetens no livro *Le Roman-photo*, manipulou o *design* do primeiro número da revista de fotonovelas *Mensuel de photoromans et variétés*, publicado em Outubro de 1969, e introduziu nele imagens tintadas do notável poeta e professor catedrático belga em ação. Através de uma explícita carga humorística, resultante do contraste entre a esperada seriedade do trabalho académico e as conotações populares do género a que faz referência, Mélois aponta para duas dimensões fundamentais do trabalho de Baetens: a sua multidisciplinaridade, presente tanto na obra poética como na investigação, e a dedicação a campos de estudo marginais, esquecidos, ou malditos pela crítica, que, igualmente, permeiam a sua profícua atividade científica com a mesma intensidade com que subjazem a muita da sua produção literária e artística.

Em *Vivre sa vie: une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard* (2005), por exemplo, Baetens apresenta ao leitor um livro de poesia concebido em torno de uma prática literária que, simultaneamente, resgatava do esquecimento na sua produção teórica (através da publicação de inúmeros artigos e da docência de aulas sobre o género na KU Leuven, mas sobretudo com o lançamento de *La Novellisation : Du film au roman* em 2008). Através de uma obra poética num formato invulgar, avança contudo uma série de questionamentos sobre os limites da prática da novelização, contrariando uma das suas características fundamentais: a estruturação em prosa. Um outro livro de poesia lançado dois anos depois, *Cent ans et plus de bande dessinée (en vers et en poèmes)*, expande a provocação às fronteiras da criação, desenvolvendo uma intertextualidade com obras de banda desenhada através de um regime singular em que écfrase e novelização se tocam e confundem, e traduzindo criativamente aquilo que Baetens fez, de forma pioneira, e continua a fazer, de maneira regeneradora, pela banda desenhada: uma análise que

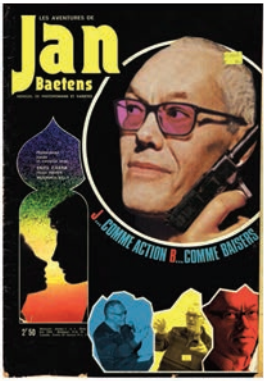

Figura A Capa de *Initials J.B.*, número especial da revista académica *Image [&] Narrative* (2020)

evidencia a sua importância na história das narrativas contemporâneas, fruto da sua inegável riqueza cultural e sofisticação medial, assente na complexidade dos modos de relação entre texto e imagem que esta variante das literaturas gráficas desenvolveu desde meados do século XIX até aos nossos dias.

Duas obras de ficção mais recentes questionam de forma igualmente reveladora as relações entre texto e imagem: o romance *Faire sécession*, lançado em 2017 e baseado numa série de cromos ilustrados e legendados sobre a Guerra Civil Americana, e *Une fille comme toi*, de 2020, em que Baetens cria uma fotonovela ficcional segundo um argumento previamente escrito, mas utilizando exclusivamente vinhetas de cine-fotonovelas publicadas no período do pós-guerra, sobretudo em revistas populares francesas e italianas. Este projeto, integrado no catálogo da Jean Boîte Éditions (uma editora conhecida por albergar obras experimentais de Kenneth Goldsmith, classificadas de «uncreative writing» pelo próprio autor, e de Ilan Manouach, que aplica métodos semelhantes ao campo da banda desenhada), acompanha o trabalho curatorial de Baetens em torno da sua própria coleção privada de fotonovelas e cine-fotonovelas, uma das maiores do mundo, e a sua investigação nobilitante sobre estes géneros, que deu origem, nomeadamente, a duas obras académicas consideradas por unanimidade como as referências centrais dos respetivos campos: *Pour le roman-photo* (2010), cujo título, através da preposição «Pour» (no sentido de «a favor

de»), evidencia o posicionamento de Jan Baetens enquanto paladino intelectual das artes esquecidas, e, mais recentemente, *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations* (2019).

É no âmbito desta investigação que surge o artigo «The Photo-Novel: Stereotype as Surprise», publicado inicialmente em 2012 na revista *History of Photography* (Baetens é, também, um reputado especialista da semiótica da fotografia e da narratologia das suas práticas sequenciais), e que agora conhece a sua primeira edição em Portugal. Nas palavras do autor, o texto propõe-se estudar «o género frequentemente desprezado da fotonovela de uma grande variedade de perspetivas: históricas, culturais e narratológicas». Mais uma vez, uma adjetivação clara («frequentemente desprezado») indica um posicionamento moral: é necessário contrariar a tendência histórica de classificação dos formatos narrativos populares como artisticamente inferiores aos praticados pelas elites eruditas, deixando de os ver apenas como géneros esteticamente pobres pensados para um público intelectualmente pouco exigente. Neste artigo, Baetens fá-lo através de um percurso pela história de uma das mais importantes manifestações da cultura popular de meados do século XX, nomeadamente através de representações satíricas e paródicas do género noutros meios (como a encenação do universo da produção de fotonovelas em Itália pelas mãos de Federico Fellini, no filme *Lo sceicco bianco*, de 1952), que demonstram a consciência precoce que o formato tem das suas próprias especificida-

des artísticas e sociais no contexto da cultura popular do pós-guerra. Este trajeto proposto por Baetens é entremeado por considerações sobre o lugar da fotonovela nas constelações mediais da contemporaneidade, e complementado por reflexões sobre as suas principais estratégias narratológicas, baseadas em soluções frequentemente proscritas de outros tipos de produção cultural considerados mais elevados, como a repetição e o reaproveitamento.

Desengane-se, no entanto, quem pensar que esta defesa teórica da fotonovela se inscreve numa datada mundividência pós-modernista, identificando-se com a invetiva contra as tradicionais fronteiras entre «high art» e «low art» conduzida por artistas e teóricos nas duas últimas décadas do século XX. Baetens não crê que estas barreiras sejam inúteis, e acredita, pelo contrário, que elas refletem distanciamentos realmente existentes entre diferentes tipos de produção, marcados por públicos-alvo distintos e condições económicas divergentes, e resultando em formas específicas de produção, distribuição e consumo com claras consequências estéticas e narrativas nas obras. E é precisamente a criatividade da resposta concreta a estas limitações prosaicas que interessa a Baetens, e que o autor utiliza para justificar o interesse geral da fotonovela enquanto género, tal como o das outras artes esquecidas a que se dedica no seu trabalho de investigação. Esta defesa da fotonovela rima, assim, com o seu apreço por outros tipos de produção artística constrangida (nomeadamente

pelas obras literárias realizados no âmbito do Oulipo, ou pelas criações análogas, no campo da banda desenhada, apresentadas pelo Oubapo), e que levou à publicação do livro teórico *Romans à contraintes*, em 2005, ou, três anos mais tarde, do livro de poesia *Cent fois sur le métier*, em que Baetens escreve cem poemas sobre cem profissões previamente definidas, inspirado pelo métodos de criação constrangida de Nicolas Boileau, Francis Ponge e Raymond Queneau.

Por outro lado, Baetens defende a fotonovela pelo seu interesse poiético: existe nos seus escritos uma homenagem silenciosa ao autor escondido, tarefeiro mais ou menos criativo, mais ou menos inspirado, que trabalha incansavelmente para produzir, a um ritmo elevado, as narrativas dentro dos prazos exigidos, com vista a alimentar o público faminto de histórias neste formato, apesar de raras vezes poder assinar o seu trabalho. Num artigo publicado no número de *Image [&] Narrative* que presta homenagem a Baetens, Karel Vanhaesebrouck explica esta visão do teórico e poeta sobre a criação, utilizando-a para justificar, nomeadamente, a sua dedicação aos géneros esquecidos. Por outro lado, Vanhaesebrouck situa precisamente este fascínio com o trabalho e o constrangimento – elementos, para Baetens, indispensáveis à criação –, numa atitude diametralmente oposta à do pós-modernismo:

> Jan odeia o romantismo que se prende com o escritor e toda a sua carga de génio. A escrita aprende-se,

> assim como o pensamento. [...] Jan também aprecia os reescritores muitas vezes anónimos de novelizações, fotonovelas e outros cine-romances. Escrever não é uma questão de inspiração, mas sim de exercício. E para se exercitar, é preciso ser-se capaz de se apoiar num método. É precisamente esse método que forma o coração do trabalho intelectual e artístico de Jan. O trabalho faz-se com rigor e eficácia, passo a passo. [...] Escrever é trabalhar, com toda a humildade, no dia a dia. [...] Impomos estruturas e restrições não para refrear a criatividade, mas, pelo contrário, para a libertar. [...] O processo criativo coloca-se [...] como oposto à inspiração lírica ou ao «vale tudo» pós-moderno. A espinha dorsal desta pesquisa reside num método demarcado e claramente pré-estabelecido, aliado a um ponto de partida material e concreto. E esse método de forma nenhuma impede a criatividade artística. Pelo contrário: é precisamente deste método que surge a criatividade.[1]

O próprio Jan Baetens confirma esta sua crença, numa entrevista concedida ao amigo Benoît Peeters, escritor e argumentista da série de banda desenhada *Les Cités obscures*, à qual Baetens dedicou um dos seus últimos livros teóricos, *Rebuilding Storyworlds. On The Oscure Cities by Schuiten and Peeters* (2020): «Desconfio de qualquer forma de espontaneidade ou autenticidade. Pelo menos no que diz respeito à minha própria escrita, essas pala-

1. Karel Vanhaesebrouck, «Une question de méthode», *Initials J.B., Image [&] Narrative* (2020), 92-95. Minha tradução.

vras são sinónimas de trivialidade»[2]. A ausência de espontaneidade e de autenticidade que se poderá atribuir à criação de fotonovelas no período áureo da sua euforia popular é, assim, para Baetens, paradoxalmente um dos mais significativos focos de interesse deste género, o que explica não só o subtítulo deste texto em particular, «O Estereótipo como Surpresa», mas também a vontade geral do autor de resgatar teoricamente as artes esquecidas do século XX.

2 Jan Baetens & Benoît Peeters, «Premières questions», *Initials J.B., Image [&] Narrative* (2020), 47. Minha tradução.

A FOTONOVELA: O ESTEREÓTIPO COMO SURPRESA

Jan Baetens, 2012

Este artigo estuda o género frequentemente desprezado da fotonovela de uma grande variedade de perspectivas: históricas, culturais e narratológicas. A fotonovela é um género cujos primeiros exemplos eram vistos simultaneamente como uma novidade total e um terrível anacronismo, e toda a história do género é interpretada à luz da tentativa de lidar com esta dificuldade. Neste processo, as noções gémeas de auto-ironia e paródia assumem um papel crucial, como é demonstrado pela dramatização ficcional precoce do meio em *O Sheik Branco* de Fellini.

Palavras-chave: *novela desenhada, Federico Fellini (1920-1993), novela cinematográfica, fotograma,* Grand Hôtel, *melodrama, Michelangelo Antonioni (1912-2007), fotonovela, retrato,* (Il mio) sogno, O Sheik Branco.

A fotonovela é, indubitavelmente, um dos «outros» da fotografia. Se aceitarmos – mas quem é que ainda o faz? – que o «próprio» da fotografia é definido pelo cânone, o melhor que se fez e mostrou na fotografia, para parafrasear Matthew Arnold[1], então torna-se claro que os outros da foto-

1. A asserção de Arnold, frequentemente citada, de que a cultura é «uma procura da nossa perfeição total através do conhecimento, sobre todas as matérias que mais nos preo-

grafia têm ganho, progressivamente, atenção pública, crítica, institucional e académica nas últimas duas ou três décadas. Fotografia vernacular ou amadora, fotografia não-ocidental, fotografia de mulheres fotógrafas, fotografia científica, imagens falhadas, e por aí adiante, foram todas entrando no cerne daquilo que pensamos que a fotografia é ou deveria ser. No entanto, no caso da fotonovela, ainda estamos à espera de uma reconsideração análoga, o que é provado pela ausência desta forma fotográfica de contar histórias naquela que é, à excepção deste aspecto, uma impressionante e exaustiva visão global da autoria de Martin Parr e Gerry Badger, *The Photo-Book: A History*[2]. Todos os outros da fotografia podem ser «outros», mas parece que a fotonovela é ainda mais «outra» do que os outros. Não é surpreendente, portanto, que as fotonovelas continuem a ser «órfãs» culturais.[3]

Para estudiosos continentais, mais familiarizados com este meio tipicamente latino, se não aber-

cupam, do melhor que foi pensado e dito no mundo» apareceu pela primeira vez no prefácio à segunda edição de *Culture and Anarchy*, Londres: Smith, Elder & Co. 1875.

2. Martin Parr e Gerry Badger, *The Photobook: A History*, vol. I, Londres e Nova Iorque: Phaidon 2004; e Martin Parr e Gerry Badger, *The Photobook: A History*, vol. 2, Londres e Nova Iorque: Phaidon 2006.

3. Um órfão cultural é um objecto que foi abandonado pelo proprietário ou detentor dos direitos de autor, ou que, mais genericamente, foi alvo de negligência. Como exemplo de análise de órfãos culturais nos estudos cinematográficos, ver o estudo esclarecedor de Dan Streible, *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*, Berkeley: California University Press 2008.

tamente católico, a fotonovela é um alvo muito fácil.[4] Como meio – uma vez que eu acredito que é um meio e não apenas um género – a fotonovela sofre, efectivamente, de um leque de inferioridades tão atordoador que é fácil desprezá-la e abandoná-la ao seu universo de leitores supostamente ignaro.[5] E, é verdade, poderão existir boas razões

---

4. Na prática, o sucesso e alastramento da fotonovela como meio de massas parece estar principalmente limitado a países como Itália, França (e Bélgica), Portugal e Espanha, para além da América do Sul (tanto hispânica como lusófona), embora exista uma produção igualmente sustentada noutros países como a Grécia (como me foi sugerido por Nerris Markogiannis). A história global do meio, ou melhor, «glocal», tomando em consideração a produção local de países como o Reino Unido (onde leitores mais velhos poderão lembrar-se de publicações como a revista para adolescentes *Photo-Love*), está ainda, no entanto, por escrever, e, dado o estatuto órfão da fotonovela, tal empreendimento está longe de ser simples. Apesar de não existir produção científica específica sobre as ligações entre a fotonovela e o catolicismo, a ausência relativa da fotonovela em países com uma matriz mais protestante (isto é, iconoclasta), pode ser um dado significativo da história do meio, tal como o impacto das tradições pictóricas católicas e a iconografia católica nas primeiras duas décadas do meio. Dada a escassez do material actualmente disponível, deveríamos ser cautelosos, contudo, com esta generalização aparentemente natural, mas também, porventura, muito enganadora.

5. Exemplos típicos desta leitura depreciativa podem ser encontrados nas primeiras abordagens mais ou menos sociológicas ao meio, como: Evelyne Sullerot, *La Presse féminine*, Paris: Colin 1966; Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, Mexico: UNAM 2001 [1978]; ou Serge Saint-Michel, *Le Roman-photo*, Paris: Larousse 1979. Pesquisas históricas mais recentes são muito mais equilibradas, se não intencionalmente positivas, como por exemplo Sylvette Giet, «*Nous*

para ignorar a fotonovela devido à pobreza dos seus dispositivos visuais, o âmbito restrito dos seus temas romanticizantes, as tendências reaccionárias da sua mensagem moral e ideológica, e a repetição incessante, durante mais de seis décadas, de fórmulas praticamente imóveis ou até fossilizadas.

No entanto, esta apresentação é demasiado parcial e bastante enganadora. Basta examinar mais de perto o que a fotonovela realmente constitui – e não apenas aquilo que os inimigos do meio querem que ela seja – para reparar que a fotonovela coloca muitas questões fascinantes, frequentemente difíceis de levantar em contextos que se focam no «próprio» da fotografia. É esta perspectiva que eu gostaria de apresentar aqui, com algumas reflexões sobre o meio; em primeiro lugar, e de forma breve, de uma perspectiva histórica, e em segundo lugar de um ângulo mais técnico que discutirá a crítica mais repetidamente feita à fotonovela – o da ligação do meio aos estereótipos visuais e temáticos do melodrama.

HISTÓRIA DA FOTONOVELA

As primeiras fotonovelas eram italianas e surgiram a partir de 1947. Apesar de existirem algumas discussões acerca de qual terá chegado primeiro

Deux» 1947-1997: Apprendre la langue du cœur, Leuven & Paris: Peeters & Vrin 1998; Anna Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna: Il Mulino 2003.

ao mercado, é geralmente aceite que a primeira fotonovela, no sentido moderno do termo, foi «Nel fondo del cuore» («Do Fundo do Coração») (**Figura 1**), publicada em episódios pelo semanário italiano *Il mio sogno* (*O Meu Sonho*) a partir do dia 20 de Julho de 1947 (**Figuras 2, 3 e 4**).[6]

Figura 1 Página de abertura do segundo episódio de «Nel fondo del cuore» («Do Fundo do Coração»), em *Il mio sogno*, 27 de Julho de 1947

Figura 2 Capa de *Il mio sogno*, 4 de Janeiro de 1948

Embora nascida de um dia para o outro, por assim dizer, e considerada imediatamente como uma absoluta novidade, a fotonovela deveria ser

6. Além das fontes já citadas na nota 3, deveria mencionar-se aqui o livro de mesa de centro de Fabien Lecœuvre e Bruno Takodjerad (*Les Années roman-photos*, Paris: Veyrier 1991) e a colecção *Lo schermo di carta* editada por Emiliano Morreale (Milão: Il Castoro 2007).

vista como a convergência criativa de muitos outros média. No geral, há uma continuidade marcante entre o novo meio da fotonovela e as revistas populares dos anos 20 e 30 do século XX, que introduziram em Itália técnicas de foto-montagem ilustrativa e um forte foco no mundo do cinema e da cultura das celebridades.[7] Em termos de conteúdos, deveria realçar-se também as semelhanças ente a fotonovela e os principais temas do conto sentimental que estava a florescer na maior parte das publicações periódicas daquela altura em Itália. Mais especificamente, contudo, a fotonovela pode ser vista como uma criação no cruzamento de outros três formatos populares. Em primeiro lugar, a *novela cinematográfica* – um híbrido foto-textual oferecendo uma representação mais ou menos fiel de um filme existente (os formatos e fórmulas do novela cinematográfica são tão variados que muitos estudiosos têm dificuldades em estabelecer as fronteiras exactas do meio).[8] Em

---

7. Sobre a imprensa popular dessa era em Itália, ver: Raffaele De Berti e Irene Piazzoni, eds, *Forme et modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milão: Cisalpino 2009. O artigo introdutório deste volume por Raffale De Berti («Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume», 3–64) contém vários exemplos de páginas fotograficamente editadas de *Il secolo illustrato* de 1928 (nos mesmos anos em que experiências semelhantes estavam a ter lugar em França, com *Vu*, e na Alemanha, com *Berliner Illustrirte Zeitung*), que parecem ser, retrospectivamente, precursores (não-ficcionais) da fotonovela (ficcional).

8. O ensaio de Alain e Odette Virmaux, que continua a ser uma publicação incontornável no campo, atesta esta dificul-

segundo lugar, a banda desenhada – uma forma igualmente híbrida e intermedial, mas não baseada num filme ou num argumento. Em terceiro lugar, a chamada novela desenhada – um tipo de banda desenhada com uma história efémera, introduzido após a Segunda Guerra Mundial, que pretende assemelhar-se a uma novela cinematográfica, mas sem, na verdade, chegar a sê-lo: a novela desenhada não é composta de fotografias, mas sim de desenhos, e o enredo não é baseado num filme existente, embora as personagens, as situações e as linhas narrativas pareçam as do cinema hollywoodiano, que regressou à Europa depois da interrupção de cinco anos provocada pela guerra e que representava a riqueza e a esperança aos olhos de uma população faminta. Num certo sentido, a fotonovela pode ser descrita como uma tradução fotográfica ou actualização da novela desenhada (que é, indubitavelmente, a influência mais directa sobre o meio), assim como uma mistura entre novela cinematográfica e banda desenhada, sempre com uma influência temática e narrativa da literatura sentimental que dominou o mercado literário comercial desses anos.

Contudo, ao mesmo tempo, a fotonovela produz algo novo, e a novidade envolve as várias dimensões de um meio, tal como estudadas, por exemplo,

---

dade. Alain Virmaux e Odette Virmaux, *Le ciné-roman*, Paris: Edilig 1982. A ausência de uma pesquisa actualizada é mais do que sintomática dos problemas de definição levantados por este *corpus* extremamente diverso.

Figura 3 Capa de *Il mio sogno*, 2 de Maio de 1948

Figura 4 Capa de *Il mio sogno*, 18 de Julho de 1948

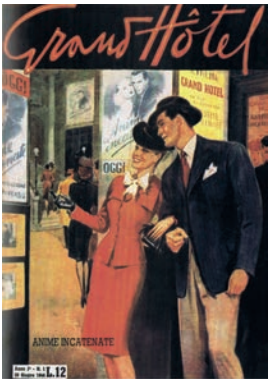

Figura 5 Capa do primeiro número de *Grand Hôtel*, mostrando cartazes de *Anime incatenate* (*Almas Acorrentadas*), Junho 1946

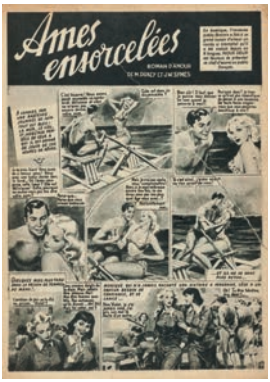

Figura 6 Página inicial da versão francesa da novela desenhada *Anime incatenate* (*Almas Acorrentadas*) em *Grand Hôtel*, Junho de 1946

por Stanley Cavell[9], que insiste no facto de que um meio não pode ser reduzido ao seu canal material (neste caso, a revista semanal especializada na serialização de histórias visuais, tanto fotográficas como desenhadas), mas implica também aspectos de conteúdo (aqui, o universo do melodrama re--elaborado com o auxílio dos estereótipos de Hollywood) e o uso específico de certos signos (fotografia, mas não fotografia genérica, antes um tipo de fotografia de modelo e acção que encaixa bem nos princípios de composição das novas revistas e do erotismo glamourizado do rosto, tanto masculino como feminino, e do corpo, principalmente feminino). Como meio, a fotonovela inventa um novo equilíbrio entre estes três aspectos: meio de acolhimento, signo e conteúdo. O sucesso desta «solução competitiva» pode ser inferido da maneira como conseguiu ultrapassar o então dominante formato da novela desenhada. Durante os primeiros anos da sua existência, *Grand Hôtel* – a publicação paradigmática neste campo – divulgava principalmente novelas desenhadas, como o demonstra a capa do seu primeiro número, publicado em Junho de 1946, onde se identifica um cartaz da novela desenhada *Anime incatenate* (*Almas Acorrentadas*), aqui apresentado como o filme que o casal – claramente o público-alvo da nova revista – está prestes a seleccionar para o seu entretenimento nocturno (**Figuras 5 e 6**). Outras capas e títulos de 1949 oferecem

9. Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1979.

o sentido vívido da natureza dos conteúdos da revista (**Figuras 7 e 8**). Foi apenas nos anos 50, inspirada pelo triunfo das fotonovelas nas revistas concorrentes, que a *Grand Hôtel* viria a substituir as suas novelas desenhadas por fotonovelas.

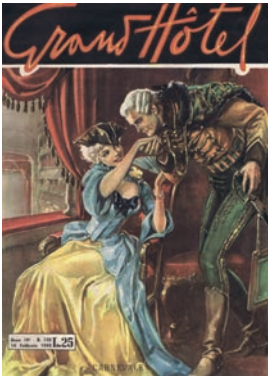

Figura 7 Capa de *Grand Hôtel*, «Carnevale» («Carnaval»), 19 de Fevereiro de 1949

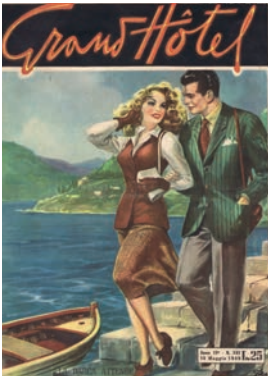

Figura 8 Capa de *Grand Hôtel*, «La barca attende» («O Barco Está à Espera»), 14 de Maio de 1949

Desde o início, a fotonovela situa a sua acção num ambiente contemporâneo e maioritariamente urbano, apesar da influência de outros modelos, como as histórias exóticas, do tipo Rudolph Valentino. Contudo, sob a influência do Neo-Realismo do pós-guerra,[10] a fotonovela abandonou as suas

10. No contexto global da produção das primeiras fotonovelas, principalmente produzidas por periódicos criados em 1947 como *Il mio sogno* (mais tarde, simplesmente *Sogno*),

formas demasiado evidentes de exotismo, como é demonstrado pelo filme que, em 1952, assumirá como tema a moda da fotonovela em Itália e parodiará as tendências exóticas e escapistas de algumas das suas primeiras tentativas: *O Sheik Branco*, de Federico Fellini (**Figura 9**). O filme conta a história de um casal recém-casado na sua lua-de-mel em Roma, onde os seus planos rapidamente divergem: o marido conseguiu uma audiência com o Papa e quer apresentar a noiva aos seus parentes locais antes de ir ao Vaticano; a jovem esposa, pelo contrário, só sonha encontrar o herói romântico da sua fotonovela favorita. Mas, em vez de fazer apenas uma breve visita à sede da revista, ela envolve-se na produção de uma fotonovela e torna-se numa espécie de fugitiva. O filme é uma comédia e acaba bem, mas o argumento, escrito por Michelangelo Antonioni, não é desprovido de tons sérios. E embora o filme seja uma paródia tanto ao mundo do cinema como ao universo da fotonovela (um assunto ao qual voltarei), dá uma boa ideia daquilo que divertia o público: menos a banalidade da lin-

Grand Hôtel (que se tornará na principal revista, apesar dos seus primeiros anos serem exclusivamente dedicados ao formato da novela desenhada), e *Bolero Film*, é este último que promoverá uma veia mais neo-realista (i.e., menos escapista). Segundo Anna Bravo (*Il fotoromanzo*, 24), a abertura a temas sociais contemporâneos poderia ser explicada pela influência editorial de Cesare Zavattini, uma das maiores vozes do argumento neo-realista do imediato pós-guerra (Zavattini é mais conhecido pela sua colaboração com Vittorio De Sica, para quem escreveu filmes como *Ladrões de Bicicletas* [1948]).

guagem formatada e do enredo do que a incapacidade da audiência (alegadamente feminina) de discernir entre facto e ficção, bem como a sua vontade de aceitar o que qualquer adulto razoável deveria descartar como fantasia.

A ilustração de Fellini da recepção da fotonovela pela cultura contemporânea, um exemplo extraordinário de estudos de audiência aplicados, enfatiza dois aspectos especiais do meio. Muito logicamente, a primeira característica da fotonovela é a sua conexão, praticamente natural, com a paródia. A falta de distância temporal entre as primeiras obras originais e as primeiras paródias pode, certamente, ser vista como típica da cultura popular, sempre ansiosa por troçar de outros formatos. Mas, no caso da fotonovela, a explosão de paródias, avassaladora e quase imediata, demonstra a elevada auto-consciência exibida pelo novo meio, cujos agentes – tanto os autores quanto os leitores – tinham perfeita consciência do que se estava a passar. O facto de tantas fotonovelas terem sido parodiadas ou serem elas próprias paródias mostra que ninguém, na verdade, era vítima. Ao contrário do que *O Sheik Branco* sugere, os leitores, tanto masculinos como femininos, eram capazes de distinguir entre o mundo onírico da fotonovela, por um lado, e as suas próprias vidas, por outro. A ideia de que leitores «pobres» ou «ignorantes» estão constantemente a deixar-se levar pelos charmes e seduções do entretenimento barato é um preconceito elitista que os estudos culturais convincentemente desmontaram. Parece ser mais enriquecedor afirmar que os

tons paródicos de muitas fotonovelas atestam a alta auto-reflexividade do meio, que, desde o início, funcionou no segundo grau (**Figuras 10 e 11**).

Figura 10 Capa do primeiro número do *Mensuel de photoromans et variétés*, «Les Aventures de Kolman A... comme Action B... comme Baisers», Outubro de 1969

Figura 11 «Action Baisers», primeira página dupla de «Les Aventures de Kolman», *Mensuel de photoromans et variétés*, 11 de Outubro 1969

A segunda característica distintiva acrescenta uma nova perspectiva a esta infeliz percepção. Está relacionada com o facto de que todos os envolvidos na concepção e leitura da fotonovela partilham a impressão de que o meio é, à partida, antiquado, e que as suas formas e o seu formato estão a tornar-se cada vez mais obsoletos. Os primeiros anos do meio são muito reveladores a este respeito: hoje em dia sabemos que a fotonovela matou a novela desenhada (não de um dia para o outro, mas, apesar de tudo, bastante rapidamente), assim como toda a

gente sentia que, após o seu tremendo sucesso inicial, a necessidade de encontrar algo novo era inevitável se a fotonovela pretendia sobreviver à competição com formas mais modernas de entretenimento (principalmente a televisão e a música *pop*). Por outras palavras, a experiência do meio está profundamente enraizada num sentido do efémero: escritores e leitores parecem ter percebido que a fotonovela pertencia mais ao passado do que ao futuro, e que a sua sobrevivência seria apenas possível graças a um esforço de reinvenção constante. Ao mesmo tempo, a comunidade da fotonovela estava também bem atenta ao facto de que mudar o meio era algo muito difícil de fazer, e de que a maior parte das mudanças eram cosméticas. O próprio sucesso de um determinado formato, que era principalmente a remediação de uma estrutura melodramática desgastada, condenava a fotonovela a fazer mais do mesmo, enquanto, simultaneamente, aguçava e aprofundava a consciência do anacronismo do meio. Todos sabiam que esta mudança era necessária, mas ninguém tinha a chave para novas soluções; e quanto mais o meio repetia a sua própria fórmula de sucesso, mais o carácter problemático da fotonovela enquanto prática cultural em segunda mão, parasita tardio dos ramos em decomposição do velho melodrama, se tornava doloroso. Assim, a fotonovela não deveria ser adjectivada de pobre ou engraçada ou outra coisa qualquer: é, pelo contrário, um meio profundamente trágico, que esteve consciente do seu próprio desaparecimento desde o início, ao mesmo tempo que

não conseguia encontrar a saída para escapar à sua erosão.

Toda a história da fotonovela tradicional pode ser lida à luz dessa tentativa impossível de ultrapassar as suas limitações iniciais e encontrar uma resposta aos desafios lançados por outros ou novos intervenientes no campo da indústria do entretenimento popular: o cinema, a música *pop*, a televisão. Nos primeiros anos do meio, o modo dominante é ainda o da invasão e anexação de outros meios: durante os anos 50 do século XX, a fotonovela absorve aos poucos o formato da novela cinematográfica, que vai ser dramaticamente simplificado de maneira a obedecer às suas regras visuais e temáticas.[11] Muito cedo, no entanto, a penetração da indústria da música popular (graças a mudanças na tecnologia da rádio e do mercado discográfico) assim como da da televisão (que começou a entrar nas casas das famílias no final dos anos 50) representará o princípio do fim da fotonovela tradicional, que tentará aproveitar, de uma forma defensiva, o sucesso das novas formas de entretenimento através da contratação de celebridades do mundo da música e da televisão, por exemplo, ou propondo uma variação medianamente intelectualizada do género. Nenhuma destas tentativas teve sucesso, apesar de grandes esforços para atin-

11. Neste anos, as novelas cinematográficas assemelham-se muito às fotonovelas, ao contrário do que acontecia antes e do que acontecerá depois. Ver Morreale, ed., *Lo schermo di carta*.

gir um estatuto cultural mais elevado, não só através da escolha de novos tipos de conteúdo (em vez da reciclagem de filmes ou clichês melodramáticos, a fotonovela propôs adaptações fotográficas do cânone literário), mas usando também uma linguagem visual supostamente mais sofisticada (baseada, por exemplo, na reutilização criativa de técnicas fílmicas e na importância dada à fotografia paisagística).[12] Só depois deste passo será possível encontrar uma via de escape do campo medial no qual a fotonovela está a evoluir: a «nova» fotonovela a partir dos anos 80 elabora novos conteúdos e formas, deixando de tomar como ponto de partida as publicações no formato de revista e progredindo em direcção à forma do livro e/ou à galeria de arte. O que importa realçar a este respeito não é o facto de que agora artistas «a sério» fazem fotonovelas (Duane Michals, Marie-Françoise Plissart e, em certa medida, James Coleman e Sol LeWitt), mas o facto de que estas mudanças nos canais de comunicação acompanham uma mudança muito mais visível nos conteúdos (a nova fotonovela abandona o melodrama como a sua principal referência) e no estilo visual (começa a dar relevo à fotografia em vez de utilizar imagens para, simplesmente, contar ou apoiar uma história). Em todos os casos, deve ser esclarecido que a transformação da fotonovela ostenta uma lógica do meio, no sentido que lhe deu Cavell. Mudanças

12. Para mais detalhes, ver Fabien Lecœuvre e Bruno Takodjerad, *Les Années Nous Deux*, Paris: Veyrier 1992.

em um ou mais aspectos do meio têm obrigatoriamente impacto nos outros, uma vez que um meio não é a soma técnica de elementos que podem ser partilhados por outros meios (**Figuras 12 e 13**).

Figura 12 Capa do segundo número de *Cineromanzo*, com Silvana Mangano em *Riso amaro* (*Arroz Amargo*), Novembro de 1954

Figura 13 Silvana Mangano em *Riso amaro* (*Arroz Amargo*), *Cineromanzo*, Novembro de 1954

A FOTONOVELA COMO MELODRAMA: SEQUÊNCIA *VS.* NARRATIVA

Dado o abismo que continua a separar a fotonovela, por um lado, e o mundo da fotografia em geral, por outro, é interessante estudar o meio fotonovelístico através da lente indirecta do melodrama, cujas ligações temáticas, culturais e ideoló-

gicas com a fotonovela são ubíquas. Como defendido no estudo de Peter Brooks, justamente aclamado pela crítica, deveria começar-se a estudar o melodrama fazendo uma distinção entre o *melodramático*, que é praticamente um fenómeno universal e trans-histórico, e o *melodrama,* que é uma prática historicamente determinada (e, portanto, limitada), nascida do colapso da antiga ordem mundial (o «*ancien régime*») no tempo da Revolução Francesa.[13] Nas palavras de Brooks:

> O melodrama é uma forma para uma era pós-sagrada, em que a polarização e a hiper-dramatização de forças em conflito representam uma necessidade de localizar e tornar evidentes, legíveis e operacionais as escolhas genéricas de formas de ser que consideramos serem de fundamental importância embora não consigamos concebê-las como derivando de um sistema transcendental de crença.[14]

Brooks insiste no facto de que no melodrama não é a psicologia das personagens em conflito que interessa, mas sim o reconhecimento dos seus signos identificadores pelo público. De uma forma semelhante, enfatiza que as oposições básicas que estão em jogo não reflectem nenhum sistema de valores subjacente ou externo, mas resultam dos posicionamentos e das reacções do público. Como

---

13. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press 1995.
14. Ibid., viii.

ele resume: «A moralidade reside, em última instância, na natureza do afecto, e a emoção forte situa-se no campo da moralidade: *uma vez que o bem e o mal são sentimentos morais*».[15]

Mais especificamente, o melodrama – de um ponto de vista técnico, ele próprio uma transposição da pantomima muda do século XVIII – é uma forma de representação que exibe o conflito entre o bem e o mal, como ilustra a luta entre a vítima inocente e o vilão impiedoso, e cujas técnicas representacionais se baseiam numa retórica do exagero visual. O que o melodrama mostra, no sentido mais literal da palavra, é a diferença entre os signos da inocência e os signos da vilania, de forma a que seja oferecida ao público uma visão clara de uma antinomia ética que já não tem as suas raízes num sistema de valores ideológicos abrangente, mas está ligada a um conjunto de sentimentos e emoções. É neste contexto que se deve situar a importância do chamado «*tableau*» (ou «*tableau vivant*»), uma técnica célebre da arte e vida social setecentistas que assume a função, no melodrama, de recapitular o significado essencial da acção silenciosa que conclui ou interrompe.

Dado esse contexto geral, duas questões principais podem ser colocadas. Em primeiro lugar, fará a fotonovela, que se inicia muito mais tarde do que os exemplos clássicos do melodrama (inicialmente no palco, mais tarde no ecrã), realmente parte desta tradição, ou será apenas um exemplo do melodra-

15. Ibid., 54; ênfase acrescentada.

mático, no sentido vago e geral da palavra? Em segundo lugar, o que deve ser concluído do lugar do *tableau* na fotonovela, em termos quantitativos e qualitativos, e como deve ser pensada a possível ausência desta técnica-chave do melodrama tradicional?

A resposta à primeira pergunta é, sem dúvida, positiva. A fotonovela não é apenas melodramática; é também um bom, apesar de muito tardio e, portanto, ligeiramente anacrónico, exemplo do melodrama. Por um lado, seria difícil negar que o principal tema da fotonovela é a inocência perseguida, e, mais genericamente, o bem e o mal. A abordagem notoriamente sentimental da luta entre a vítima e o vilão revela, para além disso, a coincidência entre emoção e ética que, no melodrama, é evidenciada na ausência de qualquer fundamentação metafísica (é verdade que a fotonovela ostenta muitos traços da cultura popular católica da qual emergiu, mas a religião é, em primeiro lugar, uma questão de sentimentos religiosos, não de ortodoxia, e estes sentimentos nunca são colocados contra os sentimentos do coração; a partir dos anos 60 do século XX, a presença da camada religiosa irá progressivamente desvanecer-se). Por outro lado, a fotonovela obedece sem dúvida à principal estratégia do melodrama, que é a de sublinhar visualmente a diferença entre o bem e o mal. A este respeito, a religião é extremamente útil, dada a falta de ambiguidade dos seus signos – ademais, estes signos podem funcionar de forma totalmente independente: as personagens não precisam de ter sen-

timentos religiosos quando são representadas na presença de símbolos religiosos, que são mais importantes, uma vez que permitem eliminar incertezas interpretativas. Para Brooks, os excessos visuais do melodrama não são uma causa, mas sim uma consequência desta estratégia formal básica: uma vez que o melodrama depende da narração visual, e não da narração verbal, os seus meios retóricos não têm outra escolha senão a de exagerar e amplificar. É o preço a pagar por um modo silencioso de representação que quer evitar mal-entendidos a todo o custo.

Como todos sabemos, no entanto, existe uma diferença-chave entre o melodrama e a fotonovela. A fotonovela prolonga, certamente, a estética do exagero visual, mas, ao contrário do melodrama, a fotonovela já não é muda. Nascida no contexto cultural do cinema popular e da literatura sentimental, o meio é até extremamente palavroso e falador. E umas das consequências mais «visíveis» da combinação sistemática de texto e imagem activada pelo meio é a quase ausência do *tableau vivant*. Aqui, o exemplo d'*O Sheik Branco* é também muito esclarecedor. O filme inclui muitos exemplos de *tableaux*, que são apresentados como fazendo parte da fotonovela que Fellini está a parodiar, mas nenhuma destas imagens é representativa daquilo que pode ser encontrado nas fotonovelas daquele período. N'*O Sheik Branco*, a fotonovela é remediada pelo contexto cinematográfico, e esta remediação é responsável por imagens que podem ser típicas daquilo que acontece na rodagem de um

filme, mas não daquilo que acontece na realização de uma fotonovela (**Figuras 14 e 15**).

Figura 14 Fotograma d'*O Sheik Branco*; uma cena de acção, vista por cima do ombro do realizador de uma fotonovela imaginária

Figura 15 Fotograma d'*O Sheik Branco*; uma cena de descanso, com uma personagem a descontrair entre duas filmagens e o director de fotografia ainda ocupado com a pre-visualização das imagens a serem captadas

Num certo sentido, esta ausência do *tableau* na fotonovela é perfeitamente lógica. Uma vez que a maior parte das vinhetas contém legendas ou balões de fala, já não há necessidade de repetir e evidenciar o sentido da cena ou acção antecedentes, ou de mostrar mais claramente quem é a vítima e quem é o vilão. Tal repetição é inútil, e até um meio muito monótono e repetitivo como a fotonovela deve ter em consideração a necessidade de uma narração eficiente. O que é mais interessante, contudo, é reparar que a estética do exagero muda de sítio e passa da posição clássica do *tableau* para algo diferente, nomeadamente o retrato. É um mal-entendido persistente acreditar que a linha visual de uma fotonovela mostra as fases sucessivas de

uma acção a desenrolar-se no tempo (como se a fotonovela estivesse a oferecer uma selecção de planos de uma sequência cinematográfica virtual). A lógica visual da fotonovela é menos *sintagmática* do que *paradigmática* (ou, se preferirmos, menos narrativa do que ilustrativa): o que mostra é, antes de mais, *uma série de variações sobre o rosto*. Mesmo que as fotonovelas contem histórias, a sua principal preocupação é o retrato das personagens.

De forma a perceber melhor esta deslocação do *tableau* para o retrato, deve também estudar-se o contexto material da publicação e distribuição da fotonovela, que foi, desde sempre, a revista de quiosque.[16]

Em primeiro lugar, deve ser realçado que o melodrama, quando migra do ecrã de cinema para as páginas da revista de fotonovelas, é submetido a uma dramática miniaturização. Ao contrário do ecrã, que ainda não era o ecrã da televisão ou o do *home cinema*, a superfície da revista, apesar de ter um tamanho superior aos de hoje em dia, é bastante pequena. Esta redução é compensada, contudo, já que a fotonovela contrabalança a sua falta de tamanho com a sua sistemática preferência pelo grande plano. Nas primeiríssimas fotonovelas, ainda é notória uma grande mobilidade ao nível da distância e dos pontos de vista: planos gerais, planos médios e grandes planos são livremente combina-

16. Estou a seguir, aqui, a matriz metodológica de análise medial defendida por Raymond Williams em *Television: Technology and Cultural Form*, Londres: Fontana 1974 (1970).

dos, mais ou menos como no cinema, mas muito rapidamente a fotonovela abraça uma nova opção-padrão, com múltiplas variações da estrutura da «cabeça falante» (grandes planos dos rostos das personagens e da parte de cima dos corpos). Aparentemente, outras distâncias de câmara são menos funcionais. Esta uniformidade de ponto de vista é reforçada por uma igual homogeneização da organização gráfica da página, onde se observa uma rápida mudança das disposições iniciais, frequentemente muito exóticas e criativas (provavelmente inspiradas num meio aparentado, a novela desenhada), para a matriz de seis ou nove vinhetas idênticas, aplicada mecanicamente (a chamada técnica «grelha de *waffle*»). A convergência de todos estes elementos (a presença de explicações verbais, a miniaturização da unidade visual básica, que vai do ecrã à página e depois à vinheta) é, claramente, muito propícia à imposição do retrato: na estrutura em quadrícula das páginas da revista, os retratos podem facilmente encontrar o seu lugar, ao passo que, pura e simplesmente, não há espaço para o *tableau* sintético.

Além disso, é difícil para os leitores de uma fotonovela aterem-se a uma imagem apenas, mesmo que seja grande, como no caso do *tableau*. A razão deste problema é dupla. Em primeiro lugar, os leitores podem ter dificuldade em atingir o equilíbrio correcto entre a informação verbal e visual de cada vinheta: mesmo quando olham para a imagem, serão inevitavelmente distraídos pela presença de elementos textuais (que são sempre «vistos», mesmo

que não sejam «lidos», apesar de todos os esforços das fotonovelas para «isolarem» os balões de fala em zonas semanticamente ocas ou vazias da imagem). Ademais, cada imagem é sempre vista em contexto; isto é, na presença de outras imagens (uma diferença fundamental em relação àquilo que acontece numa sala de cinema), e estas outras imagens também competem por atenção. Em segundo lugar, a qualidade estética da maior parte das imagens de fotonovela é «pobre», o que aumenta a velocidade de leitura: os leitores não se sentem tentados a permanecer numa única imagem, porque, frequentemente, não há lá muito que ver, e esta escassez de informação desencoraja os leitores de se demorarem em apenas uma imagem. Estas características ajudam a explicar porque é que a fotonovela prefere os retratos à acção: no modo de leitura distraída que é típico do meio, parece ser mais eficiente contar a história pelas palavras, e, nas imagens, focar-se naquilo que não pode ser contado (o rosto). A evolução estética do meio confirmará este ponto de uma forma inequívoca: a progressão da estrutura em grade inicial para outras mais «sofisticadas», baseadas principalmente na combinação de imagens primárias (maiores) e secundárias (mais pequenas), contribuirá ainda mais para a lógica do retrato e do rosto.

De um ponto de vista cultural e histórico, é importante que os rostos e os actores da fotonovela sejam de pessoas «desconhecidas» (apesar de a mera aparição de uma pessoa desconhecida numa fotonovela poder ter servido, pelo menos nos pri-

meiros anos do meio, de trampolim para uma carreira no cinema). Representados e retratados como estrelas de cinema, os leitores e fãs anónimos do meio que pretendem tentar a sua sorte na indústria são mostrados como modelos para outros leitores e fãs, e é evidente que a estética do retrato serve perfeitamente o propósito da identificação. No entanto, ao contrário do que acontece no mundo do cinema, aqui o sonho de se tornar uma estrela é realmente alcançável: semana após semana, as revistas procuravam novas caras, e incitavam os leitores, masculinos e femininos, a enviarem as suas fotografias para poderem ser convidados para um *casting*. Este contacto directo e imediato entre os que fazem e os que lêem as fotonovelas caracteriza também a própria produção destas obras, frequentemente fotografadas nas ruas (uma vez que não havia orçamento para se alugar um estúdio), na presença daqueles que eram tanto leitores como potenciais actores. *O Sheik Branco* de Fellini é muito claro a este respeito também, e a fotografia de *plateau* desses anos mostra inequivocamente quão ténue é a linha entre produtores e consumidores.[17] Mais uma vez, no caso da forma específica

17. O melhor exemplo será o de *Pane, amore e...*, uma ilustração precoce de uma comédia italiana pós-Neo-Realismo com Sofia Loren e Vittorio De Sica, cuja elaboração demonstra uma continuidade perfeita entre o ficcional e o mundo real; ver Giovanni Fiorentino, ed., *Sorrento, un set per Sofia*, Nápoles: Eidos 1995. As imagens da versão em fotonovela do filme (uma vez que os anos 50 do século XX representaram o pico da fusão entre fotonovela e novela desenhada) ilus-

do melodrama que a fotonovela exibe, o convite ao leitor para tomar o lugar do actor ou actriz adulados aumenta a importância do retrato, ao mesmo tempo que também explica porque é que a acção e a trama poderiam permanecer tão esquemáticas e elementares. O que importava não era a história, mas ser parte dela (e, talvez, graças a isso, iniciar uma carreira no cinema). E, logicamente, a necessidade de fazer *tableaux* é, neste contexto, muito menos urgente. O meio valoriza a erotização do rosto, e, em comparação com essa estratégia básica, o impulso narrativo da vinheta constitui mais um perigo e uma ameaça do que uma oportunidade.

Quererá isto dizer que a fotonovela é um melodrama privado de *tableaux*? Esta conclusão pode ser algo apressada, uma vez que há pelo menos uma característica que retrato e *tableau* têm em comum: a pose exagerada. No entanto, posar para um retrato numa fotonovela não parece ser exactamente o

tram muito bem, na reprodução fotográfica da narrativa, a grande ênfase no retrato em vez de na acção. Em comparação com a estética do *still* de cinema analisada por Steven Jacobs, as imagens da fotonovela parecem ser muito menos narrativas do que estes *stills* cujo objectivo era, entre outros, o de resumir toda uma cena numa única imagem encenada, para a qual os actores posavam após a rodagem da cena que tinham acabado de interpretar; ver Steven Jacobs, «History and Aesthetics of the Film Still», *History of Photography*, 33-4 (2010), 373-86. Citando um autor anónimo na publicação profissional *International Photographer* (March 1931), 380, Jacobs escreve: «O único pré-requisito é que os *stills* "contem uma história", que "sugiram uma situação intensa" e que "sinalizem desenvolvimentos e sequências divertidos ou excitantes"».

mesmo do que posar para um *tableau* no melodrama clássico. Na fotonovela, o retrato é posado, mas também é falante, e, além disso, já não há distinção entre imagens nas quais as personagens posam (como no *tableau*) e imagens em que estão a executar uma acção, supostamente sem posar (antes e depois do *tableau*). Na fotonovela, tudo é posado e tudo é artificial, e, por isso, já nada é posado, artificial ou falso. Para além disso, a insistência no texto como veículo de informação implica que a questão de posar *vs.* não posar, de interpretar *vs.* não interpretar, de estático vs. móvel, e assim por diante, perde muita da sua importância. As imagens são claramente ilustrações do texto, e o leitor já não precisa do valor informativo acrescentado por imagens explícitas do género do *tableau* para decifrar o que está em jogo. Em suma, a própria natureza da pose parece mudar do melodrama para a fotonovela: a pose já não é um dispositivo do *tableau* e não tem necessariamente uma função narrativa ou hermenêutica. Não é, claro, desprovida de funções, mas a sua função não é tanto a de explicar o sentido da história, mas a de promover o estatuto da personagem, que deve ser vista pelo público como um actor, e mesmo como uma estrela. A este respeito, não é problemático que os retratos posados não convençam de um ponto de vista narrativo ou hermenêutico. Desde que façam o leitor sonhar, cumprem perfeitamente a sua missão.

Em conclusão, a análise interna do melodrama, do *tableau* e da pose oferecem uma compreensão melhor daquilo que a análise externa e histórica do

meio explicitou na primeira parte desta leitura: a fotonovela deveria ser, sem dúvida, compreendida de acordo com a estrutura retórica e ideológica mais ampla do melodrama. No entanto, o seu uso específico do melodrama mostra também que as características do anacronismo e da (auto-)paródia que são tão típicas da fotonovela não são atributos apenas negativos; são sintomas de uma lógica diferente, em que a base ideológica e ética do melodrama é substituída por uma forma de cultura visual que parece estar mais próxima das características modernas ou pós-modernas da sociedade do espectáculo.