

Fotonovela e fotorreportagem: a relação texto/imagem e a ideia de narratividade

Angelo Mazzuchelli Garcia; Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, MG; E-mail: <mazzuchelli@ufmg.br>.

Resumo

As fotonovelas surgem na Itália, em meados da década de 1940. Atribui-se sua origem, dentre outros, aos resumos de filmes – combinados com fotogramas dos mesmos – veiculados na mídia impressa. Originalmente vinculadas a outro tipo de mídia – o cinema –, as fotonovelas tornam-se, posteriormente, um novo meio para a veiculação de histórias originais. Já a fotorreportagem é uma das especificidades do fotojornalismo. O fotojornalismo moderno tem origem nas revistas ilustradas alemãs das décadas de 1920 e 1930. À fotorreportagem não interessava a imagem isolada, mas uma sequência de imagens (fotografias) com o intuito de obter uma lógica narrativa. Uma fotorreportagem deveria ter começo e fim. Este artigo traça um paralelo entre os conceitos de fotonovela e de fotorreportagem.

Palavras-chave: relação texto/imagem, fotonovela, fotorreportagem, fotojornalismo, design editorial, design gráfico.

A fotonovela

O sucesso popular que o cinema alcançou no início do século XX deu origem, na Itália e na França, a adaptações de filmes para a mídia impressa. Essas adaptações combinavam um texto/sinopse do filme com imagens retiradas dos fotogramas do mesmo. Um fotograma, ou quadro (em inglês, *frame*) é uma imagem fotográfica – a menor unidade física de um filme. É a projeção em sequência dos fotogramas (numa determinada velocidade) que dá a impressão da imagem em movimento. Na década de 1930 e início da década de 1940, esses resumos ilustrados levavam a localidades distantes dos grandes centros (e carentes de salas de exibição) as produções cinematográficas da época. Os resumos ilustrados serviam também para aqueles que tinham acesso às salas de exibição reviver as emoções de assistir os filmes.

Algumas dessas adaptações eram diagramadas tal como as páginas de uma revista ilustrada: a simples justaposição do texto/sinopse do filme e de imagens oriundas dos fotogramas. Em outras adaptações, como as da revista italiana “Cinevita” (fig. 1), imagens retiradas dos fotogramas eram dispostas em quadros sequenciais; a cada quadro correspondia uma parte do texto (juntamente com uma legenda interna ao quadro).



Fig. 1: Revista Cinevita (Itália / 1942). Fonte: original digitalizado.

As adaptações de filmes para a mídia impressa (que continuaram sendo produzidas ao longo do século XX) são

consideradas precursoras de um grande fenômeno da cultura de massa – a *fotonovela* – forma de narrativa que combina texto e imagem fotográfica.

A fotonovela surgiu, efetivamente, de uma intuição pessoal de Domenico Del Duca, um dos proprietários de uma pequena editora em Milão, a *Universo*¹. Além de editor, Del Duca era autor de romances populares sentimentais; e em 1935, lançou um *fumetto* (história em quadrinhos) de grande sucesso: "*Intrepido*". A boa aceitação tanto dos romances sentimentais quanto da revista em quadrinhos sugeriu a Del Duca que uma forma híbrida poderia ser igualmente bem aceita. Outra fórmula bem sucedida, também importante na genealogia das fotonovelas, foi o folhetim – histórias publicadas em episódios. Os folhetins italianos eram melodramáticos, contendo apelos sentimentistas e antagônicos: a luta do *bem* contra o *mal*. Assim, em 29 de junho de 1946, a *Universo* lança uma revista intitulada "*Grand Hôtel*", contendo romances sentimentais em quadrinhos. Em pouco tempo, os desenhos – realistas – seriam substituídos por fotografias.

O êxito da novidade foi enorme e imediato. Diversos títulos foram lançados por outras editoras italianas. Segundo Anna Bravo (Tradução nossa): "Em um curto espaço de tempo, as fotonovelas se instalaram na topografia cultural das italianas e dos italianos" (Bravo, 2011: s. p.). As fotonovelas atingiam grandes tiragens; e o fenômeno se difundiu por outros países, especialmente na França²; alcançando grande sucesso também no Brasil.

¹ O irmão, Alceo Del Duca, era sócio de Domenico.

² As fotonovelas ainda são produzidas, atualmente, na Itália e na França.



Fig. 2: Revista Grand Hôtel (Itália / 1963). Fonte: original digitalizado.

Devido à similaridade, pode-se dizer que o formato consolidado (tradicional) das fotonovelas (Fig. 2) permaneceu conceitualmente atrelado a uma de suas origens, os resumos ilustrados de filmes. O layout das páginas ou, de modo mais abrangente, o processo de montagem das fotonovelas era quase invariável: os quadros apresentavam pouca ou nenhuma diferença de tamanho entre si (de modo geral, eram organizados por uma estrutura modular). Às vezes, um ou outro quadro era maior que os demais – mas isso parece se dever unicamente a fatores de ordem espacial/composicional – não a fatores expressivos, dramáticos. O texto que se segue foi

retirado de uma espécie de manual de instruções de uma editora para montagem de fotonovelas³:

A fotografia ampliada deve ser selecionada em base do critério da mais dramática e mais sugestiva. (...) O tamanho das fotos não será arbitrário e sim corresponde à redução mais conveniente das fotos originais (Apud Habert, 1974: 80).

É possível fazer uma analogia entre a montagem de uma fotonovela e a montagem cinematográfica: cada fotografia de uma fotonovela seria correspondente a um *plano* cinematográfico. Do ponto de vista físico, o plano é uma sequência de fotogramas. Tecnicamente, o plano é o tempo decorrido entre o momento em que a câmera dispara e o momento em que ela para, ou seja, é o trecho de película que fica entre os cortes (o corte corresponde ao momento da passagem de um plano a outro). Assim, a montagem cinematográfica é uma articulação linear de planos numa determinada ordem⁴; por analogia, a montagem de uma fotonovela seria a articulação linear de fotografias numa determinada ordem.

Marcel Martin distingue dois tipos de montagem cinematográfica: a montagem narrativa e a montagem expressiva (embora não haja um limite bem delineado entre ambas). A montagem narrativa, segundo Martin, é aquela que “consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos”. Já a montagem expressiva é aquela que busca um efeito dramático por meio de um “choque de duas imagens” (Martin, 2005:167).

³ O texto em questão faz parte de um resumo, elaborado por Angeluccia Habert, do conteúdo de um original datilografado intitulado “*Instrucciones para el armado de las historietas fotográficas*”. As instruções foram elaboradas na Argentina; no Brasil, foram utilizadas para orientar a montagem de fotonovelas da Editora Abril.

⁴ É um reducionismo tal definição de montagem cinematográfica, mas é conveniente, dados os objetivos deste artigo

Note-se no trecho do manual de instruções, reproduzido acima, que o critério de dramaticidade se refere às fotos – individualmente –; e o tamanho das mesmas vincula-se “à redução mais conveniente”: não se faz referência à dramaticidade relativa ao conjunto – à montagem. Apropriando-se da classificação proposta por Martin, a montagem de uma fotonovela tradicional é narrativa, não expressiva – não é considerada a possibilidade de se obter efeitos dramáticos por meio de um *choque imagens*. Uma fotografia de determinado tamanho seguida de outra bem maior e que não estabelecesse um nexos imediato com a anterior, por exemplo, poderia provocar uma fratura no pensamento do leitor, tornando mais intensa a experiência de leitura e compreensão.

No entanto, o entendimento das editoras era de que as fotonovelas deveriam contar a história de modo a garantir a fácil absorção pelo público: uma montagem mais elaborada, baseada em fatores dramáticos, não coaduna com um produto destinado às massas. Desde a origem, a fotonovela foi concebida como um formato destinado à audiência popular: tal público não se interessa por apuros dramático/visuais, apenas em consumir o conteúdo mediante a forma consagrada. Esse foi o ingrediente fundamental para o sucesso das fotonovelas.

Assim, as fotonovelas tradicionais parecem ser nada mais do que uma continuidade do expediente de oferecer, sequencialmente, imagens retiradas de fotogramas para sintetizar a história de determinado filme (como os resumos da revista “*Cinevita*”). A diferença é que a maioria das fotonovelas tinham roteiros específicos; e os diálogos eram incluídos nos quadros. Em diversas fotonovelas, inclusive, os quadros sugerem uma *tela* – e, indiretamente, um fotograma (fig. 3). É justo lembrar que as fotonovelas também têm em sua genealogia os *fumetti*, histórias contadas *em quadros*.

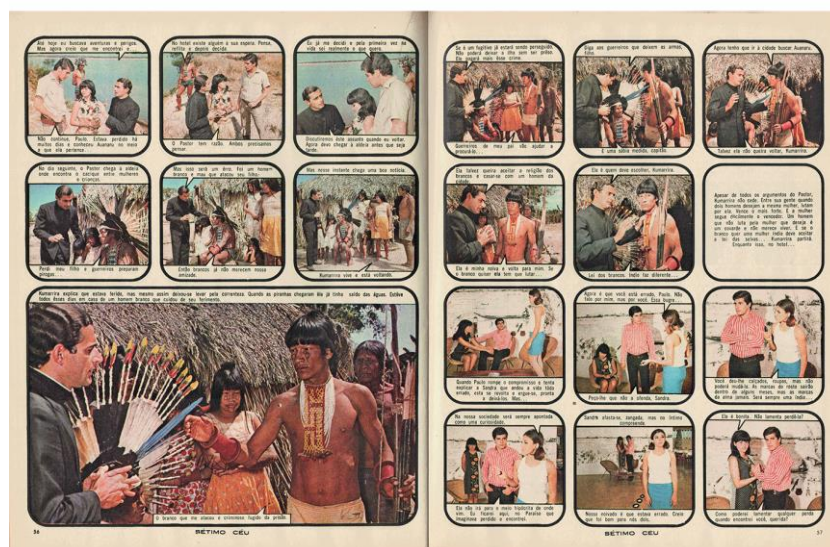


Fig. 3: Mais acima: Revista “Intervalo TV” (Brasil / 1965); Acima: Revista “Sétimo Céu” (Brasil / 1967). Fontes: originais digitalizados.

Sintomaticamente, as adaptações ilustradas de filmes publicadas ao longo do século XX incorporam o formato das fotonovelas, passando a incluir os diálogos no interior dos quadros.

Em algumas outras adaptações, nota-se um interesse em explorar a página impressa de modo a obter mais dinamismo (talvez uma tentativa de alusão ao ritmo cinematográfico). As

páginas da adaptação do filme “*Embrassez la pour moi*”⁵ (fig. 4) mostram um layout mais expressivo, com cortes não ortogonais e composição em diagonal, quebrando a regularidade monótona da tradicional sucessão de quadros. A não ortogonalidade conferiu equilíbrio entre áreas impressas e não impressas, proporcionando uma composição visualmente mais leve, não tão densa como a das fotonovelas tradicionais.



Fig. 4: Revista Amor Film (França / 1958). Fonte: original digitalizado.

⁵ Título original: “*Kiss Them for Me*” (com Cary Grant e Jayne Mansfield). Exibido no Brasil como “O beijo da despedida”.

As fotonovelas eróticas também recebiam (recebem) um tratamento gráfico diferenciado. A razão é simples: elas não se vinculam diretamente à narrativa, mas ao erotismo; daí o interesse maior pela forma. Embora a página dupla reproduzida a seguir (fig. 5) tenha um layout mais tradicional, destaca-se pelo uso da inflexão tipográfica (em “*Che fai?*”) – recurso próprio da mídia impressa: sugere-se, por meio de um tamanho maior de letras, uma mudança de modulação de voz. Tal artifício não é explorado em fotonovelas tradicionais.



Fig. 5: Revista Pop (Itália / 1973). Fonte: original digitalizado.

A fotorreportagem

Fotorreportagem é uma atividade que se inclui num campo mais amplo, denominado *fotojornalismo*. Em sentido lato, o fotojornalismo é um gênero jornalístico em que a fotografia desempenha um papel fundamental na produção da informação. Segundo Jorge Sousa, a informação produzida pelo fotojornalismo pode ter as seguintes formas:

das *spot news* (fotografias únicas que condensam uma representação de um acontecimento e um seu significado) às reportagens mais elaboradas e planeadas, do fotodocumentarismo às fotos “ilustrativas” e às *feature photos* (fotografias de situações peculiares

encontradas pelos fotógrafos nas suas deambulações). Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas fotos-ilustrativas que se publicam na imprensa. (Sousa, 2000: 12).

Não é nosso objetivo pormenorizar e distinguir as diferentes formas do fotojornalismo (mesmo porque tais formas são, muitas vezes, ambíguas). Nossa abordagem é ontológica e enfoca a fotorreportagem. Segundo um dos pioneiros do fotojornalismo moderno, o húngaro Stefan Lorant, a fotorreportagem “devia ter (...) um começo e um fim definidos pelo lugar, tempo e ação” (Apud Sousa, 2000: 81). Portanto, a fotorreportagem tem por objetivo *contar uma história*.

Nos primórdios da fotografia aliada ao jornalismo⁶, o interesse era pela imagem única, “tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público, com intenção testemunhal” (Sousa, 2000: 25). Tal interesse visava à consubstanciação, nessa imagem isolada, dos “diversos elementos significativos de um acontecimento (...) de forma que fossem facilmente identificáveis e lidos” (Sousa, 2000: 18). A fotografia, portanto, era concebida como testemunho, verdade – tautologia –, afinal, uma fotografia, como salientou Roland Barthes, “sempre traz consigo seu referente” (Barthes, 1984: 15).

Até então, ainda não havia propriamente uma noção de fotojornalismo. O conceito de fotojornalismo, ou mais especificamente o de fotorreportagem, surgiu na Alemanha, na década de 1920. A articulação texto/imagem nas revistas ilustradas alemãs da época já não se centrava em uma imagem isolada; o interesse incide sobre “o texto e todo o *mosaico* fotográfico com que se tenta contar a *estória*” (Sousa, 2000: 72).

Entretanto, pode-se considerar que a primeira fotorreportagem foi produzida alguns anos antes. Embora tenha sido uma

⁶ As revistas ilustradas com fotografias surgem em vários países no final do século XIX.

experiência isolada, a fotorreportagem em questão foi publicada em 1886, no periódico francês “Le Journal Illustré” (fig. 6). Trata-se da entrevista que o fotógrafo Félix Nadar, fez com o cientista francês Michel-Eugène Chevreul. O texto foi combinado com uma série de doze fotografias em sequência feitas por Paul Nadar (filho de Félix).

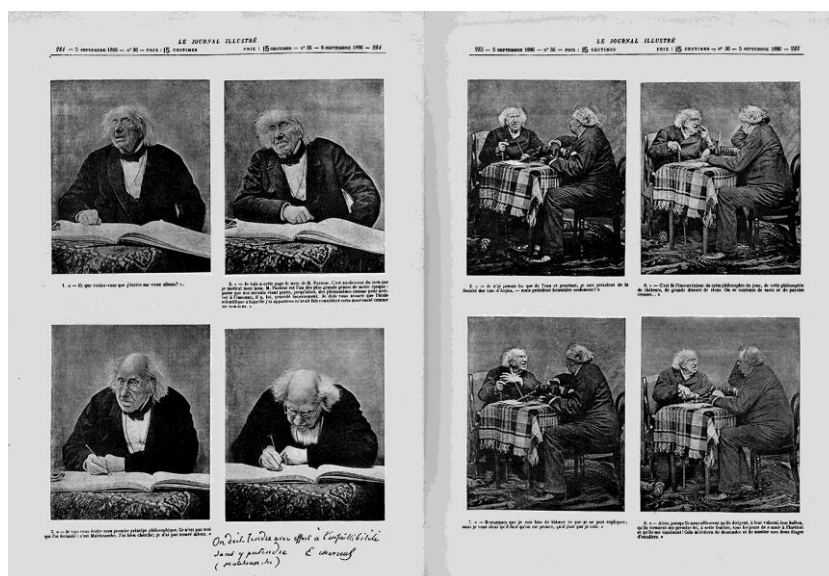


Fig. 6: “Le Journal Illustré” (França / 1886). Fonte: original digitalizado.

O editorial do periódico versa sobre a dificuldade de se obter fidedignidade em uma entrevista (Tradução nossa):

A fidelidade das histórias narradas depende de sua absoluta, matemática precisão. Uma palavra esquecida muda o significado da frase, ou até mesmo o pensamento do entrevistado, da personagem questionada.

Visando à prevenção de tal inconveniência, o editorial apresenta a solução para “dar aos leitores uma ‘prova’ da veracidade da conversa reproduzida”:

Em breve, como todos sabem, será possível gravar palavras humanas, por meio do maravilhoso fonógrafo⁷

⁷ O Fonógrafo foi um aparelho inventado em 1877, por Thomas Edison, para a gravação e reprodução de sons por meio de um cilindro. Foi o primeiro aparelho capaz de gravar e reproduzir sons.

Ader; assim, não haverá mais erros, não haverá mais omissões. Um jovem artista, carregando um sobrenome famoso, Paul Nadar, foi capaz de concluir com antecedência, por meio da fotografia, a tarefa do fonógrafo de gravar sons articulados.

Embora curiosa, é admirável e perspicaz a analogia que se fez entre o som gravado e a imagem fotografada: parafraseando Barthes, uma voz gravada também traz consigo seu referente. O fato é que Nadar, propondo-se a explorar as potencialidades expressivas do rosto humano, oferece a *prova* de que o que foi dito é verdadeiro, como sugere outro trecho do editorial:

Paul Nadar reproduz instantaneamente todas as atitudes e, por assim dizer, todas as fisionomias do famoso cientista. Dependendo das questões abordadas por ele, seu rosto ia se transformando, o ritmo, a velocidade da fala se transformava.

A experiência anacrônica de Nadar contém o gérmen do conceito de fotorreportagem. Mas foi o jornalismo alemão do início do século XX que concretizou a ideia de *picture-story*, ou de *photo-story* – a reportagem fotográfica com um começo e um fim, conforme a definição de Lorant, que foi editor de uma das mais importantes revistas alemãs da época, a *Münchener Illustriert Presse*. Em outro periódico alemão do mesmo período, *Rheinsberger Zeitung: Illustrierte Beilage*, foi publicada a reportagem intitulada “O diamante negro”, sobre a mineração de carvão⁸ (fig. 7). Embora não haja uma sequência visual de quadros, o conjunto – um *mosaico fotográfico* – cumpre o objetivo de descrever o processo de obtenção da substância.

⁸ O carvão mineral (importante fonte energética na era da Revolução Industrial) era também conhecido como *diamante negro*, pois é rico em carbono, a substância do diamante.

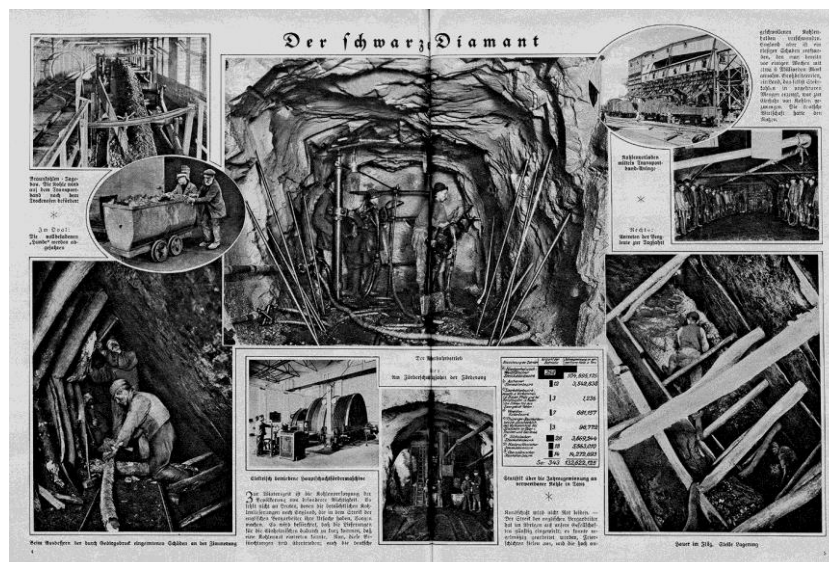


Fig. 7: Rheinsberger Zeitung: Illustrierte Beilage (Alemanha / 1926).
 Fonte: Sistema de informações de jornais da Biblioteca Estatal de Berlim <zefys.staatsbibliothek-berlin.de>.

E a natureza narrativa das fotorreportagens parece ter sido bastante adequada às reportagens policiais. Uma publicação do gênero, do início do século XX, o periódico francês “*Déetective*”, dava às fotorreportagens um caráter semiliterário. Numa delas, intitulada “O vampiro de Kent” (fig. 8), o texto em primeira pessoa do repórter Ashton Wolfe sugere um conto policial. O trecho inicial é reproduzido a seguir (tradução nossa):

Estiquei mecanicamente o braço em direção ao aparelho de telefone.

— B.r.r.i.n.g.

Eu apertei o receptor ao meu ouvido. Tênue e distante, a voz do meu amigo, o Inspetor Wedgewood, da Divisão Especial da Scotland Yard, articulou:

— Cara, como você demora a atender. Há uma eternidade que eu chamo você.

Olhei para o mostrador luminoso na mesa de cabeceira: eram apenas cinco horas!

— Um caso muito interessante, continuou meu interlocutor, cuja voz era muito mais alta agora. Em uma hora todos os policiais deixarão Kent para uma batida nas matas e florestas circundantes, com uma matilha de cães de caça [sic]. Ivy Godden, uma amável garota de

doze anos, desapareceu misteriosamente, ontem. A menina é muito conhecida no país por causa da voz requintada. Ela canta todos os domingos na igreja de Uper Rupkinge. Há temores de que ela tenha sido adicionada à lista de vítimas do vampiro Kent. Se, infelizmente, nossos medos forem justificados e encontrarmos o corpo da pobre moça, os cães serão imediatamente lançados no rastro do assassino infame. Vai ser uma caçada implacável ao homem e, se isso lhe faz feliz, eu vou levá-lo. Em dez minutos, estarei aí em sua casa. Esteja preparado.



Fig. 8: Jornal Détective (França / 1931). Fonte: original digitalizado.

Essa fotorreportagem também não traz uma sequência visual de quadros, mas o *mosaico fotográfico* descreve – e reverbera a dramaticidade do texto: a foto da vítima sobre um fundo neutro, no topo da página; a *ameaçadora* imagem recortada – em meia página – dos cães, logo abaixo; a sucessão de quadros (mostrando o rebuliço na localidade) que, por contraste visual, destaca a imagem recortada do pai da garota.

Conotações de uma fotorreportagem

O grau de excelência da fotorreportagem, em termos da desejada credibilidade jornalística, decorre do fato de a fotografia ser considerada um *espelho do real*. Em meados da década de 1850, a fotografia já se “beneficiava (...) das noções de ‘prova’, ‘testemunho’ e ‘verdade’, que à época lhe estavam

profundamente associadas” (Sousa, 2000: 33). Alguns teóricos contemporâneos⁹ consideram que a evolução no campo da fotografia permitiu “a representação imagética da realidade de uma forma cada vez mais perfeita” (Sousa, 2000: 15). A *verdade* da fotografia é incontestável: é o trunfo da reportagem que se beneficia de tal recurso.

Essa incontestabilidade da fotografia é corroborada por Barthes: por ser uma “mensagem sem código”, a fotografia só pode denotar; ela é não mais do que o “próprio conteúdo analógico” (Barthes, 1990: 13). Entretanto, Barthes observa que há um tipo de fotografia que pode também ser *conotada*: justamente a fotografia jornalística.

Uma fotografia jornalística pode ser conotada de diversas maneiras, pois é “um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas” (Barthes, 1990: 14). Contudo, o principal artifício para se conotar a fotografia jornalística é exatamente a possibilidade de justaposição da mesma a um texto (título, legenda, artigo) – afinal, a fotografia jornalística não é uma estrutura isolada: Barthes observa que há uma coexistência de duas mensagens: o *denotado* (o análogo fotográfico) e o *conotado* (que se estabelece por meio do texto justaposto).

Em 1964, a revista “O Cruzeiro” publicou uma fotorreportagem sobre a caça de marrecões, no Vale do Jacuí (RS) (fig. 9).

⁹ Sousa cita Gernsheim, Geraci, e Hoy.



Fig. 9: Revista O Cruzeiro (Brasil / 1964). Fonte: original digitalizado.

À época era permitida a caça desse animal na região¹⁰. O texto trata a caçada como uma atividade arrojada e corajosa: o teor dá às imagens uma conotação positiva e heroica: um trecho da reportagem afirma que os marrecões mortos “são os troféus conquistados como prêmios aos tiros certos”. Se as mesmas fotografias fossem justapostas a um texto de teor negativo (em relação às imagens) – evocando valores de proteção ambiental, por exemplo –, a conotação seria diametralmente oposta: as fotografias não mais seriam vistas como representações de gestos *heroicos*.

E a conotação nas fotorreportagens pode ser inconsciente: Jorge Sousa observa que as histórias contidas nas fotorreportagens alemãs do início do século XX eram contadas “não raras vezes interpretando-se o acontecimento, *assumindo-se um ponto de vista (...), mesmo que não se desse conta disso*” (Sousa, 2000: 72-73) (grifo nosso).

Fotonovela e fotorreportagem

Como produto cultural, toda fotonovela exige uma produção (similar a uma produção cinematográfica): necessita (além das fotografias) de roteiro, direção, cenários, maquiagem, atores. Alguns tipos de fotorreportagens demandam uma produção igualmente elaborada. A revista “*Look*” publicou a fotorreportagem “As estudantes mais procuradas da América”, abordando o treinamento para a carreira de secretária nos EUA (fig. 10).

¹⁰ O Ibama ainda permite a caça no Rio Grande do Sul; o estado atende às exigências das leis ambientais. Os animais que podem ser abatidos são considerados um problema para a agricultura gaúcha. A caça ao marrecão é, atualmente, proibida (Fonte: site do Ministério do Meio Ambiente).



Fig. 10: Revista Look (EUA / 1965). Fonte: original digitalizado.

Um relato do editor da revista e produtor da fotorreportagem, George Leonard, revela uma parte do processo de produção:

Sabíamos que tínhamos de encontrar uma jovem e tentar transmitir, por meio do seu rosto e de seus pensamentos, exatamente o que vem a ser estudar para secretária. Encontramos a nossa jovem, Judy Kirwan, de 18 anos (...). Visitamos sete outros colégios da área de Seattle e vimos cerca de 400 jovens antes de decidir que Judy era a melhor.

John Vachon [o fotógrafo da reportagem] colheu (...) impressões, movendo-se por toda parte [da escola de secretárias] com sua câmera para capturar gestos significativos, como o *ballet das mãos* colocando o papel numa bateria de máquinas de escrever. (Apud Bacelar, 1971: 13).

Selecionada – tal como uma atriz –, a estudante protagonista da reportagem é fotografada representando três momentos: o desejo de tornar-se secretária; a fase de aprendizado; e, finalmente, a colocação profissional. Segundo o diretor de arte da revista, Verne Noll, nas três páginas duplas que continham a fotorreportagem havia “uma lógica imediata: um começo (a jovem à máquina de escrever), um meio (a animação e a variedade no aprendizado de uma secretária) e um fim (a jovem num posto de secretária, seus planos e anseios)” (Apud Bacelar, 1971: 13).

Essa fotorreportagem da “*Look*” foi produzida e concretizada como uma espécie de *fotonovela*: exigiu roteiro, direção, cenários, maquiagem (presumivelmente) e uma *atriz*. Além disso, buscou-se adicionar sentimento e emoção à história – segundo Martin Goldman, editor de textos da revista, nas fotorreportagens da “*Look*”:

As legendas devem ligar-se às fotos, mas também ir além delas. As legendas soltas, na forma de blocos de texto, devem tentar especialmente transmitir os sentimentos e emoções invisíveis da pessoa que aparece na fotografia. (...) As palavras numa reportagem ilustrada devem compreender o pensamento e a emoção em movimento, assim como a câmera capta imagens; e devem fazê-la com a precisão de um soneto. (Apud Bacelar, 1971: 13)

Outra fotorreportagem, publicada em 1937, pela mesma “*Look*”, intitulada “O terceiro meio: métodos policiais brutais usados

[illegible]

Indo mais além, as duas formas narrativas chegam a se hibridizar: a fotonovela “Pacto de sangue”, publicada numa edição especial da Revista “Sétimo Céu” (fig. 12), pode ser classificada como fotorreportagem. A *fotonovela documento* encena a história do assassinato da atriz Daniela Perez, ocorrido em 1992.

Fig. 12: Revista Sétimo Céu (Brasil / 1993). Fonte: original digitalizado.

Segundo Eduardo Leone, não existe uma narrativa específica, própria de cada meio. Se a narrativa é “entendida como o encadeamento de um determinado número de ações que se desenvolvem entre um começo e um fim” (Leone, 2005: 51), toda narrativa se estabelece por meio de uma lógica, cujas relações entre as partes visam à inteligibilidade. Portanto, não há uma narrativa teatral e outra cinematográfica, por exemplo – o que há de específico é a *narratividade*, a adequação de uma narrativa ao meio: num livro, um travessão indica uma fala de um personagem; numa história em quadrinhos, um balão.

Pode-se distinguir uma narratividade das fotonovelas e outra das fotorreportagens? Parece não haver – em essência – um limite entre ambas. Avaliando de modo menos abrangente: o pressuposto caráter ficcional das fotonovelas e o igualmente pressuposto caráter testemunhal das fotorreportagens delinearía um limite? Se sim, instaura-se um aparente paradoxo: de modo geral, como vimos, as fotorreportagens parecem explorar mais a dramaticidade do que as fotonovelas. Entretanto, se a fotonovela é, predominantemente, obra ficcional, não é igualmente ficcional a conotação – a visão particular – que se pode dar a uma fotorreportagem? Uma fotorreportagem não está isenta do componente dramático *autoral*. Alguns exemplos aqui mostrados diluem, em diferentes graus, eventuais limites entre as duas formas narrativas.

Referências

- Bacelar, M. C. (1971). *Fotografia e jornalismo*. São Paulo, SP: USP.
- Barthes, R. (1984). *A câmara Clara*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Bravo, Anna (2011). *Il fotoromanzo*. Bologna: Mulino, (e-book).

Habert, A. B. (1974). *Fotonovela e indústria cultural*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Leone, E. (2005). *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte, MG: UFMG.

Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.

Sousa, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó, SC: Grifos.