

A linguagem da fotonovela

Isabel S. Sampaio

No segundo semestre de 1970, as revistas que publicavam fotonovelas no Brasil ocupavam o segundo lugar em tiragem e circulação, perdendo apenas para as revistas em quadrinhos infantis: *Capricho*, da Editora Abril, tinha uma circulação média quinzenal de 211.400 exemplares, enquanto *Tio Patinhas*, *Mickey* e *Pato Donald*, publicados pela mesma editora, tinham uma circulação média periódica de cerca de 400 mil exemplares. Mas se forem somadas as tiragens de todas as revistas de fotonovela da época, as cifras mensais ultrapassam um milhão de exemplares.

A fotonovela nasceu na Itália logo após a II Guerra Mundial, como subproduto do cinema: as primeiras publicações nesse formato (fotos e legendas mostrando as falas dos personagens) foram cartazes de filmes. Os estúdios usavam fotogramas cortados na edição dos filmes para montar seus cartazes e anúncios publicitários, que traziam como que um pequeno resumo do filme. Por isso, em fotonovelas das décadas de 1950 e 1960, não é raro reconhecer o rosto de estrelas do cinema europeu, principalmente o italiano.

No Brasil, o gênero chegou no final da década de 1940, com a Editora Vecchi, que começou a publicar *Grande Hotel*, seu título mais famoso, em 1947. Essa editora, que ficava no Rio de Janeiro e encerrou suas atividades em meados dos anos 80, lançou vários títulos ao longo das décadas de 50, 60 e 70, sempre em torno da fotonovela, mas seu carro-chefe, até o fim, foi *Grande Hotel*.

Em 1952, a Editora Abril lançou *Capricho*, que se tornou a mais direta concorrente de GH. Mas a Abril tinha muitas outras publicações, e embora também tenha aproveitado o filão das fotonovelas com o lançamento de outros títulos, nunca foi dependente do gênero.

Outras editoras, como Rio Gráfica (depois Globo) e Bloch também publicaram revistas de fotonovelas na época, mas com circulação menor. *Sétimo Céu*, da Bloch, teve o mérito de produzir as primeiras fotonovelas brasileiras, com atores que começavam a fazer sucesso na emergente televisão brasileira dos

anos 60; foi também a primeira a publicar fotonovelas coloridas regularmente, e não apenas em edições especiais.

Apesar de toda essa presença na cena editorial brasileira, a fotonovela parece nunca ter sido considerada uma leitura séria (embora fosse, obviamente, um negócio muito sério para as empresas produtoras das revistas). Buscando estudos acadêmicos sobre o gênero, foram encontrados apenas seis textos de autoras brasileiras (Habert, 1974; Buitoni, 1977; Biondo, 1978; Toledo, 1981; Bosi, 1986-2000; Rego, 1991).

Por terem sido realizados no decorrer da década de 1970, os estudos brasileiros sobre a fotonovela – e também alguns estrangeiros, como os de Cornelia Flora (1980) e Jane Hill & Carole Browner (1982) – trabalham principalmente sobre a matriz das teorias da indústria cultural, bastante utilizadas na época para analisar os chamados meios de comunicação de massa, entre os quais se inclui a revista. O último dos estudos teóricos brasileiros sobre fotonovela, publicado em 1991 por Cacilda Rego, faz uma revisão crítica dos trabalhos anteriores e acena com a possibilidade de visualizar a fotonovela sob um outro ângulo, o dos estudos culturais, que começavam a aparecer como referências na cena acadêmica.

Mas durante a década de 1980 a fotonovela desapareceu. As novelas de televisão e outras manifestações da mídia de massa – cada vez mais diversificada – tornaram-se o centro das atenções do público e, em seguida, dos estudiosos do tema. E ninguém mais falou na fotonovela... a não ser, talvez, algumas pessoas para quem ela havia sido, a seu tempo, a "janela do mundo" que depois passou a ser encontrada na televisão.

Poucos dos estudos teóricos sobre fotonovela procuraram, primordialmente, ouvir seus leitores, questioná-los sobre o porquê da maciça preferência pelo gênero, que o transformou num fenômeno editorial não igualado nem mesmo por *Veja* (Abril), única revista brasileira a apresentar, eventualmente, tiragens maiores que um milhão de exemplares. Ecléa Bosi (2000), em seu trabalho sobre as leituras de mulheres operárias, encontrou, nas leituras mencionadas por suas entrevistadas, a revista de fotonovela, mas não estava, inicialmente, à procura

dela; Cornélia Flora (1980), na Colômbia, chegou a ouvir leitores de uma determinada revista, e Toledo (1981) entrevistou adolescentes que liam fotonovelas. Mas a fotonovela sempre foi mais analisada de dentro para fora, isto é, a partir do texto e sua (presumível) ideologia.

Constata-se, então, uma lacuna: gerações de leitores que tiveram na fotonovela uma fonte importante de lazer e formação tornaram-se invisíveis. Ou talvez se deva dizer que a leitura da fotonovela tornou-se invisível, uma vez que não encontra registro literário ou acadêmico.

Os trabalhos do historiador francês Roger Chartier – que começaram a ser traduzidos e publicados no Brasil em meados da década de 1980 – trazem uma nova perspectiva para a análise da história dos livros, dos impressos, dos leitores e, principalmente, do próprio conceito de leitura. O texto – em seu aspecto ideológico ou formal – deixa de ser o foco único da atenção dos estudiosos, passando a compartilhar espaço com a análise de seus suportes materiais, os impressos, a história editorial e com o leitor, esse (quase) invisível duplo do escritor, cujo gesto de abrir uma página e concentrar sua atenção num texto faz "reviver" o código impresso no papel, preenchendo-o de significados.

Essa abordagem se contrapõe à visão clássica do “significado único” do texto, rompendo com a idéia que atribui aos textos e às obras um sentido intrínseco, absoluto, que caberia à crítica ou aos especialistas identificar, através da interpretação.

A partir dessa perspectiva teórica, o objetivo da minha tese de doutoramento, defendida aqui na Faculdade de Educação da Unicamp em fevereiro deste ano, foi reconstruir uma parte da história dos milhões de leitores que fizeram da fotonovela um fenômeno editorial por décadas, tentando descobrir de que se constituía efetivamente esse "fenômeno", isto é, que práticas caracterizavam a apropriação desse gênero de impresso por seus leitores. O resultado esboça uma determinada memória da leitura de fotonovelas, que tem como foco o leitor e a leitora e suas lembranças pessoais das práticas de leitura que caracterizavam a apropriação desse tipo de publicação, e o que essa leitura significou para cada um.

A fotonovela pode ser descrita como uma forma de narrativa que utiliza fotografia e texto (Habert, 1974). Gonçalo Junior (2006) descreve a fotonovela como "romance ilustrado" e Nascimento (1989) a denomina "gibi para adultos". Mas embora seja uma narrativa em quadrinhos, e tenha começado com desenhos, nunca foi considerada, por especialistas, como parte do universo da HQ, principalmente pelo fato de não envolver "autoria".

De fato, no processo de produção da fotonovela, parecido com o dos filmes, o autor do texto original é só mais um nome (quando aparece) no meio de uma grande equipe, composta por atores e técnicos diversos. No entanto, mesmo no cinema, também reconhecido como uma indústria, o conceito de autoria, geralmente atribuída ao diretor (e não ao escritor ou ao roteirista), existe desde o início e foi se firmando ao longo do tempo.

Em relação à fotonovela, a fase brasileira da produção limitava-se à montagem. No início de cada fotonovela, sempre aparecia uma ficha técnica, que funcionava mais ou menos como os créditos iniciais de um filme, com os nomes dos atores e respectivos personagens, além do autor do argumento e do fotógrafo. Essas características mudaram bastante ao longo do tempo, e também variavam de acordo com a empresa produtora e com a revista em que a fotonovela era publicada.

Na década de 1950, por exemplo, é possível encontrar fotonovelas em que a ficha técnica traz apenas os nomes e a descrição dos personagens; a revista *Grande Hotel*, em geral, publicava os nomes dos atores, do argumentista (roteirista) e do diretor e fotógrafo (na maioria das vezes, eram a mesma pessoa). Já em *Capricho*, as fichas técnicas das fotonovelas traziam apenas os nomes de atores e intérpretes. No entanto, essas fichas referiam-se apenas aos profissionais envolvidos na produção original; nunca mencionavam o nome do diagramador ou "montador" brasileiro, responsável pela "cara" final da fotonovela.

As fotonovelas eram compradas pelas editoras brasileiras em forma de um "roteiro de montagem", isto é, uma coleção de fotos e um texto, com os diálogos e resumos, além da indicação das fotos correspondentes. O primeiro passo era a tradução, geralmente feita por um colaborador. Depois disso, a fotonovela

passava por diversas mãos até ganhar sua versão final, e esse processo, segundo Habert (1974), se parecia muito mais com um "processo de censura" (de conteúdos e fotos que pudessem desagradar ao leitor local, ou pior, à Censura oficial, à época em plena atividade) do que com um processo artístico de seleção das melhores fotos, melhores formas de montagem ou exploração das possibilidades de interpretação oferecidas pelo roteiro original.

Essa possibilidade existia porque as fotonovelas, até mesmo por serem um produto de exportação, traziam sempre alternativas de fotos mais picantes ou mais pudicas, de referência (ou não) ao cotidiano político-econômico-social do país de origem ou do país de publicação, entre outras variáveis. Mas, segundo a autora, os montadores brasileiros nunca tiveram a oportunidade de se tornarem criadores, de expressar-se, de colocar sua interpretação ou ponto de vista (à semelhança do que se pode fazer com uma peça de teatro, por exemplo), porque sempre foram "apenas diagramadores", com pouca ou nenhuma formação técnica, que se limitavam a distribuir as fotos e os textos nas páginas de acordo com as indicações do roteiro e com determinações como o número de fotografias e o número de páginas a serem ocupadas por aquela determinada história.

Mas os detalhes "industriais" da produção da fotonovela não eram, aparentemente, percebidos por seus leitores. Os leitores que entrevistei para a minha tese declararam, sem exceção, que a atração para a leitura das fotonovelas vinha justamente da combinação entre fotografia e texto. Este formato, segundo eles, tornava a história lida mais envolvente, em função da possibilidade de visualização de pessoas, roupas, paisagens, carros e outros detalhes que apareciam nas fotografias e que não faziam parte de seu cotidiano. Ou seja, as imagens não inibiam a imaginação, e sim possibilitavam a sua ampliação, o seu enriquecimento, por meio da incorporação de elementos desconhecidos que permitiam uma nova educação do olhar, do comportamento, dos sentimentos, diferente daquela a que estavam habituados em seu dia-a-dia.

No entanto, alguns dos entrevistados mostraram-se um pouco tímidos, desacreditando da importância de seus depoimentos para algo "tão importante" quanto uma pesquisa de doutorado, porque, para a maioria deles, ficara a imagem

de uma leitura “sem qualidade”, uma atividade de “distração”, e não uma prática que pudesse merecer atenção.

Mas ao manusearem as revistas e se lembrarem do tempo em que as liam, os entrevistados – todos, sem exceção – mostraram claramente que aquela leitura estava associada a prazer, afeto, amizades e sonhos. Naturalmente, as lembranças de leitura não vêm sozinhas: contextos familiares e comunitários, hábitos, costumes e outras práticas de leitura e de consumo cultural acompanham essa viagem no tempo proporcionada pela entrevista. Por isso, a emoção, expressa de forma muito pessoal pelos diferentes entrevistados.

Assim, tornou-se claro que a fotonovela, aquela leitura “sem qualidade”, parece ter significado para seus leitores algo bem diferente da “alienação” e “massificação” das quais era acusada: ela deixou boas lembranças, criou e solidificou hábitos de leitura, proporcionou comunicação e integração com outras realidades, trouxe informação e aprendizado. Suas receitas e modelos, longe de induzirem à passividade, alimentaram táticas de transformação do cotidiano. Com seus anúncios coloridos, mulheres bonitas e histórias que faziam viajar a imaginação, a fotonovela e suas revistas foram janelas para o mundo.

Nesse sentido, considero importante reafirmar que a prática da leitura é um bem em si, e que mesmo impressos ou textos considerados de “pouca qualidade” pelos críticos ou pela escola devem merecer um “voto de confiança”. E para isso, é importante ouvir o que as pessoas têm a dizer sobre os seus próprios caminhos de leitura, e não apenas tentar impingir-lhes aquilo que é considerado “bom” ou “adequado” pelos assim chamados “especialistas”.