

# O MINICONTO E A SÉRIE FOTOGRÁFICA: A ARTE ENTRE A REPRESENTAÇÃO E O SIMULACRO<sup>2</sup>

## A ARTE DA REPRESENTAÇÃO AO SIMULACRO

Considerando-se que o debate sobre o papel que a realidade assume na literatura e nas artes em geral remete ao conceito clássico de mimese, parte-se de Platão e Aristóteles para introduzir a discussão sobre a representação. Platão foi o primeiro a tentar tratar do tema. A República é uma obra político-filosófica que procura explicar as relações sociais e entender o mundo que existe além das aparências, penetrado pela inteligência, constituído pela "essência de todas as coisas". Na obra, Platão aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, entendendo que a poesia é uma forma imitativa de representar o mundo, e, portanto, afastada da verdade divina. Para ele, o valor estaria nas coisas verdadeiras, puras e originais. Neste sentido, as artes em geral são vistas como cópias sem valor. Aristóteles também entendia a arte como imitação da realidade, porém não atribuiu a esse fato um valor tão pejorativo. Para ele, a obra possuía valor estético, e o significado de imitação passa a ser o de "possíveis interpretações do real". A Poética é o primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. A imitação,

<sup>1</sup>Professora Assistente da UFRR. Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS

<sup>2</sup> Tema da dissertação de mestrado *Intersecções Possíveis: o miniconto e a série fotográfica*, defendida em junho 2004, em que o miniconto *Continuidad de los parques* de Júlío Cortázar e a série fotográfica *Thirigs are queer* de Duane Michals foram utilizados como exemplos para esta discussão. Trabalho completo disponível no banco de teses e dissertações da biblioteca da UFRGS. (<http://www.sabi.ufrgs.br/>)

como atividade essencialmente humana, marcou as manifestações artísticas e foi definida por Aristóteles como sendo "modos de representação".

Ubiratan Paiva de Oliveira (1996), em sua tese de doutorado, afirma que a mímese aristotélica não se refere a uma cópia da realidade, mas a uma representação criada a partir de critérios próprios e que intenta produzir determinados efeitos, baseada nos critérios da verossimilhança e da necessidade, os quais fornecem a obra condições de criar sua própria verdade. Lígia Militz da Costa acrescenta ainda que, "para Aristóteles arte se afasta da ontologia e se transforma em fábulas. 'Mímese' e 'mimesthoi' deixam de significar 'imitação' para significar 'tornar visível', 'mostrar' não mais a verdade, o ser originário em seu caráter empenhativo, mas o possível, as possibilidades humanas" (COSTA, 1986, p.78). Trata-se, portanto, de uma organização de elementos reconhecíveis na realidade chamada de "verossimilhança". Mesmo sob forte influência dos filósofos gregos da Antiguidade e da corrente positivista que domina os séculos XVIII e XIX, a arte mostra que a linguagem humana é insuficiente para poder expressar a realidade.

A verossimilhança apresenta essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo real e, ao mesmo tempo, transformar, criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Desta forma, a obra de arte pode criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto. A presença e o equilíbrio destes elementos - racionais e irracionais - produzirá efeitos surpreendentes junto ao receptor, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o texto provocativo e inquietante. Assim, verossimilhança corresponde não à verdade, porém ao plausível, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria. A arte utiliza a linguagem para representar a chamada realidade, mas a linguagem é uma convenção de signos e códigos que possuem em sua própria natureza a limitação inerente a um sistema arbitrário. Portanto, "não só a obra de arte não tem por objetivo reproduzir a realidade dos fatos como, mesmo que o tivesse, estaria impossibilitada de fazê-lo, tendo em vista limitações inerentes a nossa condição humana, cuja própria linguagem revela-se insuficiente para expressar a realidade." (OLIVEIRA, 1996, p. 45)

A literatura, por sua potencialidade de significações, faz parte de uma teoria geral dos signos, mas é um fato de linguagem. O fenômeno literário

passa, assim, a ter sua própria significação. Seu sentido é inseparável da capacidade de representação, pois deve ser mais do que um documento de uma época e/ou local de produção. Ele é um discurso particular, a manifestação da concretização de uma estrutura abstraída. Desta forma se poderá falar em uma literariedade dentro de uma noção ampliada, já que o texto literário estará inscrito em um quadro histórico, já que o homem é um ser temporal, mas atentando também para a especificidade do fenômeno literário. Novamente se faz necessária uma reflexão sobre a questão da representação na literatura, não mais para saber quanto de verdade há na ficção, mas sim o quanto de ficção encontra-se nas verdades defendidas.

Pelo mesmo processo de reorientações dos conceitos passam as artes plásticas, pois o advento das técnicas de reprodução automática permitiu o registro de imagens de forma, a princípio, mais rápida e fiel ao objeto, provocando um questionamento do papel da pintura plástica e de seus trabalhos figurativistas. Conforme Walter Benjamin (1985), o advento da reprodutividade leva o campo artístico à discussão sobre autoria e sobre a importância do original. A possibilidade de, a partir de uma obra, se obter milhares de cópias iguais, contraria um dos valores tradicionais da arte desde o Renascimento, a autoria, acarretando a necessidade de uma mudança nas concepções de valor artístico, deslocando o foco da originalidade da coisa criada para a leitura do criador e do leitor. Em função disso, o próprio campo da fotografia se vê em debates na tentativa de definir suas possibilidades criativas até então pouco observadas.

A fotografia, portanto, apresenta um percurso histórico similar ao dos textos literários, na medida que sofre, ao longo do tempo, mudanças na forma de percepção de seus elementos referenciais. Philippe Dubois, no livro *O Ato Fotográfico e outros ensaios* (1999), identifica a existência de três momentos distintos na apreensão do fotográfico, ou melhor, três formas diferenciadas de pensar a fotografia ao longo de sua história. São elas: a fotografia como mimese, a fotografia como convenção/codificação e a fotografia como traço ou índice. Mais ou menos nessa mesma ordem, dentro de uma linha cronológica, tiveram cada uma delas sua vigência histórica. Isso não quer dizer, entretanto, que haja uma divisão estanque na linha do tempo; ao contrário, em muitos momentos houve a sobreposição de percepções. Seu trabalho mostra as mudanças sofridas pela forma como a realidade é administrada pelo artista e percebida pelo espectador ao longo da história da fotografia, característica que

determinou definições e embasou amplas teorias e análises a respeito da definição do gênero.

Todos esses movimentos e correntes teóricas libertaram cada vez mais a arte da relação explícita com o mundo visível. Se o importante era representar os estados de alma ou uma visão crítica da realidade, nada indicava que a melhor maneira de fazê-lo fosse através de imagens que copiassem essa realidade que se queria representar. O novo contexto levou à irreversível separação entre arte e aparência visível das coisas, entre arte e figura, levando à libertação do processo criativo e à conquista pela arte de seus próprios e exclusivos objetivos. Já na literatura isso se expressa através da busca de novas linguagens que permitam a livre expressão e dêem conta das diferentes formas de ver o mundo, provocando intenso experimentalismo, incorporação do cotidiano e da arte popular nas temáticas trabalhadas e valorização em termos artísticos do subconsciente e do inconsciente.

Como consequência desse processo, há a utilização do conceito de simulacro para designar a nova relação entre a realidade e a ficção. O simulacro é o conceito que se superpõe àquele que Platão cunhou. Neste caso, como pondera Rejane Pivetta de Oliveira:

(...) a imagem prescinde de referencialidade, pois é criada a partir de modelos de simulação, que instituem a realidade por si mesmos. Elimina-se, assim, a diferença entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso, de modo que a representação passa a viver sob o domínio do código, que pode ser infinitamente reproduzido(...) (OLIVEIRA, 2003, p. 28)

Como um jogo, a obra se transforma em paródia dos valores de referência, de estrutura e de sentido, desarticulando a continuidade entre o pensamento e o mundo. Desta forma, seguindo o raciocínio de Rejane Oliveira (2003), o simulacro, ao contrário de mascarar a essência das coisas, desvela a fantasmagoria que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade é vivida como ficção.

É possível observarmos esse processo através dos gêneros miniconto e série fotográfica, pois as duas formas artísticas questionam, em suas estruturas estéticas, as mudanças de conceitos e paradigmas, pois são duas propostas

que apresentam uma nova forma de contar histórias, histórias estas não mais presas a referenciais fixos, reais, mas a elementos simbólicos e abstratos.

## **O MINICONTO HISPANO-AMERICANO**

A forma narrativa conto, que hoje conhecemos como um gênero literário, é originária do conto popular, que só mais tarde dividiu-se em conto folclórico e conto literário. O conto tem seu nascimento marcado fortemente pela missão de transferir um conhecimento de uma pessoa a outra. Possui, portanto, em sua gênese, a missão de contar, de noticiar fatos ocorridos, de relatar acontecimentos passados, tendo, desta forma, uma íntima relação referencial com a realidade.

A história do conto está marcada, portanto, por essa relação com o contar. Porém, o conto literário não tem compromisso com o evento real, não é um documento. Isso pode ser observado na própria história do conto, que mostra a transformação que o critério da invenção sofre dentro do gênero ao longo do tempo: "antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E, posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário." (GOTLIB, 1998, p. 13)

O conto hispano-americano passa pelo mesmo processo. A América Hispânica sempre foi uma terra rica em lendas e tradições que fazem parte do imaginário popular, tanto de origem das culturas pré-colombianas, quanto africanas, formando um ambiente propício para o desenvolvimento dos contos populares. No entanto, o caráter plenamente literário do conto se desenvolve na sua melhor forma no séc. XIX com o Romantismo, deslançando com o Modernismo no início do séc. XX. A literatura anterior a 1940 tem como característica principal o regionalismo. A partir da década de 40, surge uma literatura que servirá de veículo às renovações estéticas que visam a superação da linguagem e dos moldes de tratamento realista no campo ficcional. Para Davi Arrigucci:

A característica essencial da tradição ficcional hispano-americana (quebrada só em poucos momentos antes de 40, como se verá), a ênfase sobre a função referencial do discurso, a busca da transparência textual capaz de

reproduzir, no universo da literatura, a realidade empírica de fora, vai aos poucos perdendo terreno, diante do destaque dado à própria realidade do texto literário enquanto tal, que se traduzirá num novo modo de encarar a linguagem, numa renovação da técnica narrativa e numa maior abertura à imaginação. Estes aspectos gerais da renovação se concretizam numa intensa poetização do discurso narrativo, num adensamento de sua opacidade, de sua literariedade, que, nos casos extremos, determinará a ruptura ou a dissolução dos géneros, aspirando ao texto poético total, exatamente nos termos em que Cortázar, já em 1948, no seu ensaio *Notas sobre la novela contemporânea*, colocara. Na verdade, essa revolução técnico-expressiva remete a uma nova visão do homem e do mundo, para a qual o realismo anterior, empenhado numa reprodução mais ou menos fiel da realidade sensível, aparece como um reflexo ilusório e, portanto, inaceitável. (ARRIGUCCI, 1973, p. 127)

A partir de então, o conto hispano-americano se desenvolve em número e qualidade, tornando-se um dos géneros de maior representatividade nos países de língua espanhola da América Latina, com autores conhecidos mundialmente, como Júlio Cortázar, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, entre outros. Porém, para fazer um recorte na vasta produção dos contistas hispano-americanos, é no conto chamado Fantástico que se pode observar melhor o tratamento dado aos elementos não referenciais na criação literária.

Na literatura é possível encontrar elementos fantásticos nos contos de fadas da Antiguidade, em alguns relatos da Idade Média ou na novela gótica. Mas é a partir no século XIX que encontramos os primeiros estudos sobre a literatura fantástica. A literatura que se caracteriza pela superação dos modelos realistas do século XIX tem origem na Europa e vive seu apogeu nas primeiras décadas do século com os chamados movimentos de vanguarda. O fantástico se desenvolve a partir de um certo abandono da racionalidade que por muito tempo imperou com o propósito de explicar o mundo e o indivíduo. O imaginário entra na literatura como uma possibilidade de abordagem de elementos inquietantes e inexplicáveis da realidade. A crítica, na tentativa de

encontrar uma definição para a produção que se consolida, difunde os termos realismo mágico e realismo maravilhoso, muitas vezes usados de forma indiscriminada. Na América Latina, tanto a crítica quanto os autores em seus trabalhos ensaísticos tentam definir e situar a nova narrativa latino-americana de caráter fantástico dentro dos termos cunhados, tentando esclarecer seu significado e uso. Mas a diversidade de designações mostra bem a problemática de se tentar precisar o gênero, pois, mesmo o fantástico tendo como elemento fundador a problematização do natural e do sobrenatural, existe dentro do gênero uma série de nuances e variantes.

O que parece unânime afirmar é que a literatura latino-americana tem como uma de suas marcas de identidade a presença do elemento fantástico, o qual pode ser percebido na busca pela revolução da linguagem poética através da abordagem dos aspectos mágicos e irracionais do real, unidos à transformação da vida. Para nomear o desconhecido, transformando-o em uma manifestação de linguagem, vale-se da magia, vista quase como um sinônimo de poesia. Através dela, pode-se chegar ao maravilhoso, cujo lugar predominante é a própria linguagem que tem a capacidade de criar universos alternativos, um "outro lugar" que recusa a realidade mais imediata. Seria uma forma de ver o mundo que, no princípio, refletia a crença de que se atingiria o maravilhoso através do sonho, da loucura e da imaginação, mas que, com a evolução do conceito e as contribuições da psicanálise e do marxismo, passa a propor o entendimento do supra-real como algo imanente ao real.

Em todos os países hispano-americanos o conto é um dos gêneros que possui o maior número de produção. Desta forma, o conto latino-americano se transformou no veículo responsável pela disseminação e popularização do gênero um nível mundial nas últimas décadas. Em consequência deste desenvolvimento do gênero entre os escritores hispânicos, também o miniconto conquistou uma avançada tradição nestes países, destacando-se, principalmente, no México (Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avelés Fabila), Venezuela (Luis Britto Garcia, Gabriel Jiménez Emán, Etnodio Quinteros) e na Argentina (Júlio Cortázar, Marco Denevi, Ana Maria Shua). Mas o fenômeno não se restringe à cultura latino-americana, como afirma Lagmanovich:

(...) el fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en la modernidad: una inclinación a

eliminar la redundância, rechazar la omamentación innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevedad. (LAGMANOVICH, 1994, apud LAGMANOVICH, 2003)

Esta tendência tende a influenciar todas as artes que se inserem neste contexto com raízes modernistas. O miniconto ganha força apenas na década de 50, tomando-se um fenómeno da narrativa breve, uma forma específica de realização do conto. Mas somente nos últimos anos são publicados trabalhos que estudem o miniconto como uma manifestação autónoma dentro da prosa contemporânea.

Na verdade, os trabalhos críticos sobre o tema ainda não encontraram a definição das características distintivas do miniconto e os resultados das tentativas que perseguem este propósito não são satisfatórios, pois incluem pontos que os caracterizam, mas que não os diferenciam do conto como género maior. Os trabalhos encontrados reforçam a convicção de que o miniconto só pode ser entendido dentro da evolução do género conto e com relação a outras formas breves. Mesmo assim, há aqueles teóricos que defendem a classificação do miniconto como um género independente, usando como argumento a constatação de uma crescente estabilidade da produção que chegou a ser objeto de projetos e publicações autónomos em grande quantidade, o que, para eles, indicaria a consolidação do género. Desta forma, o miniconto teria seu nascimento no interior do género conto, mas hoje se diferenciaria substancialmente dele. Outro grupo de estudiosos acredita que a discussão a respeito de seu pertencimento ao género conto não faz sentido quando se pensa no miniconto como um não-género, um espaço de cruzamentos, um híbrido. Neste trabalho será defendida a segunda colocação, acreditando que o mais importante é a observação das inter-relações possíveis entre diferentes géneros que o miniconto proporciona, sem a preocupação de uma determinação entre estas fronteiras. Pensando desta forma, pode-se considerar que o miniconto seria uma modalidade do conto, porém tendo em sua identidade um pertencimento marginal ao conto, já que habita a margem do género e inaugura um diálogo com as linguagens multimídiaehipertextual.

De qualquer forma, a natureza impura do miniconto é muito evidente. No plano temático, podemos observar que aqueles textos com temas mais

subjetivos acabam por se aproximar muito da poesia, já os textos com temáticas mais reflexivas se aproximam do ensaio; todos dialogam com as artes plásticas pela descrição concisa e apurada, com o foco agudo no ponto principal do enredo. Por estas razões, não é estranho observar a dificuldade que a crítica encontra em classificar estas obras dentro dos géneros consagrados, uma vez que isso só é possível quando se toma uma característica dominante para fazer a aproximação, tornando evidente a natureza híbrida destes textos e seu pertencimento a diferentes géneros ao mesmotempo.

Podemos pensar, portanto, que o miniconto, ao mesmo tempo em que se encontra à margem das formas convencionais do conto, está no centro das novas manifestações literárias da escritura contemporânea quando a nova ordem é minificar todas as formas de comunicação, congregando, através da condensação, o visual e o textual, o instantâneo e o narrativo, abordando o tempo e o espaço sob dois diferentes aspectos em um mesmo objeto de arte.

## **A SÉRIE FOTOGRÁFICA**

A necessidade de contar algo também é percebida formalmente nas artes plásticas na busca pela representação de um objeto ou de um tipo humano. A pintura por muitos anos cumpriu esse papel, até o surgimento da fotografia, que nasce para fixar sobre uma emulsão fotossensível a imagem de um objeto. O homem, não mais satisfeito com a representação do pintor, agora queria o olhar objetivo da lente fotográfica. A utilização da máquina como mediadora desta tarefa marcou o aparecimento da fotografia e favoreceu a realização de seu propósito, uma vez que, na sociedade capitalista do século XIX, a máquina era sinónimo de imparcialidade e de precisão científica. Acreditava-se que a fotografia determinava a alienação total do homem do processo de representação. Era como se o aparelho fotográfico possibilitasse à natureza auto-representar-se, como afirmam Helouise Costa e Renato Rodrigues:

Por essa razão a fotografia no século XIX foi considerada como mera cópia do real ou simples documento. O seu estatuto existencial era tido como científico, sua vida estética negada. Na sociedade racionalista do século

passado, em que a arte e a ciência viviam em universos distintos, a aceitação da cientificidade da fotografia impedia a percepção da estruturação ideológica da imagem, negando a intervenção do homem no resultado final do processo fotográfico. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 22)

A preocupação com a documentação transparece na maior parte da produção fotográfica do século XIX, pois havia a intenção explícita de documentar o mundo e representá-lo em suas variáveis sociais e materiais. O espaço urbano e os tipos humanos foram os principais temas registrados. Pretendia-se, com isso, contar fidedignamente a "história". A fotografia nasce, portanto, com uma forte relação de referencialidade com o objeto retratado. Mas ao longo da história sua relação mimética com a realidade passa a ser questionada e leituras de cunho sociológico, antropológico e cultural apontam a parcialidade da tomada fotográfica. Hoje, teóricos entendem a evidente relação referencial como "traço de um real", quer dizer, uma ligação restrita a um único referente sem necessariamente haver uma analogia mimética. Seguindo essa corrente, Roland Barthes e Philippe Dubois desenvolvem seus trabalhos. Estes estudos procuram definir o ato fotográfico identificando suas características diferenciadoras das outras artes pictóricas e essas tentativas passam, necessariamente, pela discussão a respeito da representação. A abordagem do tema pouco a pouco vem se transformando: a natureza mimética da fotografia perde importância e a ligação com o referente passa a ser entendida como processo e não como fim. Hoje se sabe que através da imagem fotográfica se pode saber que "isso foi", mas não o que "isso quer dizer". A força referente não se confunde com qualquer poder de verdade. Há um deslocamento no entendimento do fotográfico sob o ponto de vista teórico, o mesmo que ocorre em sua produção e percepção.

O movimento de renovação da fotografia, que resultou na experiência moderna, ocorreu nas duas primeiras décadas do século XX. Tratava-se, justamente, de desconstruir a herança doutrinária da fotografia do século XIX, questionar os limites da utilização do aparelho, atualizar a percepção do homem e redefinir o potencial de transformação da arte. Nos anos 50, a fotografia chega aos museus e, nos anos 60, ela começa a frequentar as galerias de arte do circuito comercial, em um movimento que até hoje não se

completou totalmente no Brasil. Nas décadas de 70 e 80, sob influência das artes conceituais, a fotografia não só vivenciou seu apogeu como, estatuto de arte, como também colocou em xeque seu traço identitário maior, sua função mimética, pois, como apontam Costa e Rodrigues, o "experimentalismo moderno veio desequilibrar a dinâmica figurativismo/abstracionismo. A partir deste momento, o real passa a ser apenas o estímulo inicial do fotógrafo, simples matéria prima a ser posteriormente manipulada" (COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 98). A fotografia moderna se lançou em uma pesquisa de autonomia formal que a levou aos limites do abstracionismo. Um campo ilimitado abriu-se frente ao olhar atônito e voraz do fotógrafo moderno e sua atuação renovou, de modo surpreendente, a fotografia. No entanto, a intenção modernista teve que lutar contra a busca pela representação na fotografia que, afinal, não podia ser totalmente superada. Desse modo, o dinâmico figurativismo/abstracionismo foi tópico da produção moderna e teve como elo a produção fotográfica, definindo um tipo de sensibilidade específico.

A partir de meados dos anos 60, a fotografia passou a desempenhar função definitiva e material no universo da arte, ainda que os primórdios da experiência remontem ao período moderno. No Brasil, artistas pioneiros já exploravam, desde os anos 40, as potencialidades da fotografia na criação de imagens abstratas, geométricas ou oníricas, mas foi a partir dos anos 70, e, sobretudo, na última década do século XX, que a relação arte e foto tornou-se um dos princípios da arte contemporânea. Liberta da servidão documentária e funcional, a fotografia torna-se um agente poderoso para o olhar e as ideias poéticas, aberta à imaginação e ao extraordinário. É na arte que ela pode contrariar suas próprias origens e razões.

A fotografia, portanto, nos seus primórdios, foi constantemente questionada enquanto expressão artística em virtude da impressão fotossensível e da tecnologia "automática" que emprega, sendo considerada por muitos críticos pertencente a uma triste posição submissa de arte menor, uma analogia do real, mera reprodução da realidade. Mais do que um simples testemunho ou uma memória calcificada no suporte da prata sensibilizada, a fotografia, recentemente, tem aflorado nos museus e galerias como arte que tenta desgarrar-se da realidade por técnicas mistas junto com outras formas de expressão, como a gravura e a pintura. Uma das lições fundamentais que a modernidade deixou foi a de que a forma não precisa mais se sujeitar ao real, a ser simples representação do mundo. Distanciando-se de seu referente e

apresentando-se como puro fluxo do imaginário, as formas passam a ser livres para se "de-formar", se "re-formar", se "trans-formar". A fotografia passou, então, do mero registro automático da realidade para uma fonte de reflexão ao olhar. Ao quebrar uma lógica perversa de atrelamento ao real, essa prática fotográfica alçou a fotografia a um status singular na arte.

Nesta nova perspectiva estética, em que a fotografia passa a ser entendida como expressão artística, surge com maior força a série fotográfica. A série é uma forma de utilização da imagem fotográfica ainda mais vanguardista do que o tratamento dado à fotografia única, pois, além de utilizar a imagem de forma narrativa, isto é, essencialmente ficcionalizada na medida em que cria história através de imagens "reais" e "irreais" (montadas), introduz o elemento "interpretação" no processo de sentido da imagem fotográfica e trabalha com a noção de tempo narrativo. A série fotográfica conquista, além do estatuto de arte que estava reivindicando, também a possibilidade do uso de imagens fotográficas para composições ficcionais.

A série fotográfica pertence a uma tendência dentro das artes plásticas chamada de Arte Sequencial, que pretende, através de sequências de imagens, criar narrativas. Para Eisner, a Arte Sequencial é "uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia" (EISNER, 2001, p.05). Feijó acrescenta que:

Na Antiguidade, as narrações através da Arte Sequencial apareciam em tapeçarias, frisos, painéis, pinturas ou em alto-relevo, mosaicos, vitrais, etc. Seu objetivo não era apenas decorativo, mas também, e principalmente, registrar acontecimentos ou reforçar mitologias e crenças religiosas. (...) Na Idade Média, por exemplo, a Igreja usava e abusava da Arte Sequencial para divulgar episódios da vida dos homens santos ou histórias religiosas junto a fiéis de pouca educação formal. (FEIJÓ, 2003, p, 14)

Utilizada desde a Antiguidade, hoje o Cinema e a História em Quadrinhos são duas das formas mais difundidas e desenvolvidas da Arte Sequencial. O cinema, em seu desenvolvimento, ganha, mais tarde, os avanços digitais. Os quadrinhos com o passar do tempo se libertam de seu

traço cômico e criam os super-heróis. De acordo com Eisner,

(...) durante os últimos 35 anos, os modernos artistas dos quadrinhos vêm desenvolvendo no seu ofício a interação de palavra e imagem(...). A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavras e imagens, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2001, p. 08)

A História em Quadrinhos tem grande aceitação de público até hoje, sendo, atualmente, a forma mais conhecida da arte sequencial impressa. A fotonovela é outra forma encontrada para desenvolver narrativas através da união entre imagem/texto que também teve bastante popularidade. É uma construção considerada mais popular, que trata de temas românticos e tem o enredo supervalorizado. Não utiliza o desenho como ilustração, mas da foto para a construção da sequência de imagens, e normalmente é impressa em forma de revista, sem muitas pretensões estéticas. Foi um gênero que surgiu na Itália na década de 40 e teve grande repercussão na América Latina nos anos 50 e 60, tendo sua história marcada pelos interesses comerciais e editoriais da época, que visavam grande número de público e pouco cuidado editorial. Acabou por ter sua construção estética esvaziada pela padronização de forma e conteúdo sofrida ao longo do tempo e perdendo leitores para a novela televisiva.

Podemos encontrar ainda, nesta mesma proposta, o foto-romance, que bebe destas duas formas primeiras de narrativas com texto-imagem, mas que pretende utilizar a construção da fotonovela (fotos e textos), porém apresentando temáticas mais críticas e fotos com conceitos estéticos diferenciados, ressemantizando instrumentos da cultura de massa. Migra da forma editorial mais efêmera, a revista, para a forma de livros e procura valorizar a qualidade estética da construção da imagem, tendo o texto funcionando como elo de sentido. Já na década de quarenta, o cine-romance -

redução do cinema à linguagem fixa dos quadrinhos - será o início de uma construção formal que deu impulso à fotonovela e, mais tarde, ao foto-romance, como afirma Manini:

Composto de texto escrito e fotografias - ou somente de fotografias - o foto-romance tem no escritor Benoit Peeters e na fotógrafa Marie-Françoise Plissart - ambos belgas - seus principais autores. Estes, ao longo dos anos oitenta, com a produção de oito histórias, foram constituindo o que hoje se denomina o moderno Foto-romance. (MANINI, 1998, p. 244)

No desenvolvimento da ideia de uma construção textual com imagens fotográficas, inicia-se a produção de textos narrativos construídos sem palavras. A partir de então, o foto-romance ganha novo impulso experimental. Considerado pela crítica como um gênero que vive ainda sua pré-história, o foto-romance explora a estrutura textual da narratividade através de seqüências fotográficas, abrindo mão, muitas vezes, da palavra como elemento narrativo e criando uma nova teia de sentidos textuais. Marcadores e referências, ideias de espaço e ideia de tempo aglutinam-se em significado, em narrativa, em história foto-romanceada. Manini completa:

Podemos pensar que a principal característica de uma seqüência fotográfica seja um certo sentido narrativo que seu conjunto deve transmitir, expressando a ideia de desenvolvimento da ação no tempo e no espaço; 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. (MANINI, 1992, p.52)

No caminho percorrido desde a história em quadrinhos até a produção do foto-romance, encontram-se alguns precursores que já trabalhavam com a seqüência de imagens fotográficas, porém sem a extensão e complexidade narrativa posteriormente conquistada no trabalho dos belgas. Um destes precursores é Duane Michals, que com claras preocupações artísticas, publica, em 1981, seu primeiro trabalho nesta linha: *Correspondance*. É interessante chamar a atenção para o quanto de vanguarda existe em sua proposta, indo ao mesmo tempo de encontro à cultura de massa e seus apelos

populares e afrontando a ideologia fotográfica consolidada e respeitável.

A série fotográfica, género híbrido, vem para valorizar a montagem, o planeamento quanto a enquadramento e cenário, além de subverter a noção de tempo associado à fotografia, que era, até então, de redução, de corte, de congelamento de um instante. Passa-se, então, a se pensar na fotografia como tempo em forma de extensão, construído através do continuum temporal e espacial para que possa ser lida a construção narrativa.

## **INTERSECÇÕES POSSÍVEIS**

A rebelião que ocorreu nas artes, no que diz respeito ao tratamento dado à linguagem, decorreu da tomada de consciência de que a palavra ou a composição imagética não poderiam atingir as pretensões almejadas pelo cientificismo. Os novos procedimentos, que iniciaram no Romantismo e culminaram no Surrealismo, não só desmascararam essa visão aparente da realidade, como também transformaram o relativismo no próprio princípio da construção artística. A arte deixa de trabalhar com a representação como mímese da realidade e passa a entendê-la como simulacro: a imagem, a aparência como uma forma de realidade, não entrando em questionamento seu poder de verdade.

Frente às aproximações possíveis de se formular, observa-se que tanto o género conto quanto a arte fotográfica sofreram, ao longo do tempo, mudanças importantes em seus princípios epistemológicos no que diz respeito ao tratamento dado a sua matéria de trabalho. O conto, que tradicionalmente contava aquilo que de alguma maneira havia ocorrido, desloca-se e passa a contar o ato de contar ou os acontecimentos chamados fantásticos. A fotografia, que nasce justamente para satisfazer a vontade humana de retratar de forma neutra e imparcial a realidade, transforma-se em arte, e, portanto, subjetiva e, em seu grau mais extremo, abstrata, questionando frontalmente o princípio identitário que a diferenciava, inclusive, das outras formas de representação pictórica. Disso pode-se concluir, utilizando as palavras de Lúcia Santaella, "que o código hegemónico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia". (SANTAELLA, 1998, p. 69)

Enfim, a arte moderna é um questionamento, ora violento, ora lúdico,

daquilo que a sociedade ocidental aceita ou define como arte, e uma interrogação sobre o próprio limite que separa a arte da não-arte. Muitos são os estudos que perpassam gerações de teóricos e filósofos na tentativa de definir estes limites, conseguindo apenas tornar evidente o entrecruzamento de diferentes manifestações artísticas até há pouco tempo separadas por definições de gêneros estanques e tipos de linguagens determinadas. A única verdade é a de que "o paradoxo é a sorte lógica do pensamento quando se ocupa do tempo e da linguagem". (NUNES, 1995, p. 78)

**RESUMO:** O presente trabalho tem como tema norteador a atualização da discussão acerca da definição do conceito de representação, a fim de mostrar os caminhos paralelos percorridos pelo gênero literário conto e a arte fotográfica na concepção de suas propostas epistêmicas. Através da busca das especificidades de cada gênero, pretende-se mostrar a natureza híbrida do miniconto e da série fotográfica, mostrando, através destas duas formas artísticas, a rebelião que ocorreu nas artes no que diz respeito ao tratamento dado a linguagem. As manifestações híbridas modernas deixam de trabalhar com o conceito de representação como mímese da realidade e passam a entendê-lo como simulacro, isto é, a aparência como forma de realidade, sem o questionamento quanto o seu poder de verdade. Observa-se que tanto o gênero conto quanto a arte fotográfica sofreram, ao longo do tempo, mudanças importantes no que diz respeito ao tratamento dado a sua matéria de trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gêneros Híbridos; Mímese; Simulacro

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- ARISTÓTELES. A Poética. Porto Alegre: Globo, 1966.264p.
- ARRIGUCCIJR., David. O Escorpião enlacrado. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 163-196.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. A Fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN:FUNARTE,1995.
- COSTA, Ligia Militz da. Mímese e verossimilhança: na poética de Aristóteles e na teoria da literatura contemporânea. 1986. 303 f. Tese (Doutorado em Letras) - PUCRS, Instituto de Letras e Artes, Porto Alegre, 1986
- DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico e outros ensaios. 3. ed. Tradução de Marina Appenzeiller. Campinas: Papirus, 1999. (Coleção Ofício de arte eforma).
- EISNER, Will. Quadrinhos e Arte Sequencial. Tradução de Luis Carlos Borges. 3. ed. São Paulo:

Martins Fontes, 2001.

FEIJÓ, Mário. Quadrinhos em ação: um século de história. 3 ed. São Paulo: Moderna, 2003. ( Coleção Polêmica).

GOTLIB, Nácia Battella. Teoria do conto. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LAGMANOVICH, David. Hacia una teoria dei microrrelato hispanoamericano. Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, s.d. Disponível em: <<http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/lagmano.htm>>. Acesso em: 10 de agosto de 2003.

MANINI, Miriam Paula. Imagem, imagem, imagem: o fotográfico no foto-romance. In: SAMAIN, Etienne. Ofotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 244-258.

\_\_\_\_\_. O verbal e o visual no caso do foto-romance. 1992. 2 v. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, 1992.

NUNES, Benedito. O Tempo na narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, Juracy Asmann (org.). Narrativas verbais e visuais. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 27-41.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade. 1996. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) - UFRGS, Instituto de Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1996.

PERINE, Marcelo (org.). Platão República. São Paulo: Scipione, 2001. (Reencontro Filosofia)

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.