

Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos

Rogério Luiz Covaleski

Resumo: Construções híbridas nas artes não constituem uma novidade, mas na comunicação a irrupção de imagens que hibridizam linguagens e formatos variados tem ganhado força, seja diante de uma atenuação dos limites entre as formas de expressões artísticas e comunicativas, seja em decorrência dos processos convergentes pelos quais passam as mídias e as artes. Este trabalho se propõe a demonstrar, por meio de um breve percurso – razoavelmente cronológico –, como são corriqueiras as intersecções de expressões correlatas para se criarem produtos que não se encerram em si mesmos, nem são classificáveis de modo estanque como oriundos ou pertencentes a um único gênero artístico ou comunicativo.

Palavras-chave: comunicação; artes; hibridização; imagem; imaginário

Abstract: Arts and Communication – the construction of hybrid images and imaginaries - Hybrid constructions in the Arts are not new, but in Communication, the irruption of images that hybridize languages and several formats have been gaining strength, whether facing an attenuation of the boundaries between forms of artistic expression and communication, whether as a result of convergent processes that they go through the media and the arts. This work intends to demonstrate, through a short ride - fairly chronological - as the intersections of everyday expressions are related to creating products that do not enclosure themselves and are not classifiable as watertight from or as belonging to an unique artistic or communicative genre.

Keywords: communication; arts; hybridization; image; imaginary

Introdução

Na semiologia imagética, no campo teórico da comunicação, a imagem é uma mensagem constituída de signos icônicos, considerada uma unidade de manifestação

autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise. Tendo em vista esta definição, o presente trabalho objetiva demonstrar como são corriqueiras as intersecções de expressões correlatas para se criarem produtos que não se encerram em si mesmos, nem são classificáveis de modo estanque como oriundos ou pertencentes a um único gênero artístico ou comunicativo.

Para abordar as convergências entre artes e comunicação um enunciado de Lucia Santaella bem sintetiza os eventos que geram intersecções artístico-comunicativas; enfim, hibridizações:

As misturas entre comunicações e artes também se adensam, tornando suas fronteiras permeáveis. Empréstimos, influências e intercâmbios ocorrem em ambas as direções. As reproduções fotográficas de obras em livros, os documentários sobre arte, os anúncios publicitários que se apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um maior número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela [...]. (SANTAELLA, 2005, p.14-15)

Podem-se tratar os processos de hibridização nas artes, que levem às instâncias comunicativas, por meio de classificações entre os hibridismos estético, científico e sociológico, como teoriza Charles Narloch (2007). No viés estético, o enfoque recai sobre a interdisciplinaridade de meios e linguagens artísticas; no campo científico, remete à inter-relação de ciência e arte, com uso das diferentes manifestações científicas em favor da criação artística; no contexto sociológico, relaciona-se às interferências entre fenômenos como a globalização e a miscigenação cultural como temáticas centrais na concepção da arte.

O presente texto se vale do conceito de Narloch e o direciona para um recorte de observação e análise, enfatizando o hibridismo estético-narrativo, pois há compreensão de que a narratividade é um dos mais significativos elementos constituintes da hibridização em meios comunicativos, conforme o objeto de investigação proposto neste trabalho.

Será visto, de acordo com o paralelo que está sendo proposto, como há processos comuns na concepção da Arte pós-moderna e no campo da comunicação. E sobre esse ponto de convergência, Selma Machado Simão explica:

Consiste na produção de arte por meio das mais variadas técnicas, materiais e suportes, ligando linguagens artísticas e caracterizada pelo pertencimento a uma única vertente ou categoria. Um modo de criar decorrente da arte pós-moderna, advindo de um mundo tecnológico, ambíguo e fragmentado, que tem por propriedade espelhar uma realidade multifacetada. (SIMÃO, 2008, p.10)

Mas como essa condução se dará à luz do hibridismo estético-narrativo, faz-se necessário compreender conceitualmente que “estética” será aqui considerada. Na linha teórica

apresentada por Alexander Baumgarten (1993), prevalece a estética como a concepção subjetiva do belo, resultante da obra do homem, e não mais uma propriedade meramente objetiva das coisas. Considera-se em seu campo de investigação que a estética se conscientiza da singularidade que cada indivíduo tem na sua visão de mundo, de percepção particular e identificação do mundo sensível, capaz de observar e distinguir harmonia e dissonância. A estética contribuiu para a construção de percepções do belo, do sublime e do grotesco, como eventuais bases de julgamento das expressões artísticas – e está diretamente relacionada ao campo da recepção pelo espectador. Já na compreensão estética *kantiana*, uma manifestação só poderá ser apreendida por aqueles que tiverem recursos sensoriais e cognitivos prévios. Nesse contexto, o observador necessita direcionar sua atenção sensitiva ao objeto de apreciação, de modo que ponha em prática sua condição de juízo estético, mesmo que, em tese, impossível de ser plenamente alcançado. Para Immanuel Kant (1996, p. 53), o conhecimento *a priori* é “independente da experiência e mesmo de todas as impressões dos sentidos”. Mas em uma era de convergências científicas, artísticas e comunicativas, como reitera Santaella (*op. cit.*, p. 68), “uma nova estética precisa emergir: uma estética que transponha sem temor as fronteiras que a tradição interpôs entre os caminhos da ciência e os da arte”.

No entendimento de Walter Benjamin (1994, p. 192), “afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção”. Mas independente de ser a busca pela distração ou pelo recolhimento, a Arte, em suas variadas expressões, cria em seu espectador o interesse pela leitura e análise de sua mensagem – seja ela implícita ou explícita. Ao ler uma obra de arte o indivíduo cria, à sua própria maneira, uma história; concebe uma narrativa que lhe conta, segundo seu repertório e interpretação, o que a obra – e/ou seu autor – quer transmitir. É a narrativa, como definem Denize Araujo e Marialva Barbosa:

[...] é a maneira como produzimos nossa existência em atos cotidianos e corriqueiros, ou seja, na história. Tomando de empréstimo as categorias conceituais de Ricoeur, produzir o ato narrativo é a partir de um mundo configurar um texto que se transforma também pela ação humana. A produção de sentido se converte em configuração de um novo texto que volta ao mundo produzindo novas compreensões, explicações e transformações. (ARAUJO; BARBOSA, 2008, p. 111)

Um breve percurso pela história das artes e dos processos de hibridização

Será proposto, a seguir, um breve percurso da história das artes para observação de um processo constante de intersecções e de possíveis exemplos de hibridizações artísticas. Nota-se, ao percorrer as passagens em que ocorreram as atribuições de classes às artes

– em vários momentos da história – que houve agrupamentos, mesclas e hibridizações nas próprias classificações artísticas. E revendo a herança da retórica clássica, como pilar de sustentação da teoria da arte, nota-se o mimetismo a que está sujeita toda e qualquer expressão, que traz na ideia de mimesis a pressuposição de que, em sua essência, as artes tendiam à imitação do mundo natural. Como esclarece Cláudia Valadão de Mattos (2007, *online*), somava-se a isso uma presumível “traduzibilidade entre as diferentes artes; a exigência de idealização, o que de certa forma reorientava o preceito da mimesis em direção à imitação, não da natureza sensível, mas do seu ideal”.

Em outro viés, Santaella (*op. cit.*, p. 48) reitera que

[...] as misturas entre estratos culturais superiores e inferiores, entre os estilos das artes plásticas, das artes aplicadas e das artes comerciais, entre as artes e as mídias eram todas encorajadas como recurso para produzir significados múltiplos e atingir públicos diversificados com diferentes níveis de sofisticação, graus de conhecimento e repertórios culturais.

Pinçando alguns pontos-chave desse trajeto, vale lembrar as figuras mitológicas das musas, a quem se atribuíam as inspirações das criações artísticas, por vezes recorrentes e citadas, demonstrando a força do legado da cultura helênica até os dias atuais, sobretudo no Ocidente.

Na mitologia grega, as musas eram filhas de Zeus e de Mnemósine. Foram criadas como divindades capazes de contar as vitórias e os feitos dos deuses e dos personagens heroicos do Olimpo. Da conjunção de Zeus com Mnemósine por nove noites, e no tempo transcorrido necessário, surgiram as nove musas. Às musas é atribuída a capacidade de inspirar a criação artística e o pensamento científico. Elas possuíam seu próprio templo, o *Museion* – termo do qual se originou a palavra museu, como local de cultivo e preservação das artes e ciências.

Homero, em *A Odisseia*, menciona nove musas que constituíam um grupo indiferenciado de divindades. Somente com Hesíodo as atribuições entre as musas e suas áreas de proteção ou inspiração foram definidas. Mas muito se diverge quanto a isso. Na compreensão mais aceita e corrente, as nove musas e suas áreas de proteção são: Clio, história; Euterpe, música; Tália, comédia; Melpômene, tragédia; Terpsícore, dança; Urânia, astronomia; Érato, poesia lírica; Polímnia, retórica; Calíope, poesia épica.

Mais tarde, na Idade Média, deixando de lado as figuras míticas das musas gregas, a classificação das artes ainda contemplava expressões que hoje distinguimos entre arte e ciência. À época, as chamadas “artes liberais” eram sete, divididas em dois grupos: o *trivium*, contemplando a retórica, a dialética e a gramática; e o *quadrivium*, com aritmética, geometria, astronomia e música. Outro agrupamento fazia menção às “artes mecânicas”, referindo-se à arquitetura, escultura, pintura e aos metais.

A classificação das artes, proposta por Hegel, em três formas – simbólica, clássica e romântica –, enumerava também, de modo hierarquizante, seis expressões artísticas: arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia.

Para iniciar uma breve e pontuada trajetória pelas artes, saliente-se o que Cecilia de Almeida Salles comentou sobre a relação que cada expressão artística tem com suas expressões anteriores, pois parece conveniente destacar:

Muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição, é, também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer. (SALLES, 2007, p. 42-43)

Como aponta a pesquisadora, cada nova arte se cria a partir de características ou traços de expressões anteriores – assim como ocorre nas ciências: novas disciplinas se criam a partir da limitação de área das anteriores. E assim foi com o cinema. Em 1911, o pesquisador italiano Ricciotto Canudo publicou o livro intitulado *O Nascimento de uma Sexta Arte*, em que ele considerou que os filmes então realizados eram uma espécie de obra em síntese das artes do espaço: arquitetura, pintura e escultura; e das artes do tempo: música, dança e poesia. Canudo, mais tarde, também escreveu o *Manifesto das Sete Artes* (1923), mencionando pela primeira vez a expressão “sétima arte”, ao então recém-surgido cinema. Para Canudo, a obra cinematográfica era constituída por elementos das outras expressões, como o som, da música; o movimento, da dança; a cor, da pintura; o volume, da escultura; o cenário, da arquitetura; a representação, do teatro; a palavra, da poesia. Enfim, uma síntese de outras artes; uma arte híbrida.

Há muitas artes que são híbridas pela própria natureza: teatro, ópera, performance são as mais evidentes. Híbridas, neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do século XX. Desde então, esses procedimentos foram gradativamente se acentuando até atingir níveis tão intrincados a ponto de pulverizar e colocar em questão o próprio conceito de artes plásticas. (SANTAELLA, 2003, p. 135)

E sobre o cinema, propõe-se aqui um rápido percurso para se perceber algumas das interligações existentes nas expressões artísticas. Convencionando-se o cinema como a sétima expressão, instituída pelo manifesto de Canudo, compreende-se que as surgidas posteriormente são, na classificação atual: fotografia, a oitava; quadrinhos, a nona; *games*, a décima; arte digital, a décima primeira. Em tempo, à época do surgimento do cinema, Jean Cocteau propôs que a arte cinematográfica fosse chamada de a “décima musa”, mas este termo não logrou êxito e logo foi esquecido.

O cinema é, inclusive, um elemento importante nas leituras e análises que se fazem atualmente nas intersecções das artes com a comunicação, pois alia elementos narrativos às funções informativas e suasórias. Por exemplo, a publicidade cada vez mais se hibridiza,

tornando-se um composto de arte, persuasão e entretenimento. Lúcia Moreira (2005, p. 17) destaca as características iniciais da arte cinematográfica, que aglutina em si,

[...] desde suas origens, alguns aspectos tão peculiares à comunicação humana: a necessidade de registrar e de contar, a necessidade de abrir espaço à manifestação do imaginário e a parceria tão enriquecedora entre a narrativa e a expressão dramática.

Na hipótese de se realizar uma breve genealogia do cinema, necessariamente se passaria por experimentos e expressões anteriores à sétima arte propriamente dita, e assim será demonstrado como há relações e traços de parentesco desta com outras artes. A propósito, como definiu Ricciotto Canudo (1995) no início do século XX, sobre a então nova expressão artística que conciliava numa só as características das artes existentes até então, o cinema, de fato, incorporou e sintetizou aspectos de outras formas de expressão, e o vem fazendo desde então, em um processo de constante hibridização.

Mesmo antes de seu surgimento, o cinema teve em sua ancestralidade indícios de que viria a ser uma arte de recorrentes intersecções com outras formas de expressão, a começar naturalmente pela fotografia, pois a ela acrescentou primeiro o movimento e depois o som. Por volta de 1870, o fotógrafo inglês, radicado nos Estados Unidos, Eadweard Muybridge iniciava suas experiências com a fotografia sequencial, em um claro exercício que antecedia à imagem em movimento que seria vista no cinema mais tarde. Inventos de Muybridge, como o zoopraxiscópio, deram, de alguma forma, impulso ao surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, na França, cerca de duas décadas após. Silvana Gontijo reporta um aspecto curioso deste momento histórico:

[...] Muybridge recebeu, em 1872, uma encomenda insólita do governador da Califórnia, Leland Stanford. Tratava-se de uma aposta. O governador queria provar que, em algum momento do galope de um cavalo, suas quatro patas saíam do chão. Muybridge montou 12 câmeras em sequência a distâncias iguais e conseguiu comprovar a tese de Stanford. O fotógrafo ganhou mais do que parte da aposta. Ao montar a sequência em um disco e girar, ele conseguiu animar as imagens e obteve a sensação de movimento. (GONTIJO, 2004, p. 382)

Os próprios irmãos franceses, Louis e Auguste – também muito criativos –, além da invenção do cinematógrafo, flertaram, ainda, com outros experimentos para se expressarem artisticamente. Evite-se aqui comentar sobre o tino para os negócios que a dupla possuía, e ao fato de que seus empreendimentos, invariavelmente, contemplavam indisfarçável caráter comercial. Isso em nada diminui o mérito de suas contribuições, e o reconhecimento artístico dos trabalhos dos Lumière veio mais tarde, merecidamente. Entre o fim do século XIX e o início do XX eles também trabalharam no aperfeiçoamento das técnicas de emulsão fotográfica em cores, com o que se popularizou chamar de *Autochrome Lumière* – híbridos de registro fotográfico e pintura, dadas as suas pigmentações e cores de caráter

surpreendentemente pictórico. Uma forma de hibridização artística, sem dúvida. Todas estas expressões, experimentos e invenções surgidas no limiar do século XX responderam bem ao anseio por curiosidades e ao crescente consumismo do público da época, como lembra Miriam Hansen:

[...] o Cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações de melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos. (HANSEN, 2001, p. 498)

Mas, retomando Muybridge, sua obra vanguardista e bastante experimental, que mesclava cientificidade e empirismo, foi revisitada posteriormente por diversos artistas, em diferentes suportes e expressões, num exercício de evidente citacionismo intertextual – e de homenagem, porque não dizer. A influência de Muybridge e de outros pioneiros é pontuada por Lucia Santaella:

Os pioneiros da fotografia instantânea ou cronofotografia, Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, exerceram uma profunda influência sobre os artistas, desde o futurismo [...]. Encantaram-se com a habilidade da câmera para capturar a sucessão do movimento em imagens fixas. Quando propuseram uma estética mecanística, os futuristas estavam abraçando a tecnologia fotográfica e aplicando-as em suas pinturas. (SANTAELLA, 2005, p. 22)

Para ficar em poucos, exemplos inspirados na obra de Muybridge podem ser vistos na pintura cubista *Nu Descendant un Escalier No.2*, de Marcel Duchamp (1912), cuja decomposição das imagens sobrepostas apresenta clara alusão à sequência fotográfica *Woman Walking Downstairs*, realizada por Muybridge, em 1887. O mesmo fragmento da obra de Muybridge é citado pelo cineasta brasileiro Marcelo Masagão, em *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1999) e é, ainda, estilisticamente lembrado no videoclipe *Lemon* (1993), da banda irlandesa U2. Todos esses, pode-se compreender, são exemplos intertextuais de hibridizações entre imagens estáticas e em movimento.

No Brasil, os chamados “Prólogos” propuseram outra interessante forma de hibridismo, desta vez entre cinema e teatro, conforme pesquisa de Luciana Corrêa de Araújo (2009). Na década de 1920, apresentações teatrais antecederam as exibições cinematográficas nas – à época – novas e luxuosas salas de cinema da Cinelândia carioca. Os espetáculos, breves, normalmente em forma de esquetes, eram uma ideia importada dos Estados Unidos. As principais revistas da época, especializadas em cinema – *Selecta* e *Cinearte* – criticavam tais apresentações, denominando-as de “prólogos envenenados”. Essencialmente, as críticas advinham da concorrência gerada pelos espetáculos teatrais, em detrimento da

obra cinematográfica; entendiam os críticos que se tratava de subversão e deturpação do filme e, por vezes, também geravam na audiência ruídos para a compreensão da película.

Os “Prólogos” representam uma singular intersecção entre cinema e teatro e, em constituintes de discurso, narrativa e linguagem, anteciparam elementos que só vieram a se fazer presentes em comédias e chanchadas realizadas mais tarde, principalmente a partir da década de 1930. Tratava-se, neste caso, de uma relação dialógica polêmica, pois as encenações parodiavam a obra fílmica.

Num viés contrário, de dialogismo contratual – que parafraseia a obra de referência –, foi encenada na edição de 2009 do Festival de Curitiba uma peça chilena geradora de um espetáculo híbrido de teatro e cinema, ao exibir uma projeção cinematográfica sobreposta à atuação ao vivo dos atores no palco. *Sin Sangre* (ZAGAL, 2008) criou, talvez, um novo paradigma artístico ao hibridizar a linguagem cinematográfica à teatral: um hibridismo entre o virtual e o corpóreo. Sobre tal condição, Santaella (2005, p. 64) discorre: “tem-se agora que as performances interativas [...] fazem interagir cenários virtuais com corpos presenciais e outras interações que a imaginação do artista consegue extrair dos dispositivos tecnológicos”. Cecilia Almeida Salles (2006, p. 157) reitera esta visão quanto aos espetáculos multimidiáticos: “assistimos nos palcos [...] a espetáculos nos quais a dramaturgia, dança, vídeo e música combinam, dando origem a obras consideradas híbridas”. Compreende a autora que esta indeterminação de limites é uma das características da poética contemporânea. E complementa que “gêneros canônicos abrem espaço para mobilidade de fronteiras, que revelam um intenso inter-relacionamento de linguagens” (ibidem, p. 157): é possível ver isso em todos os aspectos e nuances na encenação de *Sin Sangre*. Em *press release* disponibilizado no sítio da companhia teatral que realizou o espetáculo, o resumo de como se anuncia a peça:

‘Sin Sangre’ inaugurará una forma de hacer teatro, incorporando a la puesta en escena, criterios y miradas cinematográficas que sorprenderán, maravillarán, emocionarán y harán reflexionar acerca del sentido mismo de la vida y del tiempo. Nuestro desafío estético es el de crear una fusión entre lo virtual y corpóreo, hacer imperceptible la frontera entre el teatro y el cine. (TEATRO CINEMA, 2010)

Inovações e revoluções nas artes, buscando o novo, o inesperado, são recorrentes – nas mais diversas expressões –, como na obra da coreógrafa alemã Pina Bausch. Vanguardista, Bausch rompeu com o balé clássico para criar um híbrido de dança-teatro. Utilizando-se de ações paralelas, de recursos da dramaturgia, contraposições estéticas e repetições propositais, instaurou uma linguagem corporal incomum para a dança, acrescentando a ela a composição cênica do teatro e até mesmo algo da linguagem cinematográfica. Uma de suas principais criações, *Café Müller*, foi levada às telas no longa-metragem *Fale com Ela*, por Pedro Almodóvar (2002); e revisitada no documentário *Pina*, de Wim Wenders (2011).

Na mesma linha, de diálogos entre formas de expressão distintas, hibridizam-se cinema e *games*. Notório exemplo é o longa-metragem *Final Fantasy*, de Hironobu Sakaguchi (2001), que inspirado no *videogame* homônimo, criado pelo próprio diretor do filme, tornou-se o mais célebre exemplo de hibridização cinematográfica envolvendo jogos de computador; em um filme integralmente realizado em computação gráfica – uma aventura de ficção-científica que se propõe ser um devaneio, entre a liberdade irrestrita do sonho e a verossimilhança da realidade, como só a magia do cinema é capaz de propiciar. Como bem sentenciou Benjamin (1994, p. 190), “o cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado”. Essas hibridizações permitem a transposição de imagens de uma forma de expressão à outra; a transposição de imaginários do indivíduo à tela do cinema.

Ainda sobre um perceptível processo de hibridização entre cinema e *games*, o surgimento de uma técnica de produção cinematográfica que se utiliza de recursos e estética dos jogos de computadores dá origem ao que muitos anunciam como o aparecimento de um novo gênero fílmico, o *Machinima* – neologismo que funde os vocábulos em língua inglesa *machine* (máquina) e *animation* (animação); refere-se às animações digitais em 3-D criadas em tempo real utilizando mecanismos de jogos eletrônicos. Dentre vários exemplos de ocorrências desta técnica, que traz para dentro da narrativa fílmica elementos capturados do ambiente dos jogos, o longa-metragem belga *Ben X*, de Nic Balthazar (2007) evidencia ser, com este recurso de produção, mais uma demonstração de hibridismo pelo qual o cinema passa. Como complementa Denize Araujo (2008, p. 79), “além disso, a inserção do *machinima* no cinema tem provocado um questionamento sobre a narrativa fílmica, problematizando a natureza robótica dos personagens e os cenários peculiares dos *games*”. Segundo Edmond Couchot (*apud* ARAUJO, *op. cit.*, p. 79), “o *machinima* reconfigurou a estrutura narrativa, inserindo o percurso pré-moldado de um *game* no desenvolvimento do filme e, por consequência, fazendo com que este acoplasse ambas, suas características e as especificidades do *game*”. No filme de Nic Balthazar, Ben é um jovem que sofre de uma espécie branda de autismo e que encontra uma fuga para sua realidade no *game ArchLord*. O diretor propõe uma narrativa expandida para mesclar a realidade e o imaginário do protagonista, e faz uso do ambiente virtual do *game* para estruturar o campo de batalha de Ben com seus oponentes, todos transformados em avatares. Tais contribuições do *machinima*, sejam elas instigando à geração de um novo gênero fílmico ou trazendo inovações e expansões para a narrativa cinematográfica, são, acima de tudo, mais evidências do processo de hibridização de meios de diferentes linguagens em novos paradigmas comunicativos e artísticos.

A teoria de Néstor García Canclini (2008) sobre hibridismos culturais corrobora que hoje o ambiente mediático se depara com paradigmas comunicacionais que não se encaixam, quanto ao público atingido, nem no popular nem no culto ou, tampouco, no

massivo. Percebem-se combinações híbridas, por exemplo, envolvendo o cinema factual com o ficcional, como é o caso do documentário israelense *Valsa com Bashir*, de Ari Folman (2008), realizado em animação e indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2009. Curiosamente, afora a questão da hibridização entre a realidade e a imaginação – por assim dizer – este filme gerou como subproduto a transposição de seus fotogramas para o papel, numa versão em “HQ” do documentário. Híbrido de cinema e quadrinhos?

Em linha similar de associação entre o relato factual e o ficcional, destaque-se o curioso recurso narrativo empregado pelo escritor Valêncio Xavier, em sua célebre obra *O Mez da gripe e outros livros: um híbrido textual em forma de colagens entre fatos jornalísticos e literatura*. Assim comenta Tomás Barreiros, autor de livro que analisa essa obra de Xavier:

A maior parte dos elementos aparece como “verdadeira”: reprodução de notícias de jornais e de anúncios que foram realmente publicados, fotos da época. Mas há textos que aparecem como literários, numa curiosa colagem, com a alternância de elementos “reais” e “ficionais”, textos literários e jornalísticos. (BARREIROS, 2003, p. 14)

Se no campo do jornalismo temos *O mez da gripe*, no da publicidade o livro *Tramas Publicitárias*, de João Anzanello Carrascoza e Christiane Santarelli (2009), propõe-se como uma obra híbrida que mistura fruição e informação com narrativas ilustradas de momentos marcantes da publicidade, como assim define seu subtítulo. Foi inspirado no romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco (2004). Possibilidades de hibridismo textual, portanto, envolvendo a literatura e áreas específicas do conhecimento.

Vive-se um momento em que as expressões culturais e artísticas passam a ditar caminhos no *marketing* e na publicidade, gerando hibridizações cada vez mais frequentes na comunicação publicitária atual. Uma situação disparatada, como García Canclini assinala:

[...] en el momento en que los artistas y los espectadores “cultos” abandonan la estética de las bellas artes y de las vanguardias porque saben que la realidad funciona de otro modo, las industrias culturales, las mismas que clausuraron esas ilusiones en la producción artística, las rehabilitan en un sistema paralelo de publicidad y difusión. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 77)

Obras cinematográficas transpostas para a televisão, desmembradas e editadas para melhor se adequarem à compreensão e ao gosto estético-narrativo dos telespectadores, têm sido um recurso constante da TV Globo para gerar subprodutos das realizações que coproduz no cinema e estende ao ambiente doméstico de seu público de tevê aberta. A conversão de longas-metragens em microsséries, casos recentes de *O Bem Amado*, de Guel Arraes, (2009) e *Chico Xavier*, de Daniel Filho (2010), também percorre o caminho inverso, quando a microssérie para tevê se converte em longa-metragem, como exemplo, *O Auto da Compadecida*, também de Arraes (2003). Por vezes, mesmo programas de

gênero informativo, como os jornalísticos, ganham aspectos de entretenimento, como aqueles que aliam humor à informação, caso do CQC – *Custe o que custar*, da Rede Band de Televisão, o que se configura como exemplo de hibridização, também. A mesma rede de tevê transmite em sinal aberto a série *Família Moderna*, uma *sitcom* que se hibridiza com um formato comum ao gênero documentário.

Espaços fronteiriços

Neste trabalho, ao se percorrer um trajeto por pontos de intersecção de expressões artísticas e comunicativas, demonstrou-se que, embora não constitua fenômeno recente, a crescente convergência entre meios e linguagens tem propiciado o surgimento de exemplos, cada vez mais frequentes, de imagens híbridas; o que também propicia a formação de novos imaginários contemporâneos.

Em uma era de inteligência coletiva, em que não se pode mais distinguir com clareza autor de leitor, produtor de espectador; quando a atenuação de limites entre diferentes expressões impede classificações canônicas; em tempos nos quais a obra de arte se transveste de entretenimento, os desafios comunicacionais estão próximos de buscar atratores culturais – expressão de Pierre Lévy (1998) –, que deem conta de impulsionar sua decifração, especulação e elaboração, como defende Henry Jenkins (2009, p. 138): o desafio, agora, “é criar obras com profundidade suficiente para justificar um empreendimento em tão larga escala”.

Notam-se indícios de novos e democráticos tempos na produção e propagação do conhecimento. A revolução digital tem cumprido importante papel neste cenário. Ações comunicativas e expressões artísticas têm sido mais acessíveis a públicos mais amplos e diversificados, antes alheios a estas manifestações e alijados desta relação. Diminuem-se as distâncias e cruzam-se fronteiras.

¿Fin de la separación entre lo culto y lo masivo? Picasso y Umberto Eco, temas de portadas en semanarios internacionales. El artista que lleva a rebasar una y otra vez los récords en las subastas de arte, y el ‘scholar’ que logra vender más de cinco millones de ejemplares de su novela ‘semiótica’ en 25 lenguas. ¿Destrucción de los códigos del saber o estetización del mercado? (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 72-73)

Em meio à destruição do conhecimento e à estetização do mercado, como vê García Canclini, as dinâmicas culturais têm sido marcadas pelo embate entre direcionamentos globalizantes frente a rearticulações locais, contribuindo para formar novos territórios de cultura e mediações repertoriais que fazem emergir novos modos de pensar a condição pós-moderna. Talvez isso possibilite a construção de um pensamento crítico que estabeleça um paradigma a ser seguido para a compreensão dos fenômenos de sincretização de linguagens e hibridização de culturas. As evoluções dos meios comunicativos colabo-

ram para a mobilidade de povos e suas culturas, incrementando as trocas, intersecções, sobreposições e hibridizações. Como García Canclini (ibidem, p. 348) afirma, a hibridização nos faz supor que “todas as culturas são de fronteira”. E na contemporaneidade, as construções de imagens e imaginários parecem se dar, sim, cada vez mais, nessa região fronteira entre artes e comunicação.

Rogério Luiz Covaleski é professor da graduação em Publicidade e Propaganda e do programa de pós-graduação em Comunicação da UFPE.

rogerio@covalski.com.br

Referências

- ARAUJO, D. C.; BARBOSA, M. C. (Org.) (2008). *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Plus.
- ARAUJO, D. Imagens híbridadas em Ben X: A Fase Final. In: ARAUJO, D. C.; BARBOSA, M. C. (Org.) (2008). *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Plus.
- ARAÚJO, L. C. de. (2009). Prólogos envenenados: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca. Compós, XVIII, 2009, Belo Horizonte (MG). *Anais do evento*: Compós.
- BARREIROS, T. E. (2003). *Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe como paródia crítica do jornalismo*. Curitiba: Pós-Escrito.
- BAUMGARTEN, A. (1993) *Estética. A lógica da arte e do poema*. Rio de Janeiro: Vozes.
- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- CANUDO, R. (1995). *Manifeste des sept arts*. Paris: Séguier.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008). *Culturas híbridadas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GONTIJO, S. (2004). *O livro de ouro da comunicação*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- HANSEN, M. B. (2001). Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- JENKINS, H. (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- KANT, I. (1996). *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural.
- LÉVY, P. (1998). *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola.
- MATTOS, C. V. de. (2007). Estética e as artes plásticas. *Revista Cult*. São Paulo, n.120, dez. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estetica-e-as-artes-plasticas/>. Acesso em: 12 jan. 2012.
- MOREIRA, L. C. M. de M. (2005). Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, S. F. V. (Org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência.

NARLOCH, C. (2007). Das artes liberais ao hibridismo: a revolução dos conceitos nas artes visuais. In: LAMAS, Nadja de Carvalho (Org.). *Arte contemporânea em questão*. Joinville: Univille.

SALLES, C. A. (2007). *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP / Annablume.

_____. (2006). *Redes da criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte.

SANTAELLA, L. (2003). *Culturas e artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus.

_____. (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus.

SIMÃO, S. M. (2008). *Arte híbrida*: entre o pictórico e o fotográfico. São Paulo: Unesp.

*Artigo recebido em maio
e aprovado em agosto de 2012.*