

DO CINÉ-ROMAN AO ROMAN-PHOTO

CONSIDERAÇÕES SOBRE NARRATIVA, IMAGEM E MOVIMENTO

Du ciné-roman au roman-photo

Considérations sur récit, image et mouvement

Juliana Mantovani¹

Resumo: Ao longo da história literária, o gênero romanesco transformou-se substancialmente a ponto de colocar em questão a suposta estabilidade verbal da obra literária, que repousaria inerte sobre a palavra, a descrição e a narração no fluxo de um tempo estático, em aparente construção sem movimentos. Na tentativa de elaborar um breve panorama reflexivo sobre criações híbridas que aliaram a narração à ilustração e ao movimento, este artigo buscará apresentar e distinguir as produções do *récit illustré*. Para isso, serão recuperadas algumas de suas especificidades e apresentados exemplos de obras que nos auxiliem a traçar essas considerações.

Palavras-chave: *Roman-photo. Ciné-roman. Récit-photo. Imagem. Movimento.*

Résumé: Tout au long de l'histoire littéraire, le genre romanesque s'est substantiellement transformé et il a même mis en question la prétendue stabilité verbale de l'œuvre littéraire, qui reposerait inerte sur le mot, la description et la narration dans le flux d'un temps figé, dans une apparente construction sans mouvements. Afin d'élaborer un bref panorama réflexif sur les créations hybrides qui ont combiné le récit à l'illustration et au mouvement, cet article s'efforcera à présenter et à distinguer les productions du récit illustré. Pour cela, on récupèrera certaines de leurs spécificités et on présentera des exemples d'ouvrages qui puissent nous aider à développer ces considérations.

Mots-clés: *Roman-photo. Ciné-roman. Récit-photo. Image. Mouvement.*

¹ Doutora em Literatura pela UnB. Professora do Curso de Letras Língua Portuguesa no Instituto Federal de Brasília, São Sebastião. E-mail: juliana.mantovani@ifb.edu.br

1 Narrativa e visualidade: considerações iniciais

O gênero romance vivenciou e tem vivenciado processos substanciais de modificações estéticas que são determinantes para o curso da história literária, transformações que chegam mesmo a colocar em xeque a noção geral de uma suposta estabilidade da obra literária, que repousaria sobre a palavra, a descrição, a narração no fluxo de um tempo, que seria inerte, em uma aparente construção sem movimentos. Ao explodir as fronteiras da palavra e da imagem, dezenas de obras de arte híbridas se apresentam como ambiente profícuo para experimentações verbo-visuais que rompem com os limites entre o *ler* e o *ver*, entre o *estático* e o *movimento*, entre o *tempo* e o *espaço*, entre o *papel* e a *tela*.

Lembremos que, em seu *Pour un nouveau roman* (2012 – publicado originalmente em 1963), Alain Robbe-Grillet nos advertia acerca da natureza das mudanças operadas à sua época no romance. Na leitura desse escritor-teórico, inicialmente, no gênero romanescos, os objetos e os gestos serviam de suporte à intriga, mas sua imagem desaparecia por completo para dar lugar à sua significação. No exemplo de Robbe-Grillet, uma cadeira desocupada representaria em um romance uma ausência, uma espera, não sendo vista como o objeto que ela é, mas apenas como a sua significação, como o significado vinculado àquele objeto.

Na sua percepção, entretanto, no *nouveau roman*, esse aspecto se altera, porquanto o objeto e os gestos passam a ser eles mesmos *vistos* e, embora sua significação permaneça existindo como anteriormente, essa significação não mais os substitui. Para Robbe-Grillet (escritor-experimentador ele mesmo desse gênero de romance, aliás), nas construções romanescas futuras, tais elementos estarão ali, presentes, antes de serem as representações, os significantes que remetem a qualquer *outra coisa* externa ou ligada a eles.

Destaquemos a tal propósito e a título de exemplo da modificação estrutural do *nouveau roman* em termos de visualidade e movimento a experimentação literária proposta pelo escritor em seu romance *La jalousie* (1957), que – sem apresentar nenhuma imagem fisicamente integrada ao livro – fornece ao leitor uma descrição pormenorizada da paisagem e dos detalhes arquitetônicos do espaço romanescos sob diversos ângulos de visão e luminosidades distintas, acompanhando o ritmo dos movimentos de um narrador que se esconde por trás de suas palavras e de sua pretensa objetividade. As cenas desse romance, em consonância com um projeto de visualidade cinematográfica, são descritas em 3ª pessoa e no tempo

presente. Tais cenas aparecem enquadradas segundo ângulos de tomada que vão se sucedendo conforme a movimentação espacial do narrador – figura que permanece, portanto, *invisível* para o leitor.

O mesmo vale para a passagem do tempo narrativo, que será indicada nesse romance por meio de mudanças visuais no espaço e por determinadas variações espaciais que marcam o curso temporal, como a gradativa transição luminosa característica da trajetória da luz do sol na fachada da casa e na varanda ou o itinerário percorrido pela sombra da casa projetada no terreno.

Sem nos alongarmos excessivamente nesse romance que nos serve de gatilho para reflexões, observemos ao menos um trecho em que a construção visual se alicerça em uma composição textual em tudo semelhante à composição de uma sucessão de quadros fotográficos, como fotogramas:

C'est à une distance de moins d'un mètre seulement qu'apparaissent dans les intervalles successifs, en bandes parallèles que séparent les bandes plus larges de bois gris, les éléments d'un paysage discontinu: les balustres en bois tourné, le fauteuil vide, la table basse où un verre plein repose à côté du plateau portant les deux bouteilles, enfin le haut de la chevelure noire, qui pivote à cet instant vers la droite, où entre en scène au-dessus de la table un avant-bras nu, de couleur brun foncé, terminé par une main plus pâle tenant le seau à glace. La voix de A... remercie le boy. La main brune disparaît. Le seau de métal étincelant, qui se couvre bientôt de buée, reste posé sur le plateau à côté des deux bouteilles. (ROBBE-GRILLET, 1957, p. 23, grifos meus)

Desse modo, como sugere esse autor-teórico, na estrutura romanesca, há também lugar para objetos e gestos serem *vistos*, seja em imagens materialmente inseridas, como passaremos a analisar mais adiante, seja em composições como a citada, em que as imagens são descritas a partir de uma técnica que coincide com o enquadramento e o registro de imagens fotográficas, postas agora em movimento pela sua sobreposição e sucessão.

Essa construção textual acena para a ruptura das fronteiras entre palavra, imagem e movimento e, por isso, causa um efeito cinematográfico, como se o leitor acompanhasse a sequência de apresentação dos fotogramas de um filme, nesse trecho evidenciados pela aparição em intervalos sucessivos dos elementos da paisagem descontínua que o narrador vê e descreve em “tempo real”, à medida que se desloca para fora da casa: os balaústres em madeira, a poltrona vazia, a mesa de centro em que repousa um taça de vinho cheia. A cena visualizada pelo leitor é enquadrada pela janela por meio da qual o narrador “câmera” vê o que

acontece no exterior da casa, e nessa descrição o leitor é levado, inclusive, a ver “surgir” e “desaparecer” uma mão que segura e traz um balde de gelo para a cena.

É precisamente este o alerta que Robbe-Grillet faz sobre alterações que se operam na forma do *roman futur* e que nos auxiliou a começar a esboçar essas nossas ideias acerca das relações entre romance, imagem e movimento: “E eis que agora vemos a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades²” (ROBBE-GRILLET, 2012, p. 14).

Contudo, gostaríamos de assinalar que a visualidade e o movimento – denunciadas com precisão por Robbe-Grillet – acompanham o romance desde longa data. Embora construída de maneiras distintas, a hibridez entre palavra e imagem e entre palavra, imagem e movimento não esperou a segunda metade do século XX para se fazer numerosa nas narrativas literárias.

Adentrando um pouco mais o terreno das relações materiais entre o espaço do papel e o espaço da tela, notemos ainda que, para Robbe-Grillet, os romances filmados de sua época dialogavam também com essa perspectiva, tendo em vista que, segundo o teórico, tais filmes muito frequentemente buscaram transpor uma narração em forma de imagens.

Nessa esteira, se, por um lado, as adaptações cinematográficas de romances passam a oferecer ao espectador uma forma de vivenciar a transposição de uma narração no papel para uma sequência de imagens na tela, por outro, a formalização dessa capacidade de tornar *presentes* os objetos e os gestos, de os tornar *visíveis* e os fazer serem *vistos* no próprio interior do gênero romanesco parece se apresentar de modo patente nas formas híbridas que impulsionaram, desde finais do século XIX, a criação de novos gêneros artísticos híbridos, como os *écits illustrés*, aqui compreendidos e analisados separadamente como: os *photo-romans*, os *ciné-romans* e os *écits-photo*.

Assim, na tentativa de elaborar um breve panorama reflexivo sobre criações híbridas que aliaram a narração à ilustração e ao movimento, sobretudo por meio das ilustrações fotográficas e cinematográficas, este estudo buscará distinguir tais produções do *écit illustré*, recuperando

² No original: “Et voici que maintenant on voit la chaise, le mouvement de la main, la forme des barreaux”. Todas as traduções de citações de textos teóricos apresentadas neste artigo são de minha responsabilidade, salvo menção contrária.

algumas de suas especificidades e apresentando exemplos que nos auxiliem a desenvolver nossas considerações. É válido destacar que aqui será feito um recorte de produções artísticas, com ênfase em determinadas criações artísticas francesas dos finais do século XIX em diante.

2 O romance ilustrado pela fotografia

Os estudos de Daniel Grojnowski (*Photographie et langage*, 2002; e *Le roman illustré par la photographie*, 2005) e de Paul Edward (*Soleil Noir: photographie et littérature des origines au surréalisme*, 2008) recuperam uma profusão de publicações dos chamados *écrits illustrés*, especialmente ilustrados pela fotografia, na história literária francesa e na inglesa. Segundo suas pesquisas, é bastante considerável o número de produções dessa natureza já na segunda metade do século XIX, seguindo o prolongamento da euforia representada pelo advento moderno da imagem fotográfica, que dividia opiniões e críticos, dada a sua natureza ambígua de imagem técnica e artística.

O crescimento de publicações ilustradas por fotografia é proporcional ao desenvolvimento tecnológico de produção de imagem e de impressão, e os *écrits illustrés* por fotografia se apresentam na literatura contemporânea sob diversas formas, hoje encontrados em aplicativos e lidos em formatos variados, como nas telas de *tablets* e de *smartphones*.

O gênero literário ilustrado esteve, contudo, numa posição subalterna desde o seu surgimento com as ilustrações em desenhos, o que se agravou no caso da ilustração fotográfica, dado o caráter mecânico da produção da fotografia, não considerada artística por muitos críticos do final do século XIX e início do século XX. Tendo sido objeto dos mais diversos comentários negativos e irônicos no contexto artístico, a fotografia foi considerada refúgio dos pintores fracassados e humilde serva das artes e das ciências na apreciação de Baudelaire, para quem, sendo a poesia e o progresso dos ambiciosos, um forçosamente acabaria servindo ao outro, papel de servidão deixado evidentemente em sua percepção à fotografia.³

³ Refiro-me aqui às reflexões de Baudelaire em “O público moderno e a fotografia”, que constam nos textos do Salão de 1859 (2005).

Nesse sentido, é alarmante pensar que frequentemente traça-se uma relação unilateral e hierárquica de dependência da imagem em relação ao texto verbal ao se analisarem ilustrações literárias. Assim, é importante enfatizar que as ilustrações podem operar funções complementares na relação com o material verbal de tal modo que suas especificidades não são jamais ignoradas na leitura do todo de uma obra híbrida. Em seu texto *A "história da cegonha", de Karen Blixen, e a noção de ilustração* (2012), Hans Lund evoca as três funções que consensualmente são outorgadas à ilustração: adornar, traduzir ou explicar um texto; e introduz a sua contribuição aos estudos das ilustrações, seu conceito de "ilustração antifônica", na qual "o texto verbal se alterna com a representação visual, isto é, em certos pontos deixa de descrever para que a imagem o faça" (LUND, 2012, p. 171).

Notemos que as ilustrações que adornam o texto, que podem, portanto, ser consideradas supérfluas e desnecessárias, geram "[...] pausas no processo de leitura e, ao mesmo tempo, homenageiam o texto, influenciando assim indiretamente a atitude do leitor em relação ao que está lendo" (LUND, 2012, p. 175). A ilustração, de saída, altera e engendra um movimento corporal novo do leitor diante da obra lida/vista, intervindo com pausas e deslocamentos de idas e vindas entre o lido e o visto.

A imagem poderá também confirmar e elucidar o que está expresso verbalmente, mas não poderá jamais ser um substituto, um equivalente do texto, justamente porque se configura sob um outro sistema de signos. Do mesmo modo, pode haver deliberadamente uma tentativa do ilustrador/fotógrafo de transposição do sentido do texto para as imagens, em que se supõe uma "tradução" dos sentidos textuais para as imagens. No entanto, ainda assim, a total transferência de sentido permanece inatingível, o que invalida qualquer percepção reduzida da ilustração como uma "duplicata" redundante que repete em imagens o que já foi dito em palavras. Em todo processo de "tradução", lembremos, pressupõe-se uma distância, um hiato intransponível entre os sistemas de signos.

Além disso, o ilustrador – desenhista, pintor ou fotógrafo – é antes de tudo um intérprete da obra verbal e "suas interpretações necessariamente irão limitar ou reduzir o conteúdo do texto polissêmico". Por outro lado, não sendo capaz de expressar todos os significados do texto, ele precisará sempre fazer escolhas que ocasionam acréscimos ao conteúdo verbal, ou seja, "sua representação, muito provavelmente, oferecerá informações enraizadas no mundo visual, informações estas que o texto não consegue mediar em palavras" (LUND, 2012, p. 177).

Ademais, quanto às ilustrações fotográficas, Grojnowski (2005) enfatiza que a retirada de ilustrações empobreceria enormemente qualquer texto, tanto por seus efeitos estéticos quanto em termos dos efeitos de sentidos. As ilustrações sempre marcam, em relação ao texto verbal, uma divergência e um apoio, uma tensão e um suporte. No caso das ilustrações fotográficas, elas “[...] operam pela intrusão de uma ‘realidade’ cujos poderes escapam às propriedades da linguagem”⁴ (GROJNOWSKI, 2005, s/p). Assim, na opinião desse crítico, “quando uma fotografia ‘ilustra’ uma narrativa, ela torna visível (*lustrare*: iluminar), isto é, perceptível e inteligível. Ela assegura a presença material do referente, ela faz nascer emoções e ela se dirige à compreensão”⁵ (GROJNOWSKI, 2005, s/p).

Analisando o curso da história literária francesa, podemos notar que, em razão do avanço das técnicas de impressão, a ilustração fotográfica passou a ser rapidamente uma realidade para as obras de ficção, e os romances ilustrados por fotografia começam a se tornar populares a partir dos finais dos anos 1880, a princípio adornados por ilustrações ligadas a lugares exóticos e a cenários naturais, geralmente mencionados na narrativa. Os leitores franceses vivenciaram nas décadas de 1880 e 1890, por exemplo, a publicação de diversas obras ilustradas por fotografias, como *Têtes de pipe* (1885), de L. G. Mostrailles (com fotografias de Émile Cohl); *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* (1889), de Alphonse Daubet (com fotografias de Henri Magron); *Le mortier de Marc-Aurèle* (1891), de Georges Vibert (com fotografias de Henri Magron); *Bruges-la-Morte*, (1892) de George Rodenbach (com fotografias de Lévy e Neurdein); *Les Cinq Dames de la Kasbah* (em sua edição de 1896), de Pierre Loti (com fotografias de Jules Gervais-Courtellemont); *La Dame Turque* (1898), de Jean Lorrain (com fotografias não creditadas); e *Le testament d'un excentrique* (1899), de Jules Verne (com desenhos de George Roux e fotografias não creditadas).

⁴ No original: “opèrent par l'intrusion d'une « réalité » dont les pouvoirs échappent aux propriétés du langage”.

⁵ No original: “Lorsqu'une photographie « illustre » un récit, elle rend visible (*lustrare* : éclairer), c'est-à-dire perceptible et intelligible. Elle assure la présence matérielle du référent, elle fait naître des émotions et elle s'adresse à la compréhension”.

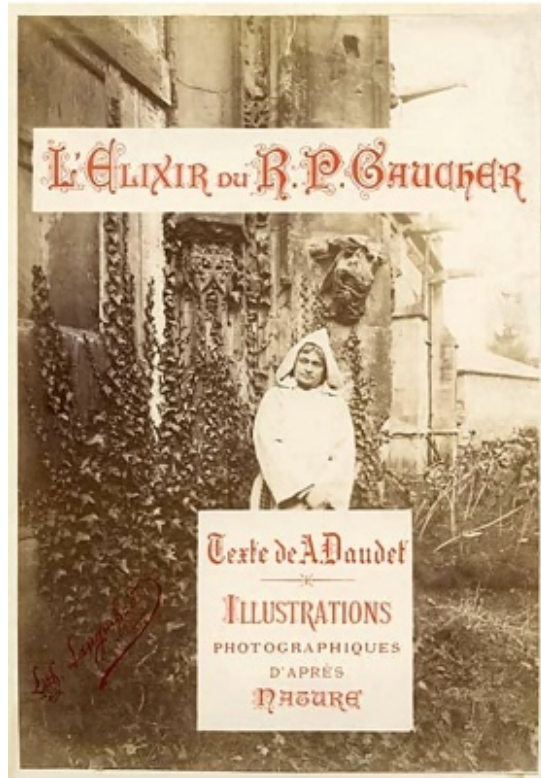


Figura 1 – Capa de *L'Élixir du Révérend Père Gaucher* (1889), de Alphonse Daubet (com fotografias de Henri Magron)

Fonte: *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, disponível em <http://phlit.org/items/show/5925>)

As publicações aumentaram expressivamente nos últimos anos daquele século e ao longo do início do século XX, uma vez que duas editoras parisienses, Offenstadt Frères e Nisson/Per Lamm, especializam-se no *roman photo-illustré* e publicaram, entre os anos de 1897 e 1906, mais de 60 títulos em coleções específicas, títulos bastante populares e bem rentáveis, como as obras das coleções *Excelsior*, *La voie merveilleuse* e *Orchidée*, cujos exemplos são muito numerosos, por isso nos limitaremos a citar apenas alguns: *Totote* (1897), *L'entrevue* (1899), *Balances vos dames!* (1900) e *La fée* (1902), de Gyp; *Amoureuse Trinité* (1897) e *L'heure bleue* (1900), de Pierre Guédy; *La chair en joie...* (1898), *Amoureuse* (1900), *Au bord du lit* (1900) e *Les jeux de l'amour* (1902), de René Maizeroy; *Le tombeau des vierges* (1900) e *Incestueuse* (1901), de Jean de la Hire, e *Les Grandes aventurières* (1901), de Marc De Montifaud, em boa parte publicadas com fotografias de Paul Sescou, de E. Lagrange ou simplesmente sem atribuição.

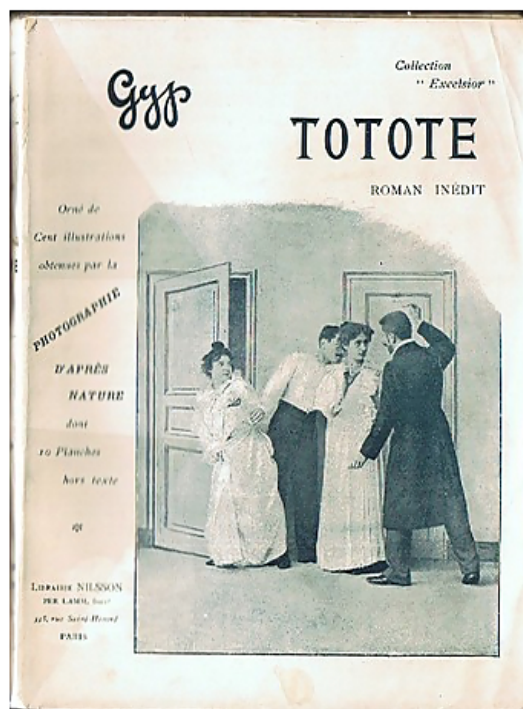


Figura 2 – Capa de *Totote* (1897), de Gyp (com fotografias de Paul Sescou)
Fonte: *Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine*, disponível em <http://phlit.org/items/show/2189>)

Embora haja exemplos de obras de grande qualidade estética dentre os *écrits illustrés*, as publicações da virada do século estiveram mais ligadas aos romances populares, predominantemente voltados ao público feminino, de vendagem fácil e, às vezes, erótico, como sugerem alguns dos títulos aqui citados. A literatura ilustrada pela fotografia rapidamente foi, então, associada pelo mercado editorial ao erotismo e ao nu, fundando uma tradição popular desabonada pelo cânone literário.

Desse modo, claramente um obstáculo às produções que integram a palavra e a imagem, houve no século XIX um grande prejulgamento de diversos autores, que associavam a fotografia ao seu suposto “realismo” e ao perigo da penetração da indústria, inimiga das artes, no seio das obras literárias. São estes os aspectos da produção fotográfica que Baudelaire reprova veementemente: seu realismo e seu caráter industrial.

A preocupação da crítica literária com os romances ilustrados por fotografias já nos anos finais do século XIX é tamanha que se reflete na iniciativa da revista *Mercure de France* de fazer uma consulta aos autores da época sobre sua opinião acerca das ilustrações fotográficas. A “Enquête sur le roman illustré par la photographie” foi lançada pela revista em janeiro

de 1898 e trouxe entrevistados diversos e importantes críticos e autores do período, como Émile Zola, Stéphane Mallarmé e Georges Rodenbach, autor aliás, de um romance ilustrado, *Bruges-la-morte*. As respostas são bastante diversas e divididas: ora favoráveis, ora desfavoráveis ou relativistas.

Em geral, quando autores e críticos são favoráveis à ilustração fotográfica, justificam-se com base no “realismo” de incluir uma imagem “tomada do real”, sem intervenção humana – diminuindo ou excluindo o aspecto criativo e artístico da fotografia –, o que era compatível com a busca da objetividade e da impessoalidade de alguns escritores da época.

Outros, como Mallarmé e Rodenbach, mostram-se contrários ao uso de imagens, que, segundo eles, vão contra a liberdade da imaginação, do espírito e da criação inventiva dos leitores. Há os que, como Reibrach, consideram aceitável, mas apenas a ilustração de romances populares, já que as fotografias são aceitas no gosto do público em geral, mas jamais nas “obras literárias”, opinião semelhante à de Paul Sérusier, para quem “As fotografias?... isso pode ser divertido, mas a questão da arte é outra coisa”.⁶

Outros, por fim, como Georges de Lys, relativizam o uso da ilustração, separando as ilustrações por desenho das por fotografias: as obras de luxo estariam reservadas àquelas artísticas e criadas por um desenhista, ao passo que as ilustrações medianas seriam feitas por essas reproduções mecânicas. A fotografia, personificação de uma modernidade por muitos temida, incarna uma forma de ameaça às belas-artes e, apesar do permanente esforço de Félix Nadar, estava longe de ser considerada uma arte.

Tendo em vista a enorme produção de textos ilustrados por fotografias e sua pluralidade estética e temática, Magali Nachtergaeel, em sua tese de doutorado *Esthétique des mythologies individuelles: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle* (2008), busca diferenciar os termos *écrit-photo* e *roman-photo*. Conforme sabemos, em geral, os livros ilustrados por fotografias foram frequentemente considerados marginais, como o chamado *roman-photo*, popular e sentimental, gênero surgido com tal nome em 1947, o que desencadeou a necessidade dessa distinção no meio teórico-crítico. Longe de desconsiderar a singularidade das obras foto-ilustradas, é importante distinguir que, não associados às publicações destinadas ao público feminino de revistas especializadas, os *écrits-photos*

⁶ No original: “Les photographies?... ça peut être amusant mais la question d’art est à part”. Essa *Enquête* encontra-se publicada no dossiê que consta na edição de *Bruges-la-Morte* (Flammarion, 1998, p. 323-334). A resposta de Paul Sérusier encontra-se à página 332 dessa edição.

definem e encadeiam, segundo autores como Grojnowski e Nachtergaele, propostas de interação verbo-visual complexas que aquelas presentes nos *roman-photos*, porquanto conferem à imagem fotográfica um valor estruturante na obra. Algumas dessas diferenças e singularidades passaremos a investigar a seguir.

3 Do ciné-roman ao roman-photo: uma trajetória invertida

Conforme Jan Baetens recupera em *Pour le roman-photo* (2017), o *roman-photo* (ou *photo-roman*) é um gênero que surgiu em 1947, normalmente publicado por meio de episódios, e que se tornou bastante popular na Itália e na França a partir da década de 1950. Embora apresente uma configuração formal semelhante à dos quadrinhos, esse gênero é ilustrado por sequências fotográficas e, em geral, narra histórias amorosas voltadas para as leitoras jovens e adultas. Trata-se de um gênero considerado marginal, dito “paraliterário” ou “subproduto”, por isso pouco conhecido e pouco estudado.

Sobre os *romans-photo*, é relevante pensar que foi imperioso solucionar desafios que acabarão por gerar suas principais características. Como narrar uma história por meio de imagens; como dividir a história em episódios semanais; como estruturar as páginas e otimizar a visibilidade das imagens; ou ainda, como decidir sobre o que será “contado” por palavras e o que será “contado” por imagens; são essas algumas das tensões que ocasionarão o formato desse gênero.

De acordo com Baetens, pode-se considerar *Nel fondo del cuore* (Figura 3), *fotoromanzo* publicado na Itália, na revista *Il Mio Sogno*, em 20 de julho de 1947, a obra inaugural desse novo gênero. Na França, o gênero será lido inicialmente a partir de empréstimos e traduções e terá seu primeiro exemplo original francês publicado em 1949, na revista *Festival*. As revistas especializadas no público feminino de tiragem semanal, como *Il Mio Sogno* e *Grand Hôtel*, na Itália, e *Festival* e *Noux Deux*, serão, assim, o principal veículo de publicação do gênero.



Figura 3 – Nel fondo del cuore (1947)
Fonte: BAETENS, 2017, p. 11



Figura 4 – À l'aube de l'amour (1950). Primeiro roman-photo publicado na revista *Nous Deux*
Fonte: BAETENS, 2017, p. 13

Desse modo, em resposta ao forte apelo popular da cultura visual e ao novo mercado editorial surgido após a Segunda Guerra Mundial, o *roman-photo* será muito marcado pelas fórmulas da literatura popular – o melodrama, no que se refere aos conteúdos; o folhetim, quanto ao ritmo e à estrutura das narrativas – e pelo fascínio da cultura de massa americana –, donde provém a ênfase posta sobre o universo do cinema, no momento em, que após vários anos de embargo, os filmes hollywoodianos se propagam na Europa devastada⁸ (BAETAENS, 2017, p. 15).

O desenvolvimento das formas literárias híbridas demonstram categoricamente que os gêneros, como o *roman-photo*, mostram-se capazes de se reinventar e hoje não faltam exemplos de autores contemporâneos de grande reconhecimento, como Sophie Calle, Marie NDiaye, Benoît Peeters e Marie-Françoise Plissart, que desenvolvem trabalhos poéticos híbridos, ou ainda de outros, tais quais o prêmio Nobel de Literatura Patrick Modiano e o escritor e fotógrafo Hervé Guibert, cujas obras são ricas de diálogos entre a literatura e a fotografia.

O percurso de formulação dos *romans-photo*, segundo Nachtergaele e Baetens, curiosamente testemunha a sua derivação de outro gênero, o *ciné-roman*, adaptação de fotogramas de filmes publicada em pequenos fascículos que tiveram muito sucesso e cujo mérito foi fazer o espectador reviver o prazer das salas de cinema. Embora o cinema apenas seja possível a partir do invento da fotografia, a trajetória desses gêneros mostra um caminho inverso.

O *roman-photo*, surgido em 1947, remonta às origens do cinema, tendo tido por principal referência, sem dúvida, o *ciné-roman*, gênero muito popular nos anos 1930 e 1940, que, embora com variações de formato, “[...] alinha uma série de fotogramas do filme, completados com a ajuda de diálogos à guisa de legendas”⁹ (BAETAENS, 2017, p. 15). O próprio *roman-photo* se valeu, por vezes, de imagens cinematográficas para a sua composição, não se configurando *ciné-roman*, entretanto, nos casos em que não tenha sido estruturado com base na estrutura de um filme e a partir especificamente de seus fotogramas.

⁸ No original: “Ainsi le roman-photo sera très marqué par les formules de la littérature populaire – le mélodrame, quant aux contenus; le feuilleton, quant au rythme et à la structure des récits – et par la fascination de la culture de masse américaine – d’où l’accent mis sur l’univers du cinéma, au moment même où après plusieurs années d’embargo les films hollywoodiens déferlaient sur l’Europe dévastée”.

⁹ No original: “aligne une série de photogrammes du film, complétés à l’aide des dialogues en guise de légendes”.

Exemplos relevantes de publicações de *ciné-roman* fizeram parte das coleções *Bibliothèque des classiques du cinéma* (Editora Balland) e *The Film Classics Library* (Editora Darien House), como *Drôle de drame* (1974) (Figura 6), *ciné-roman* criado a partir do filme homônimo de Marcel Carnée de 1937, e *Ninotchka* (1975) (Figura 7), *ciné-roman* feito a partir do filme homônimo de Ernst Lubitsch de 1939.



Figura 6 – *Drôle de drame* (*Bibliothèque des classiques du cinéma*, 1974)

Fonte: BAETENS, 2017, p. 20



Figura 7 – *Ninotchka* (The Film Classics Library, 1975)

Fonte: BAETENS, 2017, p. 17

4 Imagem fotográfica e imagem-sequência

Nessa trajetória invertida, o *ciné-roman* antecipa a representação da narrativa em sequências de imagens – ou fotogramas –, característica narrativa que será retomada à sua maneira pelo *roman-photo*. O que o *ciné-roman* tornou vital para a leitura o *roman-photo* também promoverá em suas páginas: a necessidade de apreensão das imagens de modo sequencial e em conjunto. Esses gêneros impõem ao leitor o ato de “ligar” as imagens que ele vê, na medida em que as unidades de sentido são dispostas e se configuram em sequências, o que implica, no ato da leitura, apelo à busca do encadeamento das imagens que, em blocos, revelam ações em movimento. E, conforme Baetens, essa ligação entre as imagens converte a imagem, portanto, em *imagem-sequência*, e assim a imagem-sequência, a exemplo do que acontece na construção das séries fotográficas, rompe com o caráter isolado de cada uma das fotografias que a compõem.

Nessa perspectiva, por um lado, a imagem-sequência engaja o leitor em uma dinâmica visual particular que acena para a ação em movimento e que o direciona a completar em termos de mobilidade a imagem vista. Por outro lado, é preciso assinalar que, ao contrário do desenho e da pintura, “a fotografia representa uma parte de um todo” (GROJNOWSKI, 2005, s/p). Trata-se de uma imagem metonímica por natureza, isto é, ela sempre “[...] atesta que fora de seu campo o mundo continua a existir, que sua parte visível reflete o universo inteiro” (GROJNOWSKI, 2005, s/p)¹⁰. Desse modo, a imagem fotográfica sempre nos convida para o seu *hors-champ* e incita o olhar ao prolongamento da imagem-ação em curso, essa ação dinâmica que foi capturada em uma imagem de feições fixas: nas palavras de Baetens (2017, p. 191): “A própria fixação da imagem revela paradoxalmente a mobilidade que tenta colocar entre parênteses, da mesma forma que se sabe que o sujeito fotografado se prolonga para além do perímetro da imagem”.¹¹

Entendidos por esse prisma, esses gêneros alteram a dinâmica de leitura e impõem pela imagem fotográfica e pela imagem-sequência um jogo de percepção que aponta para uma presença exterior ao corte fotográfico e invisível no papel, mas que recupera um sujeito e uma ação em movimento. As imagens sucessivas constroem, portanto, a apreensão de um espaço e de um tempo, que se desenrolam e seguem em movimento para além da imagem que o quadro inserido na obra nos permite ver. É nesse sentido que propomos o reconhecimento da relação paradoxal entre a estabilidade da imagem fixa da fotografia e a mobilidade denunciada por essa imagem. Em outras palavras, na imobilidade da imagem fixa da fotografia, aqui posta em sequência, é possível vislumbrar os movimentos que as ações narrativas por si mesmas sugerem e que são agora projetadas pelo leitor sobre o texto que ele lê.

¹⁰ No original: “la photographie représente la partie d’un tout [...] atteste qu’en dehors de son champ le monde continue d’exister, que sa partie visible témoigne de l’univers tout entier”.

¹¹ No original: “La fixité même de l’image dévoile paradoxalement la mobilité qu’elle tente de mettre entre parenthèses, tout comme on sait que le sujet photographié se prolonge au-delà du pourtour de l’image”.

Segundo Baetens (2017, p. 192), “toda fotografia tem o prazer de jogar com um tipo de desdobramento que compensa a exaltação estereotipada do corte único pela acumulação dos cortes que conduzem aos efeitos narrativos.¹² Nesse sentido, consideramos os gêneros *ciné-roman* e *roman-photo* exemplos de construções híbridas capazes de condensar de modo extremamente produtivo e singular a narrativa, a imagem e o movimento.

Como mencionado, esses gêneros, ambos atacados pela má reputação, não deixaram, no entanto, de ser publicados numerosamente, inclusive por escritores de prestígio, como o já citado Alain Robbe-Grillet, conforme se pode ver pelos *ciné-romans* *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963) ou ainda *Glissements progressif du plaisir* (1974). Tais publicações refletem e dialogam com a sua busca pela narração cinematográfica, com ou sem a inserção material de imagens, notada por nós no início de nossas considerações.

A esse propósito, em virtude das mudanças formuladas no gênero por Robbe-Grillet e outros escritores, como Marguerite Duras e Jean Cayrol, o *ciné-roman* permanecerá em transformação e se reformulará, dando lugar a um *ciné-roman* esteticamente mais próximo do gênero roteiro. É esse *novo ciné-roman* que estará em voga nas discussões teóricas e críticas nos anos 1970 e que buscará se diferenciar, distanciando-se da “vulgaridade e da estupidez da constelação foto-romanesca”¹³ (BAETENS, 2017, p. 74).

O *ciné-roman* e o *roman-photo*, cujas origens se entrelaçam, acabarão, portanto, por se afastar dadas as variações empenhadas no *ciné-roman*, ao passo que o gênero *roman-photo*, antes restrito ao gênero popular e sentimental das revistas de tiragem semanal, pluraliza-se e a ilustração fotográfica adentra espaços que fogem da indústria cultural responsável pela popularização daquele tipo de *récit-illustré*. A expansão das formas de arte híbridas que são igualmente concebidas e alicerçadas na narrativa e na imagem-sequência comprova que esse caminho permanece aberto e recebe cada vez mais novos gêneros, como o *photo-essay*, que se estrutura com base na composição fotográfica sequencial, composição que formula evidentemente uma narrativa por imagens.

¹² No original: "Toute photographie a loisir de jouer avec de type de dédoublements qui compensent l'exaltation stéréotypée de la coupe unique par l'accumulation des coupes conduisant vers des effets narratifs".

¹³ No original: “vulgarité et de la bêtise de la constellation photo-romanesque”.

5 Os récits-photo: algumas reflexões finais

Por fim, gostaríamos de acrescentar que, como pudemos ver, o uso das ilustrações foi bastante específico nas edições populares dos séculos XIX e XX e sofreram muitas depreciações. Tratava-se, em geral, de fotografias produzidas em estúdio, com cenas teatralizadas que representavam personagens, cenários e trechos das cenas narradas nas obras.

A ilustração, entretanto, atua também de maneira ainda mais determinante na fatura e na estrutura narrativa de uma obra híbrida, e os tipos de relações potencialmente geradas entre narrativa e ilustração são tão numerosas quanto relevantes. As ilustrações podem, por exemplo, atuar como um elemento necessário a ser captado complementarmente pelo leitor para a compreensão do desenvolvimento do enredo, ou acrescentar ao texto uma “atmosfera” e um “cenário” que englobam, envolvem e acompanham os movimentos dos personagens em cena em uma narrativa. As imagens podem ainda se confrontar e negar certas passagens do texto e gerar tensões produtivas. Em todos os casos, a relação texto-imagem exigirá do leitor um deslocamento para uma recepção mais ativa, tendo em vista que “as imagens são informadas pela narrativa”, isto é, são “habitadas pelos personagens, exprimindo seus pensamentos, seus desejos, suas emoções. Habitadas igualmente pelo ponto de vista, as reflexões do narrador”¹⁴ (GROJNOWSKI, 2005, s/p).

Nesse contexto, *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach, foi considerada pelo crítico uma obra singular por inserir paisagens exteriores, e não cenários de estúdios, e fotografias que não apresentam personagens. Segundo Nachtergaele, Grojnowski e Philippe Ortel (em *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, 2002), essa obra fotoliterária, considerada exemplo de *récit-photo*, estabelece uma interação texto-imagem inovadora para a época de publicação e determinante no que concerne às camadas significativas e à construção dos sentidos da obra, instaurando conexões e interferências fotoliterárias *sui generis*.

¹⁴ No original: “les images sont informées par le récit, [...] habitées par les personnages, exprimant leurs pensées, leurs désirs, leurs émotions. Habitées également par le point de vue, les réflexions du narrateur”.

É possível perceber que, a despeito da resposta desfavorável de Rodenbach ao uso das ilustrações fotográficas na *Enquête* da revista *Mercure de France* já mencionada, as suas declarações no *Avertissement* de seu romance revelam uma consciência poética e um valor estruturante fundamental das fotografias na sua obra. Sem, contudo, empregar a palavra “fotografia”, seu alerta reflete justamente a possibilidade de uma interação mais profunda entre texto e imagem fotográfica na estrutura composicional de sua obra, indo muito além, inclusive, do que trataram as críticas de sua época:

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercales entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte. (RODENBACH, 1998, p. 50, grifos meus)

A aproximação entre texto e fotografia estabelecida pelo próprio autor sugere uma relação verbo-visual intrínseca, em que a cidade, visível na obra pelas imagens fotográficas, atua diretamente sobre as ações do romance. As fotografias aqui não têm por função estabelecer um plano de fundo; essas imagens oferecem ao leitor uma experiência de leitura em que o cenário, participante ativo na construção dos eventos narrativos, o fará vivenciar a presença e a influência da cidade e, assim, experimentar o contágio e o prolongamento das imagens sobre o texto.

São essas percepções que fazem com que Grojnowski considere *Bruges-la-Morte* o romance responsável pela “invenção” do *récit-photo*, nesse sentido distinto do *roman-photo* popular, por estabelecer uma relação estrutural de interferência complementar texto-imagem. Sem discorrermos sobre as suas análises acerca de *Bruges-la-Morte*, é importante ao menos destacar que Rodenbach manifesta em seu texto de apresentação da obra um desejo de fundar um diálogo verbo-visual que em nada se assemelha às produções populares. Nas palavras de Philippe Ortel (2002, p. 18), *Bruges-la-Morte* será, portanto, um livro que “[...] anuncia as realizações do século seguinte”.¹⁵

¹⁵ No original: “annonce les réalisations du siècle suivant”.

Podemos ainda dizer que se trata de uma obra que transforma seus personagens em placas sensíveis e representa a influência da fotografia nos seus comportamentos, ao passo que ilustra a maneira fotográfica de ver e de pensar. Ademais, em uma função de contágio, as 35 fotografias dessa obra não se contentam em ilustrar de modo tradicional o romance, mas projetam as suas sombras sobre o texto e mergulham seus personagens e seu leitor “em um jogo infinito de ressonâncias e de reflexos”¹⁶ (ORTEL, 2002, p. 306). Assim, graças às imagens dos cartões-postais, o leitor é “impressionado” por esse cenário e poderá seguir o fluxo dos movimentos de seu narrador.

Em outra perspectiva, notamos que, a exemplo do que Robbe-Grillet anuncia sobre as imagens no *nouveau roman*, as fotografias de *Bruges-la-Morte*, numerosas e bastante repetitivas, carregam um valor significativo por sua presença física e visível e não pelo que elas reapresentam. À margem do olho, que lê a outra página, elas enquadram a leitura em vez de comentá-la ou ilustrá-la; elas influenciam lateralmente sobre o olhar do leitor, que pode continuar assim a imaginar os fatos sem empecilho¹⁷. (ORTEL, 2002, p. 306-307, grifos meus)

Dessa maneira, identificamos em *Bruges-la-Morte*, a recusa ao estatuto inferior das ilustrações fotográficas e o anúncio do amálgama palavra-imagem-movimento que buscamos descortinar aqui. E foi nessa esteira que procuramos fundar nossas considerações a respeito de narrativa, visualidade e movimento, reconhecendo em obras já dos finais do século XIX essa estreita relação, o que nos permite propor que a ilustração fotográfica possibilita, em diversas obras híbridas, a instauração de um princípio paradoxal de concentrar, na imagem estática, o movimento – seja o movimento que transcende a fotografia, no meio do qual ela foi paralisada e que ela aponta sem cessar em seu *hors-champ*; seja ainda o movimento dos deslocamentos de narradores e personagens que o leitor experimenta ou o movimento corporal particular e característico do leitor na apreensão de uma obra ilustrada.

¹⁶ No original: “un jeu infini de résonances et de reflets”.

¹⁷ No original: “et non par ce qu’elles re-présentent. Au bord de l’œil, qui lit l’autre page, elles encadrent la lecture plutôt qu’elles ne la commentent ou l’illustrent; elles influent latéralement sur le regard du lecteur, qui peut continuer ainsi à imaginer les faits sans entrave”.

Portanto, como foi possível analisar e demonstrar, numerosos foram os gêneros híbridos, como o *ciné-roman*, e mesmo outros anteriores ao seu surgimento, que desafiaram os limites da narrativa e impuseram aos seus leitores e críticos a necessidade de novas posturas crítico-reflexivas e de novas dinâmicas de leitura. Confrontando a estabilidade do texto verbal e a sua aparente imobilidade, os casos aqui verificados formam um diversificado, mas restrito, panorama que pôde exemplificar algumas das possibilidades de interferências verbo-visuais e de associações entre palavra, imagem e movimento – o que, como notado, não depende, mas pode ser estabelecido pela inserção física da imagem fotográfica lado a lado ao texto verbal.

Nosso intuito de suscitar debates e reflexões acerca dessa vasta temática, contudo, não pretende esgotar as discussões em torno dos gêneros artísticos híbridos, tampouco busca reduzir ou encerrar o amplo *corpus* de investigação de um campo que se renova e se amplia constantemente.

Referências

BAETENS, Jan. **Pour le roman-photo**. Les Impressions nouvelles. Édition du Kindle, 2017.

BAETENS, Jan. Texte et image dans le roman-photo. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**, v. 4, n. 1, p. 170-176, 1988. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02666286.1988.10436233>. Acesso em: 3 set. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes (Salão de 1846; A arte filosófica; Salão de 1859). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.

EDWARD, Paul. **Soleil noir**: photographie et littérature des origines au surréalisme. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

GROJNOWSKI, Daniel. **Photographie et langage**. Paris: José Corti, 2002.

GROJNOWSKI, Daniel. Le roman illustré par la photographie. In: LOUVEL, Liliane; SCEPI, Henri (dir.). **Texte/Image**: nouveaux problèmes. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/30894>. Acesso em: 9 dez. 2017.

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução Thaïs F. N. Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaïs F. N.; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 171-188.

MONTIER, Jean-Pierre; LOUVEL, Liliane; MÉAUX, Danièle; ORTEL, Philippe (dir.). **Littérature et photographie**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

NACHTERGAEL, Magali. **Esthétique des mythologies individuelles**: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle. 2017. Tese (Doutorado Literatura) – Université Paris-Diderot – Paris VII, 2008. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640863/document>. Acesso em: 28 set. 2017.

ORTEL, Philippe. **La Littérature à l'ère de la photographie**: enquête sur une révolution invisible. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. **La jalousie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

RODENBACH, Georges. **Bruges-la-Morte**. Paris: Flammarion, 1998.