

ARTE E MEIOS DE COMUNICAÇÃO: REFLEXOS E REFLEXÕES EM TRÊS GÊNEROS MIDIÁTICOS

Fabiano Ormaneze¹

Resumo

Este trabalho analisa os processos de convergência entre arte e comunicação em três gêneros presentes na mídia contemporânea: o documentário, a fotografia e as histórias em quadrinhos, esta última principalmente em suas congêneres charge e reportagem. Tem como objetivo refletir sobre como esses três gêneros encontram-se, paralelamente, dotados de elementos próprios do fazer artístico, mas também do fazer jornalístico e/ou comunicacional, constituindo-se, portanto, como processos e gêneros híbridos. Assim, o documentário, a charge e a fotografia são aqui compreendidos como oriundos da convergência cada vez mais comum nos meios de comunicação na contemporaneidade. Estabelecem-se ainda reflexões sobre como a arte também incorpora influências dos meios de comunicação. Para esta reflexão, são tomados como exemplos produções dos últimos 10 anos, que servem exemplificaram essa posição teórica.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, comunicação, hibridização.

Abstract

This paper brings an analysis of the convergence process between art and communication in three fields of contemporary media: documentary, photography and comics, this one mainly in its sub-genres cartoon and report. The objective is to reflect upon how the intersection of art and journalism/communication is found in both the creation of hybridism and in the categories themselves. Therefore, the conception of documentary, cartoon and photography in this paper understands them under the influence of the growing convergence process of medias in all forms of communication nowadays. Thus, we also include a discussion on how art plays an influential role on all means of communication. For that, we analyze productions within the past 10 years in order to exemplify this theory.

PALAVRAS-CHAVE: art, communication, hybridization

¹Fabiano Ormaneze é jornalista e mestre em Divulgação Científica e Cultural pela Unicamp. Professor dos cursos de Jornalismo e Relações Públicas da PUC-Campinas. E-mail: ormaneze@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

A partir do movimento da Pop Art, o percurso que vinha sendo construído desde o Dadaísmo - com artistas utilizando os mais diversos materiais e suportes para a expressão -, as barreiras e fronteiras entre alta cultura e cultura popular ficaram mais porosas, menos delimitadas, abrindo espaço também para a chamada estetização dos meios de comunicação, ou seja, a tendência de utilizar estratégias e elementos próprios da arte na elaboração de produtos a serem consumidos no dia a dia ou com propósitos bem mais objetivos (e mercadológicos) do que a subjetividade a que a arte, como produto do espírito humano, propõe-se.

A comunicação de massa não deixou de emprestar estratégias inspiradas na arte, como o design, de forma a angariar novos receptores e, de certa forma, atribuir status aos seus produtos, em razão do privilégio que as manifestações artísticas, de modo geral, têm há séculos. Disso são provas, por exemplo, o fato de que muitas pessoas, diante de uma paisagem, retratada em uma fotografia, expressarem-se em termos como “parece uma pintura”. Essa frase carrega, como interdiscurso², a legitimidade que a pintura conquistou séculos antes, como forma de representação do belo, do sublime e da perfeição, sintetizada, inclusive, em esquemas matemáticos ou geométricos, de que a pintura e a escultura renascentistas são grandes representantes.

Assim, do ponto de vista mercadológico, o elemento estético tornou-se um dos atrativos e diferenciais nos processos de comunicação. Publicidade e jornalismo, por exemplo, utilizam recorrentemente paródias e inspirações em processos artísticos para a elaboração do design de páginas (impressas ou digitais) ou na associação de um produto aos atributos positivos historicamente ligados à arte, como o refinamento, a personalização e a criatividade. Nesse ponto, convém lembrar a obra de Raymond Loewy (1893-1986). O designer francês, responsável pela identidade visual de grandes marcas como Shell, Coca-Cola e Lucky Strike, e que atuou como ilustrador de revistas de moda como *Vogue* e *Harper's Bazaar*, ficou conhecido pela argumentação de que “o feio vende mal”. Loewy defendia e comprovou, por meio de reformulações de logotipos, embalagens e campanhas, que, entre dois produtos de valor e qualidade semelhantes, a decisão do consumidor pela compra se dá pelo elemento estético.

Malgrado essa interação dos meios de comunicação tomando por empréstimo elementos da arte, a industrialização da cultura e as novas tecnologias, transformaram também os processos artísticos. Por essa razão, inclusive, aborda-se a relação entre artes e comunicação como um “processo de hibridização”, ou seja, interferência múltipla, simbiose. Afinal, são dois domínios circunscritos no mesmo momento histórico e, portanto, sujeitos a determinações históricas comuns.

Santaella prefere designar o atual estágio de “cultura das mídias”. Essas vicissitudes dos processos artísticos e comunicacionais são explicadas nos seguintes termos:

²Adotamos aqui o conceito de interdiscurso definido por Michel Pêcheux e re trabalhada por Orlandi (2009), ou seja, “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente [...]. O saber discursivo torna possível todo dizer e retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (p. 31).

A coincidência dos meios de comunicação com os meios de produção da arte foi tornando as relações entre ambas, comunicações e artes, cada vez mais intrincadas. Os artistas foram se apropriando sem reservas desses meios para as suas criações. Isso se acentuou quando começaram a surgir, por volta dos anos 1970-80, novos meios de produção, distribuição e consumo comunicacionais, instauradores do que tenho chamado de cultura das mídias, que apresenta uma lógica distinta da comunicação de massas. Trata-se de dispositivos tecnológicos que, em oposição aos meios de massa – estes só abertos para o consumo –, propiciam uma apropriação produtiva por parte do indivíduo, como, por exemplo, as máquinas fotocopadoras, os diapositivos, os filmes super8 e 16 mm, o offset, o equipamento portátil de vídeo, o videodisco interativo etc. Graças a esses equipamentos, facilmente disponíveis ao artista, originaram-se formas da arte tecnológica que deram continuidade à tradição da fotografia como arte. (SANTAELLA, 2005, p. 13)

Pela representatividade que a arte historicamente adquiriu, é natural que esses processos de hibridização sejam tratados muito mais como uma apropriação dos processos artísticos pelos meios de comunicação, pois, da mesma forma, a comunicação de massa, principalmente a partir do rádio e da televisão, esbarrou em diversas críticas, que a culpavam, por exemplo, de destruir a arte, transformá-la em mercado, padronizar comportamentos e gostos.

Seria equívoco, contudo, considerar que, apenas a partir da segunda metade do século XX, ocorreu esse processo de interferência entre a arte, os meios de comunicação e as tecnologias. Basta lembrar a história da fotografia e as transformações por ela provocada a partir dos anos 1830. Como lembra Benjamin ([1955] 1975, p. 19-20), “gastaram-se vãs sutilezas a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte, porém não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da arte”.

O invento da fotografia foi o principal impulso e acontecimento para as transformações da arte nos últimos dois séculos. A possibilidade de uma máquina capaz de captar, em segundos, detalhes do mundo físico retesou séculos de técnicas da pintura e da escultura. Nem as mídias digitais impactaram tanto o campo da arte como a possibilidade de “aprisionar” a luz de uma cena, gerando uma imagem idêntica à observada pelo fotógrafo.

A fotografia trouxe novas e múltiplas demandas aos artistas, principalmente, aos que se dedicavam à pintura. Isso porque, com a possibilidade de reproduzir por meio uma máquina uma cena, qual seria o papel de um sujeito que, com pincéis e tinta, tinha, entre suas finalidades, retratar com rigor acadêmico, naturezas, momentos, acontecimentos e guardá-los para a história? Foi a partir do vínculo indicial entre a fotografia e seu referente/objeto que os artistas começaram a desenvolver um olhar mais atento à subjetividade, ao trabalho com a luz, à criação de novas técnicas e à adesão a materiais até então considerados como “não-artísticos”. Essa lógica marca o surgimento do Impressionismo, na França, a partir dos anos 1840. Os pintores estavam mais preocupados em expressar suas sensações do que reproduzir, em seus quadros, a realidade de forma fotográfica, atitude a que outros movimentos artísticos anteriores se moveram. Dessa fase, é exemplo a série de pinturas da catedral de Rouen, feita durante os anos 1892-1893, por Claude Monet (1840-1926), em vários horários e ângulos distintos para mostrar a diferença de luminosidade durante o dia e seus impactos em termos de sensações e impressões.

No século XX, a discussão moveu-se a outro ponto. A pergunta passou a ser “a fotografia é uma arte?”. Fo-

tografia e arte nunca deixaram de manter autonomia relativa, mas também sempre se impuseram novos desafios uma a outra. Phillipe Dubois (1994) faz uma cronologia que mostra como a arte moderna também incorporou elementos próprios do ato fotográfico, como o caráter ideológico e suas finalidades.

Um dos principais exemplos dessa interação é o que ocorre com o Suprematismo Russo, movimento originário do Abstracionismo, a partir dos anos 1920. Dubois vai lembrar que, mesmo que o abstrato apareça como uma rejeição ao fotográfico, uma das características dos artistas desse movimento era a representação abstrata de áreas geográficas, como se vistas do alto, ou seja, há aí uma relação nítida com a proposta de um tipo de fotografia que começava a ser praticada no mesmo período, a fotografia aérea. Num movimento de descoberta do avião, a tecnologia também impulsiona formas de representar o mundo. Também não se pode negar como a fotografia e suas técnicas podem se transformar em ferramentas de representação da subjetividade e do estilo de seus autores, contemplando, assim, algumas das características do processo artístico, como exposto mais à frente neste artigo.

Mais recentemente, na transição dos séculos XX e XXI, um artista brasileiro mostra essa indissociabilidade entre arte e fotografia. Vik Muniz produz a partir de materiais diversos, desde o lixo até pasta de amendoim, passando por recortes de papel, açúcar, carvão. Suas obras tem dimensões gigantes, a ponto de serem feitas no piso de barracões, como aconteceu com as produzidas com catadores de materiais recicláveis do Jardim Gamacho, aterro sanitário desativado do Rio de Janeiro, tema do documentário *Lixo Extraordinário* (direção de Lucy Walker, 2010). As obras de Vik, por utilizar, muitas vezes, materiais perecíveis ou de grandes dimensões, só se tornam possíveis porque, depois de produzidas, são fotografadas para serem expostas e vendidas.

1. PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE TRÊS CASOS

Para a definição de hibridização, que norteia esta análise, recorre-se a Santaella (2003, p. 135):

No sentido dicionarizado, 'hibridismo' ou 'hibridez' designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. 'Hibridação' refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. 'Hibridização', proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo 'híbrido', por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. [...] Em se tratando de arte, são muitas razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios. (grifo nosso)

No final do excerto, a autora chama a atenção para três maneiras pelas quais a hibridização pode ocorrer no domínio da arte. Em primeiro lugar, como se pode perceber desde o Dadaísmo, a arte revestiu-se de uma hibridização de materiais que, de forma apriorística, não seriam dotados de valor artístico, primeiro como forma de destruição da própria arte, como propunham os dadaístas, depois como demonstração de criatividade.

Os espaços artísticos ganham objetos diversos (que se tornam arte também por estar nesses espaços sacrali-

zados), como se pode notar numa visita, por exemplo, a uma bienal. Os suportes para as manifestações artísticas também não estão mais apresentados numa lista finita, mas encontram-se centrados na criatividade do artista. Vídeo e fotografia³ são dois dos suportes que, embora não tenham surgido com finalidade de servir à arte, passaram a ser incorporados por elas.

1.1 DOCUMENTÁRIO

O termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez na década de 1920. À época, o sociólogo John Grierson, ao comentar filmes de Robert Flaherty, no jornal *The New York Sun*, definiu-o como “tratamento criativo da realidade”. Desde então, mas principalmente a partir da década de 1970, diversos teóricos da área do cinema e, futuramente, do telejornalismo, dedicam-se a refletir sobre o campo do documentário, seu pertencimento à área do jornalismo ou do cinema e o que viria a ser esse “tratamento criativo da realidade”.

Parte da grande discussão que se estabelece sobre esse assunto, de acordo com Nichols (2005, p. 47), deriva da dificuldade em definir o que seja documentário, o que relaciona-se ao fato de que o gênero não adota um conjunto de regras fixas. Se a pergunta fosse “o que é reportagem”, por exemplo, seria muito mais fácil definir, uma vez que o jornalismo tem critérios bastante consolidados sobre noticiabilidade e os critérios que definem seus gêneros e formatos.

Por outro lado, se simplesmente adotar-se como definição para o documentário o fato de ser um “filme de não ficção”, seria possível dizer que o próprio cinema nasceu do documentário, uma vez que as primeiras imagens em movimento, produzidas pelos irmãos Lumière, em 1895, mostravam imagens cotidianas, como a chegada de um trem à estação ou a saída de trabalhadores de uma fábrica.

Nichols (2005) e Ramos (2000) concebem o documentário na direção de que esse gênero seria uma representação do mundo histórico, ou seja, uma forma de levar para as telas, “uma” visão sobre determinado assunto. Nichols (2001, p. 50) nomeia as escolhas feitas pelo documentarista para contar uma história como “voz”:

Por voz eu entendo algo mais restrito que o estilo: aquilo que nos transmite uma percepção do ponto de vista social de um texto, a maneira como nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, voz não se restringe a um código ou a uma característica, como um diálogo ou um comentário falado.

As escolhas feitas pelo documentarista dizem respeito a quatro aspectos: construção imagética, som, cronologia dos eventos e modos de representação. Por construção imagética, compreendem-se as escolhas feitas pelo documentarista em relação a ângulos, enquadramentos, usos de filtros e lentes, além da composição da narrativa fílmica com auxílio de imagens de arquivos, fotografias ou outros documentos.

Nesse aspecto, há a apropriação das técnicas cinematográficas pelo documentarista. Quais técnicas? Aque-

³Compreende-se a fotografia tanto como um suporte como um gênero. É suporte porque é um sustentáculo sob o qual uma informação pode chegar a outrem. É gênero porque, como explica Bakhtin (2003), tem suas características próprias, definidas pelas suas forma e função.

las que a criatividade e a produção de sentidos envolverem. Em 2011, Nelson Pereira dos Santos produziu o documentário *A música segundo Tom Jobim*, sobre o músico homônimo. Para a construção da narrativa, usou “apenas” músicas, trechos de filmes em que o homenageado aparecia cantando, além de intérpretes de suas canções em diversas línguas. Ao final, a única legenda de todo o longa-metragem foi inserida: “A linguagem musical basta”, uma forma de, ao mesmo tempo, reverenciar a música e sua importância, mas também de explicar a quem assistira ao documentário o porquê de não haver qualquer depoimento (tão comum em filmes do tipo) nem mesmo qualquer legenda.

Outro exemplo de construção imagética criativa está em *Valsa com Bashir* (direção de Ari Folman, 2008). O filme, sobre a Guerra do Líbano de 1982, foi na íntegra construído como um desenho animado, definindo-se como “documentário em animação”, restando à imagem gravada em câmera apenas uma única tomada, ao final. Para produzi-lo, o diretor gravou todas as entrevistas e, depois, reproduziu-as no formato de animação, ganhando com isso a possibilidade de transformar em imagens aquilo que, no formato convencional, só apareceria como fala. Assim, foi possível, por exemplo, reconstruir com animações os sonhos e as lembranças dos entrevistados.

Na construção imagética, entra também a possibilidade de encenações, recurso oriundo do cinema de ficção e das artes cênicas. As encenações, em geral, ajudam a retratar memórias e dar dramaticidade à narrativa fílmica, a exemplo do que ocorre, em obras como o documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho (1933-2014). No filme, atendendo a um anúncio de jornal, no Rio de Janeiro, 83 mulheres contaram suas histórias de vida em estúdio. Depois, 23 delas foram selecionadas e gravaram suas histórias, direcionadas por uma entrevista do diretor, usando como cenário o palco do Teatro Glauce Rocha. Cerca de dois meses depois, atrizes (algumas conhecidas do grande público, outras de visibilidade menor) interpretaram as histórias, misturando também fatos de suas trajetórias. Durante o filme, o espectador se envolve no “jogo de cena”, tentando saber o que é e o que não é ficção, quem interpreta e quem conta ou forja “sua” verdade. Evidentemente, os limites não são tão simples e fáceis de represar.

O som, para Nichols (2005), não é entendido apenas como um mero elemento de ilustração, já que a inserção de uma música pode ser, inclusive, um fator de geração de conotação e sempre será elemento de produção/orientação de/para sentidos. Ao decidir colocar qualquer som externo à imagem gravada, o documentarista já estará impingindo sua subjetividade. Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), por exemplo, o diretor Marcelo Masagão utiliza a música para dar o tom da narrativa. É o entrelaçamento das imagens, imbricadas com pequenas citações em forma de legenda, que consegue contar uma versão da história do século 20, como propunha o documentarista.

A cronologia dos eventos diz respeito ao tempo de duração do filme, dos planos, das sonoras, ou seja, a apresentação linear (ou não) dos fatos. Em *Edifício Master* (2002), Eduardo Coutinho exclusivamente trabalha com depoimentos de moradores do famigerado prédio carioca. Em alguns outros documentários, há uma mescla entre trechos de gravações, imagens de arquivo e legendas. Há ainda a possibilidade, embora mais comum no

documentário produzido até a década de 1970, da voz over, ou seja, um narrador que amarra a história, semelhante ao que ocorre com um *off* numa reportagem de televisão. Em *Edifício Master*, a tecnologia permitiu outra inovação. Quem assiste ao filme pelo DVD pode selecionar, no menu, várias formas diferentes de a narrativa ser contada. A cada acionamento, a ordem de aparição dos personagens é diferente, produzindo outros sentidos a quem assiste. Hoje há de se considerar ainda que o espectador também cria suas trilhas de sentido toda vez que um trecho de um filme, a partir de uma edição acessível ao usuário médio de computadores, é compartilhado na rede, pelas mais diferentes razões.

De acordo com a forma como o documentário é produzido e editado, ele sugere a existência de um “modo de representação” da realidade. Nichols (2005) explica haver seis modos: o poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Resumidamente, essas são as características de cada um:

Expositivo: a principal preocupação é a defesa de argumentos. Não há uma preocupação clara com a estética cinematográfica ou com a subjetividade e, portanto, é um modo de representação mais próximo dos paradigmas do jornalismo. É comum a existência da voz over, indicando leituras das imagens e encaminhando o espectador para um dos sentidos possíveis gerados pelas imagens. Os documentários realizados pela *BBC*, *National Geographic* e *Discovery Channel* são emblemáticos dessa proposta. Do ponto de vista da hibridização com a arte, esse modo de representação é, entre os seis, o mais deficitário.

Poético: como uma oposição ao modo expositivo, existe uma clara preocupação com a subjetividade e a originalidade na construção narrativa. Há uma valorização dos planos, das metáforas visuais e verbais, das impressões do documentarista a respeito do universo abordado.

Observativo: o documentarista busca captar a realidade tal como aconteceu. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize, como defendem os militantes desse modo de representação, “falseamento da realidade” (NICHOLS, 2005). Baseado no *Direct Cinema*, apenas há um registro dos fatos sem que o documentarista e sua equipe sejam notados. Dessa maneira, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração com voz over. A câmera é simplesmente ligada, com a intenção de que os participantes da cena não a percebam.

Participativo: como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e de sua equipe. Dessa forma, tornam-se sujeitos ativos no processo de gravação/filmagem, pois aparecem conversas da equipe e provocações para que o entrevistado fale. É o que ocorre, por exemplo, em *Jogo de Cena*, já citado. Quem assiste ao filme fica com dúvida em relação ao que é real e o que ficcional, trazendo, inclusive, a reflexão de que sempre que alguém participa de uma gravação já haverá uma encenação, uma crítica que muitos documentaristas fazem ao modo observativo.

Reflexivo: deixa-se claro para o espectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. Nos filmes em que esse modo de representação prevalece, nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmera e do seu realizador. Há um processo de metalinguagem, característica bastante presente na arte contemporânea.

Performático: caracteriza-se pela subjetividade ao extremo, pelo padrão estético adotado, utilizando as técnicas cinematográficas de maneira livre, produzindo muito mais peças de videoarte e cinema experimental do que uma relação com o jornalismo, mais fácil de ser verificada nos outros modos de representação.

A seguir, elencamos, de forma resumida, alguns pontos centrais que evidenciam os processos de hibridização ocorridos entre cinema e jornalismo na produção do documentário, além de algumas diferenças de concepção:

- Os documentários não têm a preocupação em adotar um conjunto fixo de técnicas, nem apresentam um único estilo possível de concepção, gravação e edição. O trabalho é eminentemente autoral e pode defender uma causa, apresentar um argumento sobre o mundo histórico;
- Os recursos utilizados pelo documentário são tão diversos quanto a criatividade do diretor, incluindo a encenação;
- O documentário parte do pressuposto de que há muitos “reais” possíveis, ou seja, a realidade não é apenas uma só, não está dada, mas é construída a cada olhar, a cada enunciação. Ramos (2012), inclusive, nomeia o documentarista de “o sujeito da câmera”, resultado da junção entre o olhar do diretor e a capacidade técnica de um instrumento tecnológico em registrar uma cena;
- Enquanto o jornalismo busca a objetividade, no documentário predomina o efeito de subjetividade.

A credibilidade associada ao jornalismo em décadas de história e, por extensão, à narrativa documental cinematográfica (prova disso é a própria origem da palavra – um “documento”), também gera, principalmente, nos últimos anos, a utilização de recursos documentais no cinema de ficção, principalmente, nos chamados docudramas e nas cinebiografias, comuns no cinema brasileiro das últimas três décadas. Esses gêneros são caracterizados por histórias interpretadas por atores no cinema, mas baseadas em fatos reais. Como o compromisso não é documental, o roteiro pode incluir personagens e fatos fictícios, em nome da amarração da narrativa.

No entanto, é comum que, nesse tipo de filme, também sejam usados trechos de reportagens de televisão, imagens históricas e documentais. Foi o que ocorreu, por exemplo, no Brasil, nos filmes *Chico Xavier* (dirigido por Daniel Filho, 2010), e *Gonzaga de Pai pra Filho* (dirigido por Breno Silveira, 2011). Em todos esses casos, têm-se, no cinema, uma apropriação de imagens documentais (tiradas de programas de televisão, reportagens, shows, cenas gravadas em família etc.), a dar credibilidade e construir a verossimilhança.

1.2 FOTOGRAFIA

É muito fácil associar a fotografia à arte pela relação intrínseca com a imagem nessas duas formas de representação da realidade. Entler (2007) explica que a fotografia, ao surgir, conquistou rapidamente a atenção e a simpatia públicas, mas enfrentou muitas críticas vindas de artistas, como Charles Baudelaire (1821-1867), que não reconheciam seu caráter estético. A fotografia encantava, à época, pela possibilidade de aprisionar o real, mas ainda eram poucas ou talvez até inexistentes, as experimentações, os olhares criativos que permitiram emergir, mais adiante, uma “arte da fotografia”.

Nos anos 1930, o Surrealismo foi um dos movimentos que se incumbiram de inserir a fotografia entre seus suportes de representação. Nessa apropriação, inclusive, têm-se uma transmutação das características *a priori* intrínsecas ao ato fotográfico como “retrato fiel” da realidade. Contrário às forças da razão, que bloqueariam o acesso ao inconsciente, os surrealistas como os franceses Eugène Atget (1857-1927) e Maurice Tabard (1887-1984), o estadunidense Man Ray (1890-1976) e o mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), além da primeira fase do então jovem fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), usavam técnicas como a dupla exposição, a combinação de imagens, as montagens etc. Muitas dessas produções, hoje, compõem acervos de museus de arte. Já na transição dos séculos 20 e 21, nos Estados Unidos, o trabalho do fotógrafo Jeffrey Harp⁴, com muitas outras tecnologias a seu favor, retoma algumas dessas técnicas, numa influência claramente surrealista.



A primeira imagem é de André Kertész, de 1933, produzida com jogo de luz e lentes; a segunda é de Manuel Álvarez Bravo, produzida em 1930, com o título “*manequins rindo*”. O fotógrafo utilizou manequins de loja para compor a cena junto com pessoas reais. A terceira imagem, de 2003, é do fotógrafo contemporâneo Jeffrey Harp, que a define como “*surrealismo vitoriano*”.⁵

O movimento do Pop Art começou a se formar ao final da década de 1950, quando alguns artistas, após estudarem símbolos e produtos do mundo da propaganda nos Estados Unidos, passaram a transformá-los em tema de obras plásticas. Representavam, pois, os componentes mais ostensivos da cultura popular, de influência marcante na vida cotidiana na segunda metade do século XX. Para isso, foi necessário usar um recurso técnico como a fotografia, capaz de representar a reproduzibilidade que se queria demonstrar como característica da cultura daquele momento.

Rouillé (2009, p. 287) traz uma contribuição a essa breve história das relações entre arte e fotografia:

A fotografia adquiriu, no último quarto do século XX, um lugar de primeiro plano na arte contemporânea. Mas, essa fotografia dos artistas tem poucos pontos em comum com a fotografia dos fotógrafos, que continua polarizada na questão da representação: ou ela se esforça para, literalmente, reproduzir as aparências (como a fotografia-documento); ou afasta-se delas (como a fotografia-expressão); ou deliberadamente as transforma (como a fotografia artística). [...] O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o vi-

⁴Algumas obras do fotógrafo, que também se dedica à tatuagem, podem ser vistas em: <http://www.jeffreyharp.com/victorian-surrealism/>. Acesso em: 10 abr. 2015.

⁵Créditos das imagens: 1. <http://moltagge.blogspot.com.br/2011/05/fotografia-surrealista-surrealismo-e.html>. 2. <http://moltagge.blogspot.com.br/2011/05/fotografia-surrealista-surrealismo-e.html>. 3. <http://www.jeffreyharp.com/victorian-surrealism/>

sível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (grifo nosso)

Nesse trecho, delimitam-se espaços, os domínios, para a “arte” e para a “fotografia” quase dizendo que, ao tornar-se arte, extinguir-se-ia o “caráter fotográfico”, para adquirir um “caráter artístico”, numa relação pragmática, ou seja, estabelecida a partir da intencionalidade de quem executa a obra. Cada um teria, nessa concepção, uma finalidade completamente diferente.

Considerando arte como uma representação pautada na linguagem criativa, inovadora, e elaborada a partir da sensibilidade, não seria possível que uma fotografia, dessas publicadas na imprensa, fizesse parte desses dois domínios (arte e informação; arte e jornalismo)? É possível, mas, para isso, para se caracterizar como híbrida, ela precisará, assim como o que foi exposto sobre documentário, ter elementos que a permitam ser incluída nos dois campos. Além das dimensões do processo artístico que podem estar presentes na produção fotográfica com finalidade primeira informativa, está o fato da perenidade. A arte não se esvai quando o museu se fecha. Ela tem elementos que a permitem ser perene. Quando uma fotografia adquire essa característica de, além de informar, continuar marcando esteticamente quem a observa, causando fruição pós-informatividade, ela estará fazendo parte também do domínio das artes. Barthes ([1962] 2000) deu a isso o nome de estetismo, considerado por ele um dos mecanismos de conotação da imagem fotográfica:

Se se pode falar de estetismo em fotografia, será, ao que parece, de maneira ambígua: quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada na massa, será quer para se significar ela mesma como arte [...] quer para impor um significado ordinariamente mais sutil e mais complexo. (p. 332)

Barthes alerta nesse trecho para duas características essenciais para que ocorra um processo de hibridização: o tratamento criativo da realidade e a presença de significados formados a partir de processos de percepção sensível do mundo.

1.3 CHARGE E HISTÓRIA EM QUADRINHOS

A charge e a história em quadrinhos (HQs) também podem pertencer ao espaço híbrido entre comunicação e arte. Isso está na própria origem desse gênero. Ao buscar a gênese dos quadrinhos, pode-se remontar aos registros pictóricos pré-históricos. Ao longo da história, esse tipo de registro, em quadros sequenciais, desenvolveu-se de várias formas, da escrita egípcia às tapeçarias medievais, bem como as histórias contidas numa única pintura, muitas vezes com finalidade didática, como era comum no período medieval. Por exemplo, a obra do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), *As Tentações de Santo Antônio* (1495), representa sequencialmente passos da vida do santo católico.

As HQs, porém, são um produto típico da imprensa escrita. Advindo dessa sua ligação embrionária com

o jornalismo, têm precedentes nas sátiras políticas publicadas por jornais e revistas europeus, com caricaturas e diálogos humorísticos. Embora seja também imagem, a relação entre a arte e as HQs é mais fácil de ser compreendida em função da filiação das HQs com a literatura, trabalhando em conjunto conteúdo e forma estética. A charge e a história em quadrinhos têm elementos literários típicos como a representação, a criatividade, a originalidade, a perenidade, o contexto e a sensibilidade do artista ao representar o mundo.

Assim, portanto, é compreensível analisar a presença de elementos informacionais e estéticos numa obra como a do jornalista maltês Joe Sacco, autor de uma série de livros, todos nascidos para ser reportagens sobre o Oriente Médio. A diferença, no entanto, está na forma: suas narrativas são contadas como HQs, concebidas a partir de fotos e da experiência que ele vivenciou nos lugares em que esteve como jornalista. A diferença é que, ao contrário de retratar essa narrativa de uma forma clássica, no formato noticioso e textual/fotográfico, o autor oferece originalidade na forma de transmitir a história, circunscrevendo sua obra e, dois domínios: no jornalismo e nas artes gráficas.

Nas publicações impressas, a busca por esse diferencial estético tem aparecido esporadicamente. A título de exemplo, pode-se citar o suplemento “O incrível mensalão”, publicado pela *Folha de S. Paulo*, em 19 de agosto de 2012, para noticiar o julgamento do escândalo de compra de votos de parlamentares. Os veículos audiovisuais e digitais podiam noticiar de forma instantânea todos os acontecimentos e desdobramentos. O que resta ao jornal impresso? Para não deixar a notícia velha, optou-se, além das análises em textos opinativos e interpretativos, pela narração da história em formato de HQ, num suplemento que, como o próprio jornal informava, tinha as informações e diálogos “extraídos de entrevistas, documentos e testemunhos que fazem parte do processo do mensalão”. O material é mantido no site do jornal⁶.

Como congêneres da HQ, a inclusão da charge – imagem única com característica fortemente opinativa, satírica e humorística – nos domínios da arte e da comunicação também é possível. A charge é, naturalmente, uma obra autoral, de modo a permitir a identificação de um estilo de traços, de temáticas e de representação subjetiva. Resta dizer que, embora seja também arte, ela só tem “sentido no espaço jornalístico, porque se nutre de símbolos e valores que fluem permanentemente e estão sintonizados com o comportamento coletivo” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 168).

Muitos dos chargistas brasileiros são também escritores, o que demonstra mais uma aproximação o campo da literatura. São ou foram exemplos Henfil (1944-1988), Ziraldo (1932), Millôr Fernandes (1923-2012), Jaguar (1932), entre outros. A caricatura segue o mesmo raciocínio e há de se pensar, inclusive, a partir da história contada por Lima (1963) se a caricatura não terá sido, antes, literatura. Um dos nossos primeiros caricaturistas do País foi o poeta barroco Gregório de Matos (1636-1695), conhecido como Boca de Inferno, pelas críticas sociais ferrenhas que escrevia.

⁶Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/61728-o-incrivel-mensalao.shtml>. Acesso em: 14 abr. 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo aventou mostrar como arte e comunicação se amalgamam na contemporaneidade, produzindo, inclusive, obras de difícil inserção num ou noutro domínio com exclusividade, o que demonstra a pertinência do conceito de hibridização. Muito há de surgir ainda nesse terreno, principalmente, porque a evolução da tecnologia torna possível a criação de novas relações, novas linguagens e novas propostas estéticas. A cada nova tecnologia e cada paradigma quebrado – por necessidade mercadológica, por filiação ideológica ou pelo surgimento de uma nova tecnologia – hão de surgir novas hibridizações e novas discussões entre arte e comunicação.

Arte e comunicação, como componentes da realidade histórica, não ficam alheias às determinações dos acontecimentos e das estruturas sociais. Tampouco, numa realidade de convergência, facilmente notável com o surgimento das novas tecnologias e a emergência de novos formatos de comunicação, seria simplório imaginar esses domínios como estanques. Comunicações e artes recebem, nesse cenário, novas contribuições e desafios, restando a seus atores adotarem posturas criativas e significativas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Cultura de Massa**. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 323-338.
- DUBBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.
- ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**, 2007. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire1.html>. Acesso em: 12 mar. 2015.
- LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- MARQUES DE MELO, José. Caricatura. In: _____. **Jornalismo opinativo**. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003, p. 163-172.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão. **O que é documentário?** In: _____. CATANI, Afrânio (orgs.). **Estudos de cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2000. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2015.
- _____. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTAELLA, Lúcia. **Por que as artes e as comunicações estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.