

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Ana Paula Vitorio da Costa

**RELAÇÕES ENTRE ESTRUTURAS E PROCESSOS SEMIÓTICOS NO
FOTOLIVRO:
Estudo dos casos *Silent Book* e *Sí por Cuba***

**Juiz de Fora
Março de 2015**

Ana Paula Vitorio da Costa

**RELAÇÕES ENTRE ESTRUTURAS E PROCESSOS SEMIÓTICOS NO
FOTOLIVRO:**

Estudo dos casos *Silent Book* e *Sí por Cuba*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Mestre em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação da UFJF

Orientador: Prof. Dr. Álvaro João Magalhaes de Queiroz

**Juiz de Fora
Março de 2015**

Ana Paula Vitorio da Costa

Relações entre Mídias e/ou Estruturas Semióticas no Fotolivro:
Estudo dos casos *Silent Book* e *Sí por Cuba*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito para obtenção de grau de Mestre em
Comunicação Social na Faculdade de Comunicação
da UFJF

Área de concentração: Comunicação e Sociedade
Linha de Pesquisa: Estética, Redes e Tecnocultura
Orientador: Prof. Dr. Álvaro João Magalhaes de
Queiroz

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Álvaro João Magalhaes de Queiroz (UFJF) – Orientador

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (UFJF) – Convidada

Profa. Dra. Daniella de Aguiar (UFJF) – Convidada

Conceito Obtido: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20____.

Para minha mãe, Vanda, que me ensinou como persistir, esperar e crer mesmo quando a visão se turva...

AGRADECIMENTOS

Grata! É assim que me sinto em relação ao meu orientador, professor João Queiroz, à Daniella Aguiar, ao IRG (Iconicity Research Group) e aos professores do PPGCOM. Aos colegas, João Vallo, Guilherme Landim, Lilian Moreira, Letícia Vitral e Ana Fernandes agradeço pelo companheirismo que não pode ser simplificado em estarmos “no mesmo” barco, tornou-se algo maior, nada oportunista ou adaptativo. À minha família, minha irmã, Fernanda, minha mãe, Vanda e meu pai, Paulo agradeço pela paciência, pela fé, pelo sustento e pelas insônias compartilhadas. Saibam que quanto mais amadureço mais compreendo o presente que vocês são na minha vida!

*Para caminhar é preciso fixar etapas;
no final, o que interessa é o próprio caminho,
e os desvios que nele se encontram.*

Leyla Perrone-Moisés (1985)

RESUMO

O propósito deste trabalho é investigar os fotolivros como processos intermidiáticos. Mais especificamente, procuramos entender de que maneira as relações entre diferentes mídias ocorrem de modo a particularizar o fotolivro como um fenômeno que associa e relaciona estruturas e processos semióticos diversos. Nossa investigação concentra-se nas obras *Silent Book*, de Miguel Rio Branco (2012) e *Sí por Cuba*, de Tatiana Altberb (2005). Descrevemos nos dois fotolivros, o complexo cruzamento de fronteiras midiáticas. Concluímos que em um fotolivro, não se pode observar os processos sígnicos da fotografia sem considerar o livro como o contexto em que ela ocorre, muito menos atestar as relações intermidiáticas alusivas, que envolvem literatura, cinema, música, arquitetura, pintura, grafite etc., sem que a relação fotografia-livro seja considerada. Esta pesquisa foi metodologicamente baseada nos estudos de intermedialidade e na semiótica de C. S. Peirce.

Palavras-chave: Intermedialidade. Fotolivros. Interartes. Livro. Fotografia.

ABSTRACT

This work aims to investigate the photobooks as intermedial processes. The purpose is specifically to understand how relationships between different media occur and specify the photobook as a phenomenon which associates and relates several semiotic structures. The study focuses on the investigation of the following works: *Silent Book*, by Miguel Rio Branco (2012) and *Sí por Cuba*, by Tatiana Altberb (2005). In these two photobooks, the media border crossing is made of complex relations. Our conclusion is that is not possible to observe the sign processes of the photography without to observe the book as its context. Is necessary to consider the relationship between photography and book to understand all the associations that occur in the photobooks, including the intermedial references that involve literature, cinema, music, architecture, paint, graphite etc. The research is supported by studies of intermediality and based on the C. S. Peirce`s semiotic.

Keywords: Intermediality. Photobooks. Interarts. Book. Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Reprodução da capa do fotolivro <i>Silent Book</i>	29
Figura 2 – Reprodução da capa do fotolivro <i>Sí por Cuba</i>	29
Figura 3 – Representação diagramática dos elementos observados nas análises dos dípticos	31
Figura 4 – Representação diagramática dos elementos observados na análise dos trípticos	32
Figura 5 – Reprodução das páginas 06 e 07 de <i>Silent Book</i>	35
Figura 6 – Reprodução das páginas 08 e 09 de <i>Silent Book</i>	37
Figura 7 – Reprodução das páginas 10 e 11 de <i>Silent Book</i>	40
Figura 8 – Reprodução das páginas 12 e 13 de <i>Silent Book</i>	41
Figura 9 – Reprodução das páginas 14 e 15 de <i>Silent Book</i>	43
Figura 10 – Reprodução das páginas 16 e 17 de <i>Silent Book</i>	45
Figura 11 – Reprodução das páginas 18 e 19 de <i>Silent Book</i>	47
Figura 12 – Reprodução das páginas 20 e 21 de <i>Silent Book</i>	48
Figura 13 – Reprodução das páginas 22 e 23 de <i>Silent Book</i>	50
Figura 14 – Reprodução das páginas 24 e 25 de <i>Silent Book</i>	52
Figura 15 – Reprodução das páginas 26 e 27 de <i>Silent Book</i>	54
Figura 16 – Reprodução das páginas 26, 27 e 28 de <i>Silent Book</i>	55
Figura 17 – Reprodução das páginas 29, 30 e 31 de <i>Silent Book</i>	57
Figura 18 – Reprodução das páginas 28 e 31 de <i>Silent Book</i>	59
Figura 19 – Reprodução das páginas 32 e 33 de <i>Silent Book</i>	60
Figura 20 – Reprodução das páginas 34 e 35 de <i>Silent Book</i>	62
Figura 21 – Reprodução das páginas 36 e 37 de <i>Silent Book</i>	63
Figura 22 – Reprodução das páginas 38 e 39 de <i>Silent Book</i>	65
Figura 23 – Reprodução das páginas 40 e 41 de <i>Silent Book</i>	67
Figura 24 – Reprodução das páginas 42 e 43 de <i>Silent Book</i>	68
Figura 25 – Reprodução das páginas 44 e 45 de <i>Silent Book</i>	70
Figura 26 – Reprodução das páginas 46 e 47 de <i>Silent Book</i>	72
Figura 27 – Reprodução das páginas 48 e 49 de <i>Silent Book</i>	73
Figura 28 – Reprodução das páginas 48, 49 e 50 de <i>Silent Book</i>	75
Figura 29 – Reprodução das páginas 51, 52 e 53 de <i>Silent Book</i>	78
Figura 30 – Reprodução das páginas 50 e 53 de <i>Silent Book</i>	79

Figura 31 – Reprodução das páginas 54 e 55 de <i>Silent Book</i>	81
Figura 32 – Reprodução das páginas 56 e 57 de <i>Silent Book</i>	83
Figura 33 – Reprodução das páginas 58 e 59 de <i>Silent Book</i>	84
Figura 34 – Reprodução das páginas 60 e 61 de <i>Silent Book</i>	86
Figura 35 – Reprodução das páginas 62 e 63 de <i>Silent Book</i>	87
Figura 36 – Reprodução das páginas 64 e 65 de <i>Silent Book</i>	89
Figura 37 – Reprodução das páginas 66 e 67 de <i>Silent Book</i>	90
Figura 38 – Reprodução das páginas 68 e 69 de <i>Silent Book</i>	92
Figura 39 – Reprodução das páginas 70 e 71 de <i>Silent Book</i>	94
Figura 40 – Reprodução das páginas 72 e 73 de <i>Silent Book</i>	95
Figura 41 – Reprodução das páginas 72, 73 e 74 de <i>Silent Book</i>	97
Figura 42 – Reprodução das páginas 75, 76 e 77 de <i>Silent Book</i>	99
Figura 43 – Reprodução das páginas 74 e 77 de <i>Silent Book</i>	102
Figura 44 – Reprodução das páginas 78 e 79 de <i>Silent Book</i>	103
Figura 45 – Reprodução das páginas 80 e 81 de <i>Silent Book</i>	105
Figura 46 – Reprodução das páginas 82 e 83 de <i>Silent Book</i>	107
Figura 47 – Reprodução das páginas 84 e 85 de <i>Silent Book</i>	109
Figura 48 – Reprodução das páginas 86 e 87 de <i>Silent Book</i>	111
Figura 49 – Reprodução das páginas 89 e 90 de <i>Silent Book</i>	112
Figura 50 – Reprodução das páginas 91 e 92 de <i>Silent Book</i>	114
Figura 51 – Reprodução das páginas 93 e 94 de <i>Silent Book</i>	116
Figura 52 – Reprodução das páginas 04 e 05 de <i>Sí por Cuba</i>	118
Figura 53 – Reprodução das páginas 06 e 07 de <i>Sí por Cuba</i>	119
Figura 54 – Reprodução das páginas 08 e 09 de <i>Sí por Cuba</i>	121
Figura 55 – Reprodução das páginas 10 e 11 de <i>Sí por Cuba</i>	122
Figura 56 – Reprodução das páginas 12 e 13 de <i>Sí por Cuba</i>	124
Figura 57 – Reprodução das páginas 14 e 15 de <i>Sí por Cuba</i>	126
Figura 58 – Reprodução das páginas 16 e 17 de <i>Sí por Cuba</i>	127
Figura 59 – Reprodução das páginas 18 e 19 de <i>Sí por Cuba</i>	129
Figura 60 – Reprodução das páginas 20 e 21 de <i>Sí por Cuba</i>	131
Figura 61 – Reprodução das páginas 22 e 23 de <i>Sí por Cuba</i>	132
Figura 62 – Reprodução das páginas 24 e 25 de <i>Sí por Cuba</i>	133
Figura 63 – Reprodução das páginas 26 e 27 de <i>Sí por Cuba</i>	134
Figura 64 – Reprodução das páginas 28 e 29 de <i>Sí por Cuba</i>	137

Figura 65 – Reprodução das páginas 30 e 31 de <i>Sí por Cuba</i>	138
Figura 66 – Reprodução das páginas 32 e 33 de <i>Sí por Cuba</i>	140
Figura 67 – Reprodução das páginas 34 e 35 de <i>Sí por Cuba</i>	141
Figura 68 – Reprodução das páginas 36 e 37 de <i>Sí por Cuba</i>	143
Figura 69 – Reprodução das páginas 38 e 39 de <i>Sí por Cuba</i>	144
Figura 70 – Reprodução das páginas 40 e 41 de <i>Sí por Cuba</i>	145
Figura 71 – Reprodução das páginas 42 e 43 de <i>Sí por Cuba</i>	147
Figura 72 – Reprodução das páginas 44 e 45 de <i>Sí por Cuba</i>	148
Figura 73 – Reprodução das páginas 46 e 47 de <i>Sí por Cuba</i>	149
Figura 74 – Reprodução das páginas 48 e 49 de <i>Sí por Cuba</i>	151
Figura 75 – Reprodução das páginas 50 e 51 de <i>Sí por Cuba</i>	153
Figura 76 – Reprodução das páginas 52 e 53 de <i>Sí por Cuba</i>	154
Figura 77 – Reprodução das páginas 54 e 55 de <i>Sí por Cuba</i>	155
Figura 78 – Representação diagramática das relações entre imagens e espaços gráficos nas páginas do fotolivro <i>Sí por Cuba</i>	164

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 RELAÇÕES ENTRE MÍDIAS E/OU ESTRUTURAS SÍGNICAS	16
2.1 SOBRE AS DEFINIÇÕES DE MÍDIA	17
2.2 DAS RELAÇÕES ENTRE ARTES E MÍDIAS	20
2.3 CATEGORIAS E TIPOS DE INTERMIDIALIDADE CONSIDERADAS NESTE ESTUDO	21
2.3.1 Classificações que descrevem traduções de obras de uma mídia para outra ou de um sistema semiótico para outro	22
2.3.2 Classificações que descrevem alusões e referências midiáticas	23
2.3.3 Classificações que descrevem interações diretas entre mídias e/ou sistemas semióticos em um mesmo suporte	24
3 FOTOLIVRO ENQUANTO FENÔMENO DE INTERMIDIALIDADE	27
3.1 <i>SILENT BOOK</i>	28
3.2 <i>SÍ POR CUBA</i>	29
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	30
4.1 MODELO DE OBSERVAÇÃO E ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE MÍDIAS NO FOTOLIVRO	31
4.2 SEMIÓTICA APLICADA AOS TÓPICOS DE ANÁLISE	32
4.2.1. Sobre os aspectos sintáticos e morfológicos	33
4.2.2 Sobre os aspectos semântico-pragmáticos	34
5 ANÁLISE DAS OBRAS	35
5.1 CASO <i>SILENT BOOK</i>	35
5.2 CASO <i>SÍ POR CUBA</i>	118
6 CARACTERÍSTICAS INTERMIDIÁTICAS DAS OBRAS ANALISADAS	157
6.1 RELAÇÃO ENTRE LIVRO E FOTOGRAFIA NOS CASOS ANALISADOS	157
6.1.1 Materialidade do livro como signo e elemento de construção narrativa	158

6.1.1.1 Quando a página funciona como signo icônico da imagem	158
6.1.1.1.1 Sobre o uso do preto em <i>Silent Book</i>	158
6.1.1.1.2 Sobre o uso do branco em <i>Sí por Cuba</i>	159
6.1.1.2 As qualidades materiais do livro em suas relações com as relações entre as fotos .	161
6.1.1.2.1 Pareamento das páginas e relação entre margens como signo da relação entre as fotos	161
6.1.1.2.2 Sobre a tríplice relação entre as páginas de <i>Silent Book</i>	162
6.1.1.3 As qualidades materiais do livro em suas relações com a obra como um todo	163
6.1.2 Interferências dos aspectos materiais e conceituais do livro sobre as fotografias mediadas	164
6.1.3 Sobre as relações estabelecidas entre as imagens fotográficas nos fotolivros	166
6.2 OUTRAS MÍDIAS RELACIONADAS NAS OBRAS ANALISADAS	167
6.2.1 A pintura em suas relações intermediáticas nas obras analisadas	167
6.2.2 Arquitetura em suas relações intermediáticas nas obras analisadas	169
6.2.3 O texto verbal em suas relações intermediáticas nas obras analisadas	169
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
8 REFERÊNCIAS	172

1 INTRODUÇÃO

A inspiração para este trabalho ocorreu em meio às 66 publicações, 119 fotografias e oito vídeos que se dispuseram a abrir o mundo dos fotolivros aos que adentrassem no Instituto Moreiras Sales no período em que ali se fazia montada a exposição *Fotolivros latino-americanos*, de curadoria de Horacio Fernández, autor da obra homônima que se configurou também como motivação para a presente pesquisa. Tomados parcialmente pela beleza das obras ali presentes e pela frustração gerada pela impossibilidade¹ de manusear cada um dos fotolivros catalogados como dentre os mais importantes da América Latina, chegamos à dúvida que norteia esta investigação: como ocorrem as associações e relações entre as estruturas semióticas observáveis no fotolivro?

Fotolivros são descritos como um processo no qual “as fotografias perdem suas características fotográficas próprias e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro” (BOOM E PRINS, 1989: 12). Apesar de desenvolvidos na América Latina pelo menos desde 1920 (FERNÁNDEZ, 2011: 16), é escassa a produção acadêmica que se dedica a sistematizá-los como mídia. O acesso às publicações do tipo tampouco se viu facilitado pelas editoras ao longo do século passado. Contraditoriamente, as produções impressas em fotolivro tornaram-se mais numerosas em tempos em que prosperam os meios de comunicação digitais. Assim, tanto a escassez de pesquisas dedicadas aos fotolivros quanto o crescente número de suas produções converteram-se no fomento deste trabalho.

Os estudos da intermedialidade, bem como a semiótica peirceana, apresentaram-se como ponto de partida na busca por elucidar a questão sobre a qual se ergue nossa pesquisa. O primeiro (estudos da intermedialidade) apresenta-se como fundamentação teórica viável, uma vez que nossas hipóteses giram em torno das relações entre mídias como processos característicos do fotolivro. O segundo (semiótica) ocorreu em nossa pesquisa depois de já começada, enquanto recurso que nos permitia analisar os signos (em suas múltiplas, distintas e complexas relações) envolvidos nos processos de comunicação mediados pelo fotolivro e, assim, compreender sua linguagem.

As relações intermediáticas, bem como as aplicabilidades de suas teorias ao nosso estudo, são apresentadas nos capítulos 2 e 3 deste trabalho. Esses dois capítulos nos fornecem

¹ Isso em razão da disponibilização da maioria dos trabalhos na exposição na forma de vídeos gravados, desmembrados em folhas fixadas em paredes ou ainda sobre balcões de vidro.

informações acerca dos principais aspectos que configuram, senão o fotolivro enquanto mídia, ao menos as obras que constituem nosso estudo de caso.

Delimitar as amostras de fotolivro que seriam analisados foi tarefa que demandou o mesmo empenho que buscar pelas escassas referências teóricas sobre o assunto. Além de acessíveis economicamente, as obras deveriam cumprir minimamente os quesitos explorados no capítulo 4 deste trabalho. Isso porque as raras definições para “fotolivro” não possibilitam que, com a obra em mãos, sejamos capazes de inferir se estamos diante de um fotolivro “genuíno” ou de uma “mera compilação de fotos”, como pontua Fernández (2011: 16).

Sobre a semiótica, utilizada como método de análise neste trabalho, as relações entre signo e objeto, sobretudo as noções de *iconicidade*, consistem nas principais ferramentas utilizadas na exploração das relações entre mídias no fotolivro, conforme será visto também no capítulo 4 e nos que o sucedem. As análises das obras, feitas página a página, constituem o capítulo 5 da dissertação. Completam o trabalho discussões e conclusões que, apesar de apresentadas em capítulos separados (6 e 7, respectivamente), concentram aquilo que entregamos como contribuição para compreensão e difusão de uma mídia tão fluida, complexa e intrigante como se mostrou ser o fotolivro.

2 RELAÇÕES ENTRE MÍDIAS E/OU ESTRUTURAS SÍGNICAS

Relações intermediáticas geralmente são descritas como fenômenos de interação entre mídias (RAJEWSKY 2005, 2012; CLÜVER 2006, 2011; MÜLLER 2010, 2012; WOLF 2002; ELLESTRÖM 2010), conforme é possível inferir já pelo termo utilizado para designá-las (inter-mídia-lidade). Em pesquisas contemporâneas nos campos da comunicação e da arte, autores como Rajewsky (2005, 2012) e Elleström (2010) definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY 2005: 44; 2012: 52) e “relações intermodais nas mídias” (ELLESTRÖM 2010: 37).

De acordo com Rajewsky (2012: 71), os estudos da intermedialidade lidam com a controvérsia de investigar processos de expansão de fronteiras entre mídias ao mesmo tempo em que atesta a impossibilidade de se fixar limites e diferenciações precisas entre as mesmas. Conforme Elleström (2010: 14), “toda relação intermediática parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular” (ELLESTRÖM 2010: 14). Os processos intermediáticos seguem, assim, na direção de questionar as ideias pré-estabelecidas sobre o que caracteriza determinada mídia (muitas vezes numa tentativa de subverter até mesmo as restrições midiáticas provocadas por suas condições materiais e operativas), mesmo que as fronteiras aceitas entre diferentes formas de articulações midiáticas não possam ser evidenciadas completa e distintamente.

Como Beineke (2011: 06) aponta, fenômenos intermediáticos são recorrentes desde pelo menos a era vitoriana. No entanto, somente a partir dos anos 1980, os estudos da intermedialidade tornaram-se expressiva ferramenta de investigação das relações entre mídias e/ou sistemas sígnicos. O que ocorreu, segundo Müller (2010: 17), como consequência da profusão das chamadas mídias eletrônicas.

Conforme Rajewsky (2012: 64) sugere, não existem mídias puras e todas, de alguma forma, constroem suas linguagens por meio da relação entre signos de naturezas diversas. Segundo Cho (2005: 06), nenhum conteúdo midiático pode ser lido isoladamente, fora de sua relação com os outros. E, para Elleström (2010), “todas as mídias encontram-se relacionadas entre si de diferentes maneiras e cada uma delas consiste na fusão de modelos que são em parte, e em diferentes graus de evidência, partilhados por outras mídias” (ELLESTRÖM, 2010: 24). Assim, a intermedialidade apresenta-se como fator senão definidor ao menos de relevância atestada no desenvolvimento das mídias.

Conforme Clüver (2007: 15), em geral, os estudos de intermedialidade investigam relações e condições de “textos²” individuais e específicos, denominados por Rajewsky (2012:56) como “configurações midiáticas”. A aplicabilidade dos modelos teóricos a uma grande variedade de objetos é um dos motivos de situarmos nossa pesquisa nesse contexto. No presente trabalho, porém, priorizamos como embasamento as definições, modelos e discursos que compreendem a intermedialidade enquanto “processo³”. Nosso objetivo é investigar as possibilidades de “fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos” (MÜLLER, 1998: 38 *apud* CLÜVER, 2006: 20).

Supomos ser o fotolivro uma mídia que nasce de relações intermediáticas e, portanto, que tem nos espaços fronteiros entre mídias o desenvolvimento de sua linguagem. A importância dada aos aspectos materiais do livro e da fotografia neste trabalho (conforme veremos nos capítulos seguintes) não resulta em considerar um ou outra como algo fixo, engessado, ou mesmo alojar o fotolivro num espaço entre essas duas mídias. Ao contrário, nossa análise objetiva a compreensão do funcionamento, comportamento e significação dos aspectos materiais das mídias relacionadas nas obras investigadas.

2.1 SOBRE AS DEFINIÇÕES DE MÍDIA

Conforme Elleström (2010:11), sem a compreensão de “o que é mídia, não se é possível entender o que é intermedialidade”. Problema esse que não se resume à terminologia, mas que, como o próprio autor salienta, “intervém de maneira vital nos campos de investigação relacionados às artes e às mídias” (ELLESTRÖM, 2010:11). Por isso, antes de avançarmos em nossas discussões sobre o fotolivro enquanto fenômeno intermediático, uma breve definição de mídia se faz necessária, uma vez que, a investigação de quais e como as mídias se relacionam nas obras analisadas depende, obviamente, do que se entende por “mídia” nesta pesquisa.

² De acordo com Clüver (2006: 15), uma obra de arte, objeto de percepção, pode ser entendida (do ponto de vista da semiótica peirciana) como uma estrutura *signica* – geralmente complexa –, e, por isso, denominada “texto” mesmo que não haja a predominância do signo verbal. Nesse sentido, uma obra em fotolivro pode ser considerada um “texto”, assim como um soneto, uma performance, uma execução de música instrumental, uma obra literária etc. Em seus trabalhos (2006, 2007), o pesquisador não utiliza o termo “texto” como sinônimo de mídia, mas como a criação que se materializa em determinada mídia. “Textos” para Clüver são as “configurações midiáticas” de Rajewsky (2012: 56), conforme paralelo proposto pelo próprio autor em *Intermedialidade* (2011).

³ De acordo com Peirce (CP 1.540), toda representação é *processo* de apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto.

De acordo com Clüver (2007: 09), não há consenso sobre o que seja “mídia”. Nas áreas de estudo em que o termo aparece (ciências humanas, antropologia, sociologia, semiótica, estudos de comunicação, estudos midiáticos etc.), as soluções encontradas para o conceito são as mais diversas. Esgotar o tema (se é que isso é possível) exigiria o desenvolvimento de um projeto distinto deste, completamente dedicado ao diálogo entre as definições de “mídia” existentes que, talvez resultasse na oferta de uma “solução” para os que, como nós, necessitam caminhar em meio às numerosas (e por vezes controversas e pouco elucidativas) definições para o conceito. Assim, neste tópico, apresentamos e relacionamos apenas as delimitações necessárias para o avanço na pesquisa, sem nos demorarmos nas vantagens e precariedades passíveis de serem encontradas nelas.

Segundo Müller (2012: 76), “um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos, parece ser a abordagem mais apropriada para pesquisas intermediáticas” (MÜLLER, 2012: 76). O mesmo autor define “mídia” como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988: 10 *apud* CLÜVER, 2007: 09). A ideia é útil ao nosso trabalho por tratar da comunicação enquanto processo e por nos permitir ampliar a abrangência do termo para além das conhecidas como “mídias tradicionais” (impresso, rádio, televisão etc.).

Clüver (2007: 10) considera que “[a] determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto”, o que depende tanto das características materiais do suporte (“modalidade material”, c.f. Elleström, 2019: 15) quanto de contextos, convenções e práticas culturais (“aspectos qualitativos das mídias” c.f. Elleström 2010: 24-27). Compreendemos a imagem impressa no fotolivro como fotografia (com base no que se entende como características de uma fotografia – superfície bidimensional sobre a qual se imprime o efeito da luz sobre determinado objeto etc.) antes mesmo de abrir a obra. O mesmo vale para o livro cujas características físicas (objeto tridimensional que consiste no conjunto de folhas agrupadas pelo vinco que se estende em um de seus lados) e conceituais (suporte de materialização e difusão do conhecimento, entretenimento, arte escrita etc.) são responsáveis, inclusive, por determinar a maneira como as fotografias serão observadas e relacionadas num fotolivro.

Ao propor a relação entre intermedialidade e multimodalidade (e, conseqüentemente, entre mídia e modo), Elleström (2010: 12) desenvolve uma concepção de mídia que inclui e relaciona diversos tipos ou níveis de *midialidade*. Neste caso, “uma ‘mídia’

pode significar tanto a mídia básica ou qualificada, com qualidades latentes, quanto uma realização particular de uma mídia básica ou qualificada numa mídia técnica específica” (2010: 29). O autor considera “mídia básica”, “técnica” e “qualificada” os aspectos que constituem uma mídia e possibilitam os processos de mediação. Sendo “mídia básica”, a maneira como determinada mídia ocorre (ELLESTRÖM, 2010: 27); “mídia qualificada”, aquilo que é determinado pelas circunstâncias históricas, culturais e sociais, e possibilita a compreensão da mídia como tal (ELLESTRÖM, 2010: 33); e “mídia técnica”, o suporte onde o conteúdo midiático se materializa (ELLESTRÖM, 2010: 12). Os processos de mediação por sua vez, são, na concepção do autor, definidos (caracterizados) por quatro modalidades (material, sensorial, espaço-tempo e semiótica) que se somam ao contexto sociocultural em que a mídia se encontra (ELLESTRÖM, 2010: 17).

Ainda conforme, Elleström (2010), sem a mídia técnica, mídias básicas e qualificadas existem apenas como ideias; numa relação (indissociável na prática) em que mídia técnica consiste na forma, enquanto as outras duas são o conteúdo (ELLESTRÖM 2010: 30). Clüver (2010) acrescenta que “em todos os casos, são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia, que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida — o texto” (CLÜVER, 2011, 10). No caso do fotolivro, o livro consiste na mídia técnica sobre a qual a fotografia (e outras mídias, como o texto verbal, por exemplo) se materializa.

Rajewsky (2012, 56-57) também estabelece distinções entre os aspectos materiais e conceituais que compõem a mídia. Para a autora, o termo “mídia” remete a uma abstração, um construto teórico. De acordo com a autora, ao lidarmos com a “configuração midiática” (“instante de uma mídia”, c.f. Elleström 2010: 29), não acessamos a “mídia” enquanto tal, mas apenas seus produtos específicos de cunho individual. Nesse sentido, aquilo a que temos acesso são “formas de articulação midiática de natureza concreta, e cujas características apontam para uma realidade midiática complexa, de múltiplas nuances e modalidades” (RAJEWSKY, 2012: 56). Tal diferenciação implica na compreensão de que quando se tem nas mãos um fotolivro como *Silent Book* (RIO BRANCO, 2012) ou *Sí por Cuba* (ALTBERG, 2005), por exemplo, não é a mídia fotolivro que acessamos como um todo, mas obras que se constroem por meio dos elementos midiáticos fornecidos pela mídia fotolivro que, neste trabalho, supomos ser resultado da interação entre diversas outras mídias como livro, fotografia, texto verbal etc.

Segundo Wolf (1999 *apud* CLÜVER, 2006), “mídia” pode ser definida [...] como um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um

canal) de comunicação particulares, mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais” (WOLF 1999 *apud* CLÜVER, 2006: 34). Nessa concepção também, a distinção de uma mídia depende daquilo que Rajewsky (2012) caracteriza como contextos e convenções históricos (RAJEWSKY, 2012: 56-65).

Para Müller (2012), o movimento pelo qual uma mídia se torna “mídia” envolve “complexos processos de institucionalização sociais, culturais, tecnológicos e genéricos” (MÜLLER, 2012: 76-77), e “diferentes padrões de temporalidade, de encontros midiáticos, interações midiáticas e atividades correspondentes dos usuários” (MÜLLER, 2012: 80). No caso do livro, uma das mídias que parece constituir as bases *intracomposicionais* do fotolivro, trata-se do resultado de pelo menos 6.000 anos de transformações, desde seus protótipos feitos em barro pelos sumérios para arquivar e difundir informação até as versões impressas e digitais contemporâneas.

O que nos interessa dessas definições de “mídia” é que a partir delas podemos conceber livro, *design*, tipografia, literatura, cinema, fotografia, arquitetura, teatro, música etc. enquanto tal (respeitadas, obviamente, as particularidades de cada uma delas). Se, conforme apresentamos no início deste tópico, autores como Elleström (2010) defendem não haver compreensão de intermedialidade sem que haja definição de mídia, conforme Müller (2012), por outro lado, a constituição de uma mídia “passa por complexos processos intermediáticos de diferenciação e institucionalização” (MÜLLER, 2012: 80-81). Assim, antes de tratarmos da investigação dos casos aqui estudados, propriamente ditos, o tópico seguinte continua a abordagem da intermedialidade enquanto embasamento teórico.

2.2 DAS RELAÇÕES ENTRE ARTES E MÍDIAS

Segundo Elleström (2010: 10), a relação entre as artes tem sido foco de debate acadêmico durante séculos e a partir da era eletrônica e digital a atenção destina-se à relação de intermedialidade entre várias artes e mídias. Fenômenos de relação entre as artes (“Interartes”, c.f. Clüver, 2011: 18) são considerados também casos de intermedialidade, uma vez que incluem fatores sociais, tecnológicos, e midiáticos como modalidades do processo de produção artística. Se literatura, pintura, cinema, fotografia, dança, ópera etc. podem ser considerados mídias (de acordo com o que fora discutido no tópico anterior) e suas obras, “configurações midiáticas”, relações interartes são necessariamente relações intermediáticas.

Ao propor a ampliação do uso do conceito de “interartes” para além dos casos que envolvem a associação entre literatura e outras artes/mídias (literatura comparada), Clüver

(2006: 13-14) permite-nos a apropriação do termo para o estudo de casos nos quais a palavra escrita não necessariamente protagoniza a relação entre mídias, como parece ser o caso dos fotolivros. Nesse sentido, o fotolivro pode ser considerado um caso particular de fenômeno interartes (e intermediático) que envolve a fotografia de maneira singular, uma vez que,

[n]o que diz respeito à reprodução da imagem, o livro consiste na mídia técnica ideal para a mediação da fotografia, assim como de outras imagens estáticas, sem que haja significantes limitações modais em relação aos suportes nos quais a fotografia normalmente ocorre (ELLESTRÖM, 2010:33-34).

Ainda conforme Clüver (2006: 18), “quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações” (CLÜVER, 2006: 18) entre o que possa ou não ser considerado arte. Assim, independente da concepção de fotolivro enquanto obra de arte ou não, a relação do conceito “interartes” ao de “intermedialidade” auxilia na compreensão dos casos analisados neste trabalho.

2.3 CATEGORIAS E TIPOS DE INTERMEDIALIDADE CONSIDERADAS NESTE ESTUDO

Dentre as categorias e tipos de intermedialidade descritos pelos autores dedicados aos processos de relação entre mídias, neste tópico, destacamos aqueles que foram considerados ponto de partida na observação e análise dos casos investigados neste trabalho. Fotolivros não se resumem ao que se pode apreender deles enquanto casos de intermedialidade, tampouco intermedialidade restringe-se às categorias que aqui serão brevemente apresentadas. Todavia, mesmo que, como em qualquer outro caso, categorizações possam limitar a visão sobre determinado objeto de estudo, elas nos permitem focar os aspectos a serem investigados e avançar na compreensão de características e dados específicos.

As categorias e tipos foram divididos em três grupos de acordo com a semelhança entre os fenômenos que elas se destinam a explicar. Não se trata, obviamente, de uma organização que considera equivalentes aquelas relacionadas num mesmo grupo; a organização tem como finalidade tornar os modelos mais facilmente aplicáveis às nossas análises e discussões. Tais categorias e tipos não podem, tampouco, ser considerados fenômenos que ocorrem isolados ou de maneira exclusiva. Assim como as fronteiras entre mídias podem ser inferidas apenas por meio de abstrações teóricas, muitas dessas categorias

distinguem-se apenas teoricamente e podem ser observadas associadas em um único processo de comunicação ou em uma única mídia. Neste tópico, dedicaremos mais tempo à última seção por dizer respeito aos tipos de relações que mais nos interessam nesta pesquisa, no entanto, uma mínima compreensão das demais se faz necessária com fins de contextualização teórica do presente estudo.

2.3.1 Classificações que descrevem traduções de obras de uma mídia para outra ou de um sistema semiótico para outro

Roman Jakobson (2007) define como “tradução intersemiótica” os casos em que ocorre a tradução de um signo por outro de natureza distinta (JAKOBSON, 2007: 11). Nas palavras de Clüver (2006), trata-se da mudança “também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia” (CLÜVER, 2006: 17). Tipos semelhantes de intermedialidade são descritos por Irina Rajewsky (2005: 212) como “transposição midiática”, trata-se de casos em que

a qualidade intermidiática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática *vem ao mundo*, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato noutra mídia (RAJEWSKY, 2012: 59).

Clüver (2006) utiliza o termo “relações transmidiáticas” para falar das transposições que ocorrem de uma mídia a outra. De acordo a adaptação que o autor faz do modelo proposto por Eric Vos (1997), incluem-se aqui os casos cujas principais características podem ser descritas a partir de critérios como “separabilidade ou distinção” entre as mídias envolvidas; “coerência ou autossuficiência” das mídias relacionadas; politextualidade (participação de mais de um sistema sígnico); além de distinção espaço/tempo nos processos de produção e recepção dos conteúdos midiáticos (CLÜVER, 2006: 32).

Wolf (2002) estabelece distinção entre dois tipos de fenômenos de intermedialidade. Sendo um deles passível de ser agrupado às demais que compõem esta seção, uma vez que descreve como “extracomposicional”, os casos em que a relação entre mídias ocorre por meio da “comparação entre determinadas obras ou fenômenos de significação” (WOLF, 2002: 18). Conforme Beineke (2011: 15), a maneira como determinado sistema de enunciação tenta reproduzir algo (processo de adaptação) não só revela sobre

aquele meio (no qual a tradução ocorre), como também permite a sofisticação do significado da obra refratada e a descoberta de aspectos do original que até então estiveram inatingíveis.

Salvo as particularidades de cada uma das definições, é possível inferir que nos fotolivros, relações que envolvem transmutação de signos tendem a ocorrer de maneira particular nas obras, uma vez que os modelos acima comumente destinam-se a tratar fenômenos que relacionam mídias a partir da relação entre criações e/ou produções específicas.

2.3.2 Classificações que descrevem alusões e referências midiáticas

Esta seção dedica-se a algumas das relações entre “textos”, “configurações midiáticas”, “estruturas sógnicas”, ou obras cujas relações de intermidialidade ocorrem de maneira alusiva. Nesses casos, elementos de determinada mídia são apropriados, adaptados de tal forma em outra mídia de modo a estabelecer semelhança. Ao categorizar o fenômeno como “referência intermidiática”, Rajewsky (2012: 61) fala do forjamento de uma mídia em outra, da reprodução dos aspectos materiais de uma por meio da materialidade da outra.

A distinção dos fenômenos assim categorizados nem sempre se faz clara em comparação ao que se classifica como “tradução”, “transposição”, “adaptação” etc. Uma possibilidade de compreender este tipo de relação intermidiática está em conceber que, no caso das “referências”, não ocorre correspondência entre as funções sógnicas, mas a representação das próprias características materiais e conceituais de determinados signos que constituem a mídia aludida.

A “referência”, para Rajewsky (2012: 61), ocorre, portanto, quando uma mídia apresenta-se “como se” (RAJEWSKY, 2012: 61) fosse outra. Este tipo de relação é descrito por Wolf (2002) como “intracomposicional”, uma vez que “pode ser geralmente definida como a participação direta ou indireta de mais de uma mídia no processo de significação e/ou estruturação semiótica de uma obra ou complexo semiótico” (WOLF: 2002: 17). Apesar de ocorrer geralmente “dentro” de uma mídia específica, a materialidade ou aspectos conceituais da mídia evocada funcionam como “objeto” (aquilo que determina o signo, c.f Peirce, CP 1.339), ou seja, fornece elementos próprios que atuam em conjunto com a mídia onde a obra ocorre. Conforme Clüver (2011), são casos de intertextualidade pelo fato de existirem “entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia)” referências “(citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias” (CLÜVER, 2011: 19).

Assim como no tópicos anteriores, supomos que os tipos de relação entre mídias descritas aqui ocorrem de maneira particular em cada obra. Não capazes, portanto, de serem consideradas relações características de determinada mídia. Embora não nos auxiliem a generalizar padrões de relações entre mídias no fotolivro, permitem-nos pontuar diferentes processos de interação midiática nas obras analisadas neste trabalho. Em *Silent Book*, por exemplo, a disposição das fotos de maneira semelhante aos trípticos pictóricos (conforme será apresentado nas análises e discussões) pode ser considerada uma maneira de alusão à pintura.

2.3.3 Classificações que descrevem interações diretas entre mídias e/ou sistemas semióticos em um mesmo suporte

Fotolivros são potenciais casos de “tradução intersemiótica” e/ou de “referência intermediária”, uma vez que pode se apresentar como construídos a partir de uma obra literária específica (tradução intersemiótica) ou como alusão a determinada mídia ou configuração midiática (referência intermediária), por exemplo. No entanto, a mídia fotolivro ocorre primordialmente enquanto efeito de processos nos quais fotografia e livro relacionam-se materialmente. A interação, que envolve a materialidade das mídias, é definida por Rajewsky (2012: 58-60) como “combinação midiática”, categoria na qual se pressupõe que “as várias formas de articulação midiática apresentem-se todas na sua materialidade afim e contribuam todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação” (RAJEWSKY, 2012: 60) de determinada “configuração midiática”.

As combinações, de acordo com Clüver (2007:15) podem ocorrer de duas maneiras distintas: enquanto “plurimedialidade”, quando se detecta a presença de várias mídias dentro de uma mídia; e/ou “multimedialidade” quando diferentes mídias encontram-se associadas na produção de uma obra específica. Como resultado destes tipos de relação, o autor aponta pelo menos dois tipos de “configurações midiáticas”: “textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, e textos mixmídias, que ‘contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto’” (CLÜVER, 2011:15).

Inferimos que fotolivros sejam essencialmente casos de “combinação midiática”. Além da relação entre livro e fotografia, nos fotolivros é possível observar, ainda, relações que podem envolver texto verbal, tipografia, pintura, desenho, *design* gráfico dentre outros.

Obras em fotolivro podem ainda, ser consideradas “multimídia” e “mixmídia”. “Multimídia” porque se observa nelas pelo menos duas mídias relacionadas que apresentam

coerência quando tidas isoladamente: fotografia e texto verbal. Isso ocorre mesmo nos casos em que o texto verbal é minimamente explorado, como em *Silent Book* onde se limita ao título e às informações técnicas. São “mixmídia”, por sua vez, em razão da ocorrência de mídias que funcionam como tal apenas quando associadas a outras. Exemplo é o livro, que só funciona como suporte de materialização do fotolivro, mediante a impressão da imagem fotográfica e outros elementos em suas páginas. Além disso, apesar de comumente materializada em outros suportes, a fotografia num fotolivro é parte de processos semióticos específicos gerados por relações como as estabelecidas entre as imagens, entre as imagens e o texto verbal, entre a imagem e a página etc. Isolada do contexto do fotolivro, a imagem fotográfica é parte de um processo de significação completamente distinto.

Baseado no modelo de Hoek (1995), Clüver (2006: 19-33) apresenta, ainda, uma terceira subcategoria de relações entre materialidades de mídias. Trata-se da “união/fusão” que resulta em “textos intermídia” ou “textos intersemióticos” (amálgama indissociável de diversas mídias enquanto interação e/ou fusão). Podemos assim classificar as relações que envolvem o *layout* e o *design* desenvolvidos no fotolivro uma vez que eles só ocorrem quando há a mediação da fotografia e do texto verbal na página.

Elleström (2010: 28-33) divide em dois tipos as relações de intermedialidade. Ambos são reunidos nesta seção do nosso trabalho por incluírem casos em que mais de uma mídia encontram-se materialmente associadas. O primeiro, “combinação e integração”, diz respeito aos casos em que ocorre a associação entre “mídias básicas” distintas. Usando o teatro como exemplo, o autor descreve que, neste tipo de relação intermediática,

os aspectos estéticos dessa combinação e integração de mídias básicas são parte da compreensão e definição do teatro enquanto mídia qualificada. Cada mídia básica possui características modais próprias que, quando combinadas e integradas, de acordo com as convenções qualitativas, resultam no que chamamos de teatro (ELLESTRÖM, 2010: 28-29).

O segundo tipo de intermedialidade definido pelo autor reúne os fenômenos de relação entre mídias que podem ser descritos num eixo que vai desde a “mediação” à “transformação”. Tanto mediação quanto transformação são conceitos utilizados pelo autor para descrever os casos em que determinada “mídia básica e/ou qualificada” é mediada por uma “mídia técnica” distinta daquela onde comumente ocorrem seus processos de comunicação. Sendo que, a transformação ocorre nos casos em que o processo de mediação implica em maior grau de alterações modais sofridas pela mídia que utiliza outra como suporte (ELLESTRÖM, 2010: 30-33).

Conforme Clüver (2006), “em todas as mídias, aquilo que se apresenta à compreensão, interpretação e reação crítica como texto é moldado simultânea e espontaneamente através das respectivas convenções de recepção vigentes, de atitudes ideológicas e de interferências intertextuais” (CLÜVER 2006: 15). Relações de intermedialidade são complexas e fluidas, não podem, portanto, ser limitadas às interações físicas entre suportes envolvidos. Nosso recorte prioriza as associações cujos aspectos materiais do livro, da fotografia e de outras mídias envolvidas assumem função de signo nas obras. Nesses casos, a interação material entre fotografia e livro ocorre atrelada à interação entre seus aspectos conceituais.

3 FOTOLIVRO ENQUANTO FENÔMENO DE INTERMIDIALIDADE

De acordo com Shannon (2010), a relação entre livro e fotografia é anterior ao fotolivro e ocorre, pelo menos, desde a primeira metade do século XIX, quando começou a se desenvolver a impressão da imagem fotográfica (SHANNON, 2010: 56). Embora a origem de fotolivro não tenha sido ainda historicamente precisada, na América Latina, Fernández (2011) aponta que, pelo menos desde 1920, a mídia ocorre como forma de expressão utilizada por fotógrafos e artistas (FERNANDEZ, 2011:12).

Conforme Parr e Badger (2004), “um fotolivro é um livro – com ou sem texto [verbal] – no qual a mensagem principal da obra ocorre por meio das imagens fotográficas” (PARR E BADGER, 2004: 06). Quando associada no fotolivro, a fotografia, “arte de escrever com a luz” e “forma de expressão visual” (LIMA, 1988: 17), tem suas potencialidades exploradas enquanto “linguagem” e manifestação artística (LIMA, 1988: 17). Destina-se a ser lida e contemplada ao mesmo tempo. Sob a perspectiva fornecida por Elleström (2010), o livro consiste numa “das mídias técnicas (suporte) que determina os aspectos qualitativos da fotografia” (ELLESTRÖM, 2010: 33).

Enquanto fenômeno intermediário, o fotolivro não se resume à soma das mídias as quais relaciona. Conforme aponta o crítico e historiador Horácio Fernández (2011: 16), fotolivros são “redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais”. Enquanto caso de “combinação midiática”, são particularizados pela maneira como apresentam a “sequência de imagens, o texto [...], a montagem, a composição e a ordem das páginas, as capas e as sobrecapas, a tipografia, as características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão” dentre outros.

Os fotolivros apenas nas últimas décadas tornaram-se alvo da atenção de pesquisadores, como explicitam Fernández (2011: 11) e Shannon (2010: 60). Se não é raro encontrar trabalhos dedicados ao estudo da imagem fotográfica e/ou de fotografias individuais (FERNÁNDEZ, 2011:11), são escassas, no entanto, as investigações dedicadas ao fotolivro como um todo, compreendendo-o como mídia. Apesar de raros, os textos acadêmicos e críticos que abordam o fotolivro normalmente o fazem de modo a explicitar o caráter intermediário do meio. Tais abordagens, mesmo as não embasadas nos estudos da intermedialidade, evidenciam o aspecto multifacetado e a participação de mais de uma mídia no desenvolvimento das obras (ex.: Shannon, 2010; Fernandez, 2011; Parr e Badger, 2004, 2006 e 2014).

Assim como todas as mídias, os fotolivros dificilmente podem ser padronizados. Entretanto, a possibilidade de que exista “um modelo de expressão e criação” (FERNÁNDEZ, 2011:14) que implique em procedimentos que determinam a maneira como as imagens relacionam-se entre si, com o livro e com as demais mídias envolvidas nos processos de produção de uma obra em fotolivro, abre precedente para o desenvolvimento deste trabalho. Isso porque, se constatados, tais padrões possibilitariam a definição e compreensão da mídia que, conforme os pesquisadores da área salientam, carece de sistematização (ver Fernandez, 2011; e Shannon, 2010). O presente trabalho propõe-se, assim, a observar e analisar de que maneira as relações entre mídias ocorrem nas obras que constituem nosso estudo de caso: *Silent Book* (Rio Branco, 2012) e *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

3.1 *SILENT BOOK*

A primeira obra que integra o estudo de caso desta pesquisa consiste na segunda edição do fotolivro *Silent Book* (figura 1), publicada em 2012 por Miguel Rio Branco. Considerado um dos mais relevantes fotolivros do século XX (Fernandez, 2011: 195), o trabalho desenvolve-se na exploração da imagem fotográfica e de mídias como pintura, literatura, cinema e teatro.

“É um livro sobre a dor, sempre silenciosa, dos protagonistas de suas imagens: boxeadores, prostitutas, animais, doentes, obras de arte, transformados em metáforas da solidão e da angústia e também do corpo e da sexualidade” (Fernandez, 2011: 195). Os cenários utilizados nas imagens são, geralmente, ginásios, bordéis, igrejas, tumbas, circos, matadouros, hospitais e dormitórios.

Impresso em capa dura, com formato quadrado (195 x 195 cm), o fotolivro é desprovido de texto verbal (salvo o título, as informações técnicas e os casos em que o texto é parte do objeto capturado pelas lentes da câmera fotográfica). Nele, todas as fotografias são impressas sangradas, algumas delas em folhas dobradas que possibilitam que as imagens ocorram materialmente associadas a mais de uma página (e foto).



Figura 1: reprodução da capa e contracapa do fotolivro *Silent Book* (Rio Branco, 2012).

3.2 *SÍ POR CUBA*

A segunda obra observada e analisada neste trabalho é *Sí por Cuba* (figura 2), de Tatiana Altberg (2005). As 47 imagens fotográficas que integram a obra são resultado do ensaio realizado pela fotógrafa e *designer* na ilha em 1999, ano da comemoração dos quarenta anos da Revolução Cubana.

Com dimensões de 9 x 27.5 cm, o livro compila fotos em cor e em preto e branco, a maioria delas resultado de capturas que revelam o olhar da artista sobre o cotidiano em regiões da ilha como Havana, Santa Clara, Nuevitas, Pinar Del Rio e Trinidad. Impressa em capa dura, a edição final do fotolivro – que inclui texto introdutório no qual a artista apresenta as motivações que resultaram na criação – evidencia a influência dos ritmos que compõem a paisagem sonora cubana sobre o trabalho.



Figura 2: reprodução da capa e contracapa do fotolivro *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Antes de descrevermos os procedimentos metodológicos utilizados neste trabalho, apresentaremos os principais critérios utilizados para a escolha das duas obras que consistem no nosso estudo de caso. Conforme foi possível observar nos capítulos anteriores, não existem muitos textos acadêmicos ou críticos, nem definições precisas que nos permitam considerar um trabalho fotolivro ou catálogo de fotos, por exemplo, o que confere pertinência aos critérios aqui desenvolvidos para a seleção das obras que seriam analisadas.

O primeiro critério utilizado para a escolha dos fotolivros foi o recorte geográfico, seleção essa que resulta da influência dos textos de Horacio Fernández (2011) sobre este trabalho, uma vez que em *Fotolivros latino-americanos*, o historiador salienta o quão insuficiente é o número de pesquisas dedicadas às obras criadas na América Latina e/ou por artistas e fotógrafos que aqui atuam.

Este trabalho não consiste em pesquisa histórica do meio, mas numa tentativa de compreender, sobretudo, as maneiras como as relações intermediárias ocorrem nos fotolivros contemporâneos. Assim, o recorte temporal que fazemos configura-se no nosso segundo critério para a coleta dos fotolivros. Estipulamos que os trabalhos analisados deveriam ter data de publicação entre 2000 e 2014.

O terceiro critério segue a definição já apresentada de Parr e Badger (2004: 06), onde os autores afirmam que, independente da presença do texto verbal, no fotolivro a mensagem é transmitida primordialmente por meio das imagens fotográficas. Ficou estabelecido, então, que o protagonismo da fotografia sobre o texto verbal ou qualquer outra forma de expressão deveria ocorrer nos trabalhos selecionados, evitando assim que nos dedicássemos aos casos em que a foto ocorre como ilustração ou de alguma maneira subordinada à mensagem transmitida por signos que não os compreendidos na imagem fotográfica.

O quarto critério, também resultado dos textos que fundamentaram este projeto, consiste na constatação prévia da “coerência entre as partes”, salientada como elemento característico do fotolivro por Fernández (2011: 14-16) em passagem também já apresentada aqui.

Desde que obedecessem aos critérios acima, os fotolivros deveriam, ainda, ser de viável aquisição. Sobre este quesito, vale informar que muitas das obras que pretendíamos analisar acabaram por ser descartadas no início de nossa pesquisa ora por encontrarem-se esgotadas no mercado ora pelo valor cobrado nas vendas.

4.1 MODELOS DE OBSERVAÇÃO E ANÁLISE DAS RELAÇÕES ENTRE MÍDIAS NO FOTOLIVRO

O desenvolvimento deste modelo metodológico ocorreu durante o próprio estudo, como resultado das associações feitas entre o escopo teórico deste trabalho (semiótica peirciana, principalmente) e as observações preliminares dos casos. Com a distinção entre os dois tópicos de observação (descritos abaixo), foi possível compreender as associações que ocorrem no fotolivro que não estão restritas às sugestões de continuidade semântica que resulta da disposição sequenciada das imagens nas páginas do livro.

Nossa descrição inicialmente priorizou os aspectos narrativos dos dois trabalhos estudados. Entretanto, o contato com as obras analisadas (e o aprofundamento no estudo do aparato teórico que embasa esta investigação) demonstrou que nos ater a tais aspectos configuraria num recorte ineficiente, já que desprezaria o que posteriormente demonstrou-se como uma das principais características das relações intermidiáticas no fotolivro: os aspectos icônicos da associação material entre as mídias envolvidas.

Na presente pesquisa, as relações de intermedialidade são analisadas com base nas relações estabelecidas entre os elementos que compõem cada uma das obras. A observação e a descrição dos fotolivros iniciam-se obedecendo a sugestão de leitura que se explicita na disposição das imagens nas páginas do livro (da esquerda para a direita). Dedicamo-nos, assim, às relações entre os componentes⁴ de cada fotografia, entre a fotografia e a página na qual fora impressa (representada, nas figuras 3 e 4, pela seta 1), entre as duas páginas dispostas pareadas (seta 2) e entre o díptico (ou tríptico) e a sequência de páginas do fotolivro (seta 3).

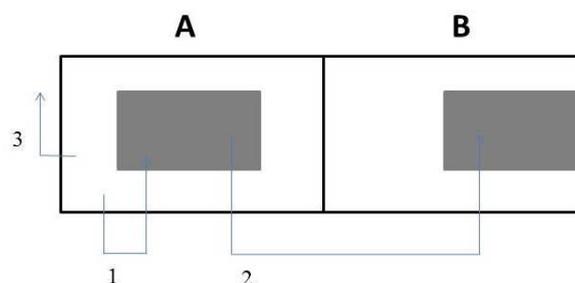


Figura 3: representação diagramática dos elementos observados na análise dos dípticos.

⁴ Utilizando a analogia proposta por Lima (1988) entre o texto verbal e a fotografia, “poderíamos dizer que o que é uma palavra na escrita alfabética é, na escrita icônica, um componente” (Lima 1988: 19).

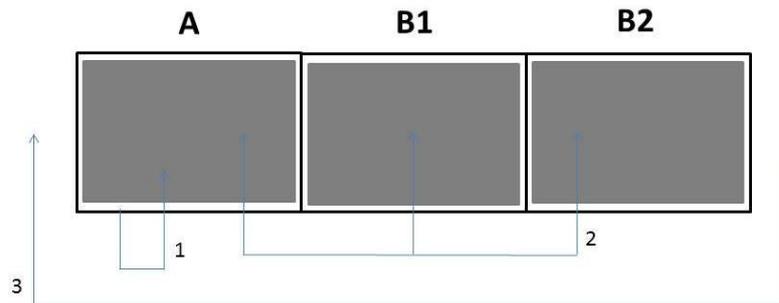


Figura 4: representação diagramática dos elementos observados na análise dos trípticos.

Chamamos de díptico cada duplo de páginas acessível quando o livro é aberto, sendo “A” a página esquerda e “B” a direita (figura 3). Consideramos “díptico 01”, o primeiro caso em que se observa a imagem impressa em pelo menos uma das páginas, seguindo a numeração na medida em que viramos a folha em progressão para a direita. Já os trípticos (particulares a *Silent Book*), ocorrem quando uma das páginas é desdobrada, formando uma relação tríplice de imagens (“A1”, “A2” e “B”; ou “A”, “B1” e “B2”). Nesses casos (dos trípticos), a numeração inicia-se quando o primeiro deles ocorre. Em seguida, retomamos a contagem dos dípticos a partir da pausa dada quando ocorrido aquele tríptico (figura 4).

Por ser a relação (intermediática) entre a imagem fotográfica e o livro, nosso principal foco de investigação neste trabalho, desprezamos os casos em que o duo formado pelas páginas não contém nenhuma fotografia, como, por exemplo, quando nas duas páginas observa-se apenas a impressão de textos verbais (introdução e/ou informações técnicas).

4.2 SEMIÓTICA APLICADA AOS TÓPICOS DE ANÁLISE

De acordo com o modelo de C. S. Peirce (1839-1914), o processo de representação (“semiose”, c.f. Peirce, EP 2:411) envolve uma complexa relação constituída de três termos irredutivelmente conectados – Signo, Objeto e Interpretante (PEIRCE, CP 2.228). Com o objetivo de tornar explícitos os processos de comunicação que ocorrem nos fotolivros, neste trabalho, o modelo peirceano é utilizado como base para a observação e descrição das obras *Silent Book* e *Sí por Cuba*. Assim, os tópicos descritos abaixo se desenvolvem a partir dos três níveis fundamentais e complementares (qualitativo-icônico, singular-indicativo e convencional-simbólico) propostos pela semiótica de Peirce.

O primeiro [qualitativo-icônico] utiliza dados característicos da estrutura da imagem para iniciar a análise, considerando assim, por exemplo: cores, contornos, ângulos e

profundidade. No segundo nível [singular-indicativo] ocorre a contextualização do objeto e questões sobre a finalidade do mesmo. No terceiro e último nível [convencional-simbólico], investiga-se os significados que possam estar subjacentes e os valores que possam estar contidos [no signo] (CRUZ, 2009: 106).

São utilizados nas análises, ainda, os conceitos de Peirce para definir os três modos de funcionamento do signo: ícone, índice e símbolo. Assim, este trabalho considera ícone como “[u]m signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal objeto exista ou não” (PEIRCE, CP: 2.247); índice como um signo ou representação que se refere ao seu objeto “por estar numa conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto” (PEIRCE, CP: 2.305), representação cuja relação com seu objeto “consiste numa correspondência de fato” (PEIRCE, CP: 1.558); e símbolo como um signo que relaciona-se com seu objeto por meio da generalidade da lei, norma, hábito ou convenção (PEIRCE, CP: 1.427).

Aspectos *sintáticos e morfológicos*, e *semântico-pragmáticos* são divisões que, conforme será visto na sequência, só se fazem pertinentes em termos de análise teórica. Na prática, observa-se a atuação e efeito simultâneos de todos os elementos que integram os fotolivros. Mas, ao considerarmos que “o conteúdo é o conjunto das formas expressivas”, como sugere Lima (1988: 21), torna-se imperativo o estudo de quais são e como atuam tais formas expressivas (*aspectos sintáticos e morfológicos*), as relações estabelecidas entre elas, bem como a maneira como são convertidas em elementos semânticos no fotolivro.

4.2.1. Sobre os aspectos sintáticos e morfológicos

Conforme será possível observar no relato das análises (capítulo seguinte), nos tópicos denominados *aspectos sintáticos e morfológicos* concentramos os resultados da observação e descrição tanto das características *qualitativo-icônicas* dos dípticos e trípticos quanto das *singular-indicativas*.

No que diz respeito à análise qualitativo-icônica, dedicamo-nos a salientar os aspectos qualitativos de cada um dos dípticos e trípticos que compõem os fotolivros, ou seja, suas qualidades materiais, cores, linhas, dimensões e formas, volume, textura, luminosidade, *design*, dentre outros. Trata-se dos aspectos apreendidos enquanto primeira impressão que se tem das páginas e fotografias nelas impressas quando o livro é aberto. Em razão das qualidades abstratas sugeridas pelas qualidades visíveis dos fotolivros, as ideias e sensações provocadas também ocorrem descritas nestes tópicos, apesar de mais desenvolvidas em

aspectos semântico-pragmáticos (descrita na seção a seguir). Nestes tópicos incluímos, ainda, relações (icônicas) que ocorrem por comparação de semelhança, despertadas pelas qualidades.

Sobre os elementos singular-indicativos, os dípticos e trípticos são analisados enquanto algo que existe em tempo e espaço determinados. Observamos de que maneira as imagens fotográficas, textos verbais, margens etc. são contextualizados como signo de objetos desenvolvidos no próprio fotolivro.

4.2.2 Sobre os aspectos semântico-pragmáticos

Segundo Araújo (2007), o termo “semântico-pragmático” é apropriado da linguística que compreende “semântica” e “pragmática” como níveis distintos que se superpõem (Araújo, 2007: 15). A respeito das interferências da “pragmática” (“uso, contexto, intenção, crenças, expectativas, efeitos da enunciação”, c.f. Araújo, 2007: 15; “estudo da linguagem em relação aos usos da linguagem”, c.f. Stalnaker, 1996: 77), sobre a “semântica” (“relação entre o signo e aquilo que ele designa”, c.f. Stalnaker, 1996: 77; “significação, sinonímia, inteligibilidade de uma frase”, c.f. Araújo, 2007: 02), Stalnaker (1982: 65) nos fornece o seguinte:

O contexto de enunciação afeta não só a força com a qual a proposição é expressa, como também a própria proposição. Pode ser que as regras semânticas determinem a proposição expressa por uma sentença ou frase somente relativamente a traços da situação na qual a sentença é usada (STALNAKER, 1982: 65).

Os *aspectos semântico-pragmáticos* compreendem, assim, os relatos descritivos daquilo que se caracteriza como convencional-simbólico nos conjuntos de páginas (dípticos e tríptico) e na obra como um todo. Analisamos o caráter representativo do livro e das imagens fotográficas, além das interações em que observamos o envolvimento de outras mídias como literatura, pintura, música, grafite etc. Descrevemos, ainda, de que maneira as relações entre os elementos (dos dípticos e trípticos) interferem nos processos de representação uns dos outros e de que maneira as mesmas relações contribuem ou não para a expansão das fronteiras conceituais das mídias ali presentes.

5 ANÁLISE DAS OBRAS

No capítulo dedicado às análises, os dípticos e trípticos encontram-se reproduzidos um a um de modo a tornar esta seção a mais “intermediática” do nosso trabalho. As imagens precedem os textos que a descrevem, funcionando não como ilustração, mas enquanto objeto que atua sobre as palavras que, por sua vez, funcionam como seus signos.

5.1 CASO *SILENT BOOK*

A análise do fotolivro *Silent Book* inclui 79 imagens fotográficas observadas neste trabalho em suas relações estabelecidas nos 41 dípticos e seis trípticos que constituem a obra. Chamamos de dípticos a associação entre duas páginas (esquerda e direita) pareadas quando o livro é aberto. Já os trípticos, característica que particulariza a estrutura deste fotolivro, ocorrem em momentos específicos de *Silent Book* como resultado do desdobramento de uma das páginas em duas, possibilitando a observação de um conjunto de três imagens. Em nossas anotações, a letra “A” é utilizada para designar a página disposta à esquerda no díptico e a letra “B” para denominar a página disposta à direita. A1 e A2, B1 e B2 são variações resultantes do desdobramento das páginas na formação de trípticos.

Díptico 01

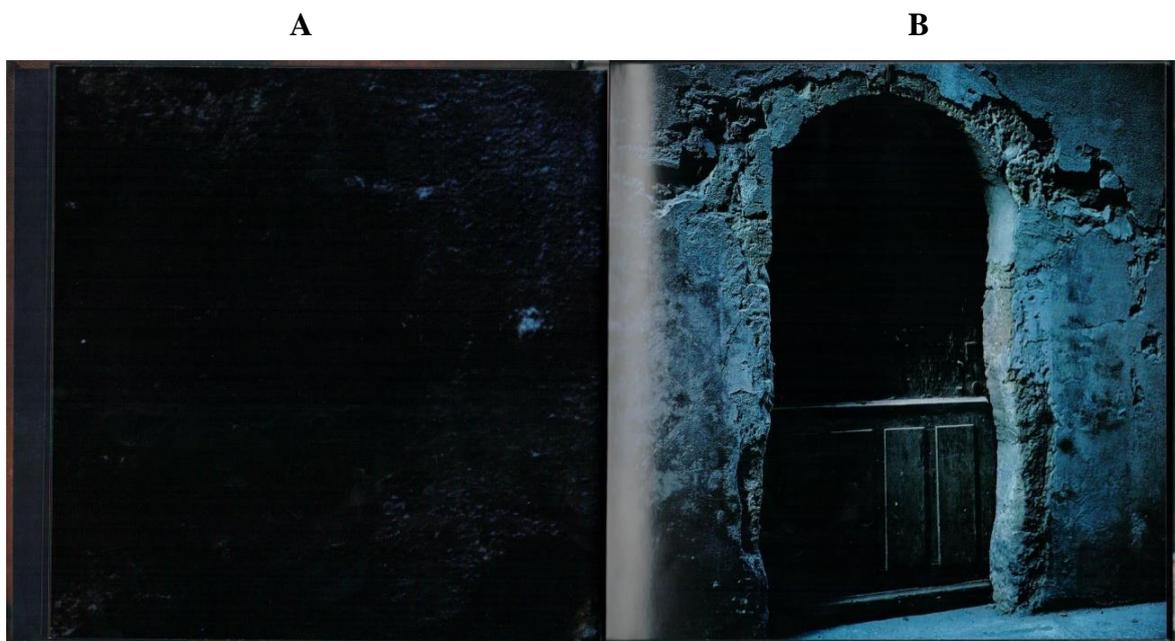


Figura 5: reprodução das páginas 06 e 07 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A linha (vinco) que se interpõe materialmente entre as páginas A e B tem o efeito divisor evidenciado pelas distinções formais estabelecidas entre as imagens impressas nos dois lados. No ponto de contato, as fotos distinguem-se pela incidência de luz (a imagem em A é mais escura, enquanto a imagem em B é mais clara, próxima ao vinco). No entanto, características como coloração (tons próximos ao preto e ao azul) e aspectos táteis (aparência de aspereza que resulta de pequenas diferenciações volumétricas entre as figuras em primeiro plano) atenuam a distinção entre as duas porções do díptico.

Além das semelhanças já descritas (cor e aparência tátil), a correspondência entre as partes (A e B) é salientada pela relação *pars pro toto*⁵. A é parte de B, é representação icônica do conjunto de formas e figuras que constituem B. A imagem impressa na porção esquerda do díptico é resultado da ampliação do recorte feito na figura localizada ao centro de B. Na foto em B, a porção (reproduzida em A) destaca-se do todo em função da distinta incidência de luz (mínima em relação ao restante da imagem). O recorte (A) evidencia a abertura para o plano posterior da foto (B) e interpela o curso das linhas que constroem perspectiva na imagem fotográfica.

Ao considerar que B contém A, A pode ser compreendida, ainda, como extensão da área contida no objeto representado em B que não se faz visível por se encontrar subjacente ao primeiro plano. A partir do *zoom*, A revela aspectos da figura representada em B que, em função das características próprias da fotografia (principalmente bidimensionalidade e instantaneidade) não podem ser observadas apenas na visualização daquela (B) imagem, revelando a extensão e detalhes da figura contida atrás do que se vê em primeiro plano em B.

A associação entre as duas fotos salienta, ainda, a inversão do uso da luz para destacar os elementos representados na imagem. Se comumente a iluminação é utilizada na fotografia para pontuar figuras, neste caso, a existência de A soma-se à perspectiva construída em B para conferir protagonismo aos pontos onde a incidência de luz é reduzida.

⁵ Aqui recorreremos à definição de “metonímia” que a compreende como figura de retórica utilizada para designar fenômenos em que o nome (aqui, característica) de uma parte de um objeto, lugar ou conceito representa-o por inteiro (Pignatari, 2006: 15). “Uma parte (tomada) para o todo”, em tradução livre da expressão para o português.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A fotografia em B é construída de modo a priorizar a representação da porta (figura principal). Localizada ao centro na imagem, o elemento destaca-se ainda pela diferenciação cromática e recorte feito pela iluminação. O díptico funciona como introdução do livro. A porta é elemento principal em B, destacada em A por meio do recorte e ampliação. A porta funciona como metáfora da própria página onde se encontra impressa: assim como a porta (quando – e se – aberta) dá acesso a um novo espaço, a página (quando – e se – virada) torna acessível a narrativa que se presume desenvolver na sequência de dípticos que compõem a obra.

Díptico 02



Figura 6: reprodução das páginas 08 e 09 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Na foto impressa à esquerda no díptico (A), observa-se o predomínio de figuras retangulares e retas, construídas vertical e horizontalmente, formadas nos quadros superiores da imagem enquanto, nos quadros inferiores, o preto minimiza a distinção entre as formas ali presentes. Em primeiro plano, figuras construídas pela sobreposição de retas e curvas (peças de roupa) são responsáveis pela intercessão entre as porções superior e inferior da foto.

Em B, ao contrário de A, não há distinção entre planos. A imagem é formada por uma superfície sobre a qual figuras abstratas distinguem-se minimamente umas das outras por meio das cores e linhas traçadas em direções pouco precisas. Como figura principal, observa-se aquela (faca) cujos aspectos volumétricos destacam-na do todo, localizada próximo ao centro, no quadro inferior direito da foto. Ao lado e subjacente à figura principal, veem-se manchas de coloração entre o vermelho e o roxo com delimitações pouco precisas.

Neste díptico, assim como no interior, distinções entre as construções volumétricas das figuras e diferenciação cromática próxima ao vinco (divisão material entre as páginas) são as principais características responsáveis pela distinção entre as duas partes relacionadas. Dentre as correspondências entre A e B, destacam-se os tons arroxeados predominantes nos quadros superiores de A, que se fazem presentes em B, no quadro inferior direito, além do vermelho pontuado de maneira semelhante nas figuras (peça de roupa em A e mancha no chão em B) situadas próximo ao centro nas duas imagens.

Sobre as similaridades responsáveis pelas correspondências entre as duas fotos, destacam-se, ainda, a incidência centralizada de luz que provoca o sombreamento nas imagens próximo às margens; e as figuras retangulares em primeiro plano (dois pedaços de tecido em A, e faca em B) que, nos dois casos, têm suas características volumétricas exploradas de modo a destacá-las do todo.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Em A, o céu arroxeadado indica fim de tarde; a luz escassa que surge atrás da edificação parece ser resquício dos últimos minutos de incidência do sol sobre a região. O galpão de madeira tem as portas fechadas e é rodeado pelo mato que cresce indiscriminadamente ao redor. Além da vegetação, as diferentes cores e textura da parede de madeira conduzem à inferência de que se trata de uma área pouco habitada, apesar dos indícios (roupas no varal, antena de TV, fios de eletricidade) de presença humana no local. Em B, observa-se uma faca rodeada por mancha vermelha no chão de cimento.

Se vistas isoladas, a interpretação das fotografias poderia ser dada como concluída aqui ou depois de acrescentados alguns poucos elementos. No entanto, a associação estabelecida entre as imagens (resultado do pareamento nas páginas no livro) inaugura processos semióticos que especificam sua observação/leitura. Aqui, diferente do caso anterior, as duas fotos estabelecem relação metonímica semântica passível de ser inferida por meio das

relações icônicas⁶ (sobre as quais se baseiam as indexicais⁷) estabelecidas entre as duas fotos. Parte de A é replicada em B: o tom arroxeadado da poça situada no quadro inferior direito de B é resultado do reflexo do céu (presente em A) na porção líquida no chão. Assim, por meio das relações formais, estabelecem-se as relações semânticas do díptico.

O céu, enquanto elemento comum (mesmo que só virtualmente⁸ inferido em B), transforma as fotos em recortes de um mesmo contexto, produzidas entre curtos espaços de tempo (coloração semelhante do céu induz a compreensão de mínima distinção temporal entre o clique que resulta na imagem em A e o clique que resulta na imagem em B). Na narrativa desenvolvida, a mancha vermelha e a faca (B) somam-se às manchas também vermelhas do tecido (A) como sinais de ferimento imposto a algum animal (humano ou não). Semelhante ao que ocorre a partir do chamado “efeito Kuleshov⁹” na montagem cinematográfica, o vinco entre as páginas funciona como eclipse entre dois momentos distintos, o que torna B sequência temporal de A. Como resultado, o observador/leitor é conduzido a interpretações como “dentro do galpão, alguém ou algum animal foi ferido, o executor da ação usou as roupas no varal para se limpar do sangue esguichado e, em seguida, jogou no chão a faca ensanguentada antes de deixar o local”, por exemplo.

⁶ Baseados em Peirce (1902: CP 2.92), definimos “relações icônicas” como os processos em que os signos representam-se uns aos outros predominantemente por meio da semelhança entre suas qualidades.

⁷ Ainda com base em Peirce (CP 2.305), “indexicais”, neste caso, diz respeito às relações entre fotografia e aquilo da qual ela decorre (“recorte espacial” e “interrupção temporal”, c.f. Kossoy, 20020 :29).

⁸ Nas palavras de Levy (1996), “virtual” é aquilo que existe em potência; “complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução, a atualização.” (Levy, 1996: 16).

⁹ Resultado de experimentos do cineasta russo Lev Kuleshov, realizados entre 1910 e 1940, com a justaposição de imagens. Os experimentos do cineasta demonstraram que jogos de ação e reação entre imagens distintas atribuem significados a planos isolados ($a+b=c$).

Díptico 03

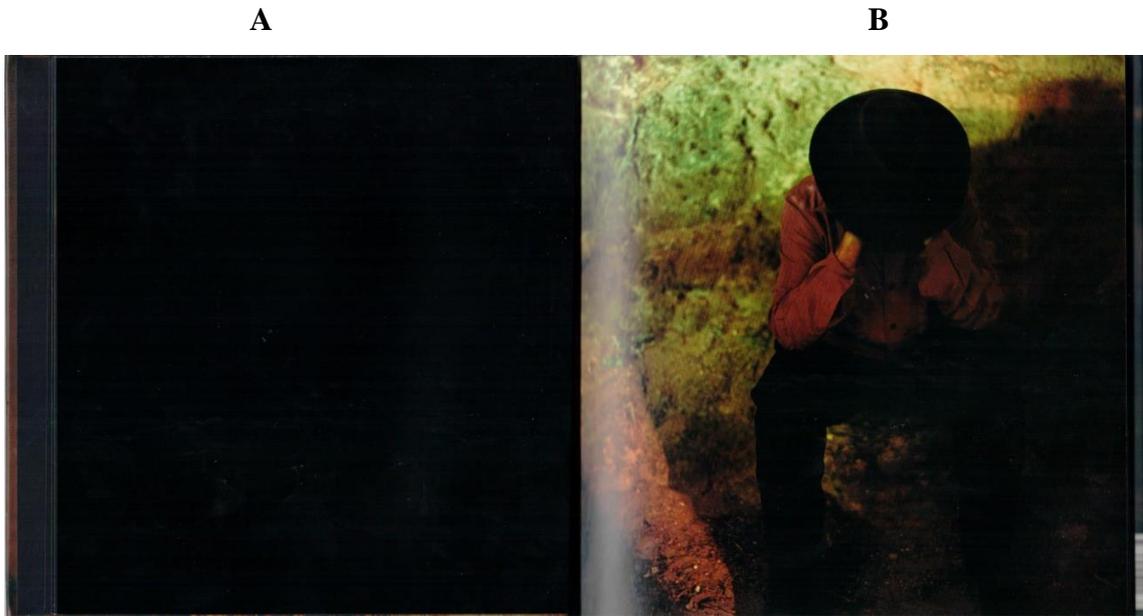


Figura 7: reprodução das páginas 10 e 11 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A é completamente tomada pela impressão da tinta preta. O que gera pausa na sequência de fotografias e direciona a atenção do leitor/observador para a foto em B. A distinção entre imagem e “não imagem” salienta a divisão material entre as páginas associadas na forma de díptico. Sobre as relações de correspondência entre as partes, é possível observar que o preto (que abrange toda a extensão de A) é pontuado em B na figura circular (chapéu), presente na porção central superior da imagem, na figura retangular (perna da calça), disposta na parte inferior também ao centro na foto, e na mancha que se estende verticalmente próximo à margem direita da página. Apesar de haver pelo menos três pontos onde o preto é cor predominante em B, a similaridade cromática entre figura principal da foto (preto mais intenso – chapéu) e toda a superfície de A induz à compreensão desta (A) como recorte e ampliação de parte daquela (B). O *pars pro toto*, neste caso, é inferido não pela relação material entre as partes, mas pela semelhança que se estabelece entre elas.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Assim como anteriormente, a montagem cinematográfica aqui é apropriada como elemento que possibilita o desenvolvimento da narrativa. A metáfora da elipse (antes aplicada

ao vinco entre as páginas) neste díptico é atribuída a A. O preto é pausa que, ao mesmo tempo em que confere experiência rítmica à observação/leitura, funciona como propulsor para que a cena interpretada no díptico anterior seja completada na visualização deste.

Consequência da progressão entre as páginas do díptico anterior, A recorre à convenção que atrela a cor preta a temas como “morte”, “luto”, “tristeza”, “perda” etc. Na associação, A estabelece relação causal com B: o homem vestido de preto e vinho tem as mãos levadas ao rosto que é encoberto pela aba do chapéu em função de sua postura (cabeça inclinada para frente, sustentada pelas mãos e braços). Se o preto é a constatação da morte inferida no díptico anterior, é possível inferir que em B vê-se a personificação do luto, “o homem que chora a perda ou amarga o arrependimento de ter sido o autor da morte”.

Díptico 04



Figura 8: reprodução das páginas 12 e 13 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste caso, apesar da divisão material entre as páginas ser apropriada como elemento que diferencia as duas imagens, o efeito delimitador do vinco (que até então tem atuado como dispositivo das relações de simetria entre as partes) é atenuado pela presença de uma linha (corda) traçada verticalmente da margem superior de A até parte do quadro inferior, deslocando para a esquerda o centro do díptico. O vinco funciona como responsável pela

construção rítmica das partes relacionadas, integrando-se às linhas e blocos traçados verticalmente nas duas imagens.

A sintaxe entre A e B ocorre predominantemente de três maneiras distintas. Primeiro, na relação que se estabelece entre as figuras verticais dispostas horizontalmente nas duas imagens (saco de areia, atleta, espelhos, parede revelada entre os espelhos e corda, em A; e atleta de costas, sombras formadas na parede, pôsteres, espelho e atleta de frente, em B). Segundo, na relação entre as linhas horizontais traçadas nas duas fotos com ligeira variação de posicionamento (linha que divide a parede em verde e branco em A corresponde à barra de ferro em B; linha traçada entre a parede e o chão em A continua na linha entre as porções clara e escura da parede em B). E, por último, na relação entre os planos criados nas duas fotos: em ambos os casos predomina a distinção entre dois planos nos quais as figuras à frente aparecem com contornos pouco delimitados, enquanto os elementos dispostos no plano posterior têm as formas e detalhes priorizados.

Iluminação e cor são outros dois elementos responsáveis pelas semelhanças entre as fotografias. Nos dois casos, a luz incide da esquerda para a direita, alcançando os objetos em primeiro plano com intensidade reduzida. No que diz respeito às relações cromáticas estabelecidas, o verde e o branco predominam nas imagens. O vermelho aparece igualmente pontuado (atenuado pelo verde – efeito possivelmente alcançado pelo uso de filtro que prioriza cores frias¹⁰) nos dois lados do díptico (pôster, *short* e letras na parede em A; e reflexo no corpo do atleta à esquerda, linha e pôster na parede, e luvas de boxe em B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico rompe com a sequência narrativa até então interpretada. Contextualizadas numa academia de boxe, as cenas mostram três atletas durante sessões distintas de treino que parecem ocorrer simultaneamente¹¹. Apesar da dramaticidade conferida pelos movimentos dos corpos e efeitos de luz e sombra, a personificação tem relevância minimizada em relação à caracterização do cenário. A figura humana, presente pela primeira vez em B do díptico anterior, aqui tem tratamento semelhante no que diz respeito à ocultação de características físicas de identificação, como detalhes faciais.

¹⁰ São classificadas como cores quentes aquelas cujos tons associam-se ao sol e ao fogo, tais como amarelo, laranja e vermelho. Já as consideradas cores frias, são assim adjetivadas em função da relação com os tons predominantes em cursos d'água, extensões de gelo, céu e árvores, tais como azul e verde.

¹¹ Neste caso, a aproximação temporal é inferida a partir dos aspectos formais das imagens (como incidência semelhante de luz) e características materiais do livro (como disposição pareada das duas imagens).

Díptico 05

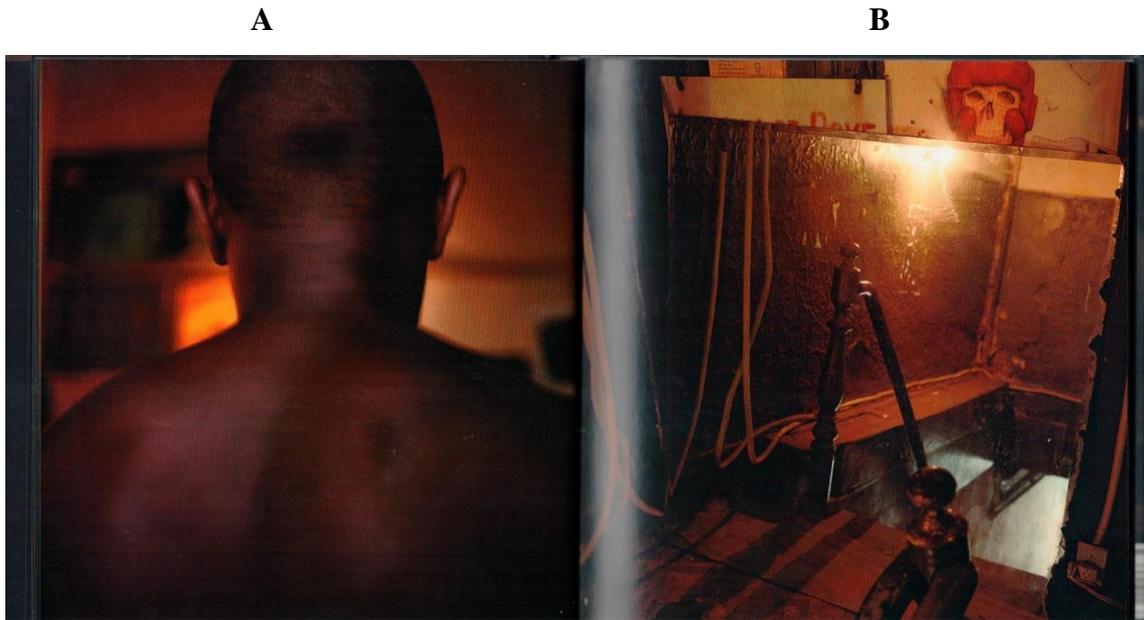


Figura 9: reprodução das páginas 14 e 15 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste díptico, a relação entre as páginas A e B ocorre predominantemente em função da semelhança cromática entre as partes. Tons quentes que vão do laranja ao marrom (quase preto) são responsáveis por definir a maioria das figuras presentes nas fotografias. Observa-se que a divisão material entre as páginas salienta as diferenças formais entre as duas fotos. Em A, uma figura de contornos curvilíneos (corpo), clicada em primeiro plano, ocupa a maioria da superfície da imagem. Os elementos que compõem o plano posterior (situados nos quadros superiores esquerdo e direito) são apresentados com pouca nitidez, tornando possível visualizar apenas uma figura retangular escura à esquerda, além de uma linha e uma figura retangular preta de contornos brancos à direita.

Em B, ao contrário, a riqueza de planos e pouca diferenciação no tratamento dado aos elementos que compõem a imagem consistem nas principais características da foto ali impressa. Na imagem à direita no díptico, o encontro perpendicular de linhas traçadas diagonal e verticalmente é responsável pela profundidade de campo. Destacam-se, na foto, a figura em vermelho, construída pelo conjunto de formas circulares no quadro superior direito; o ponto mais claro em amarelo, de contornos pouco precisos, disposto também no quadro superior direito, além das linhas em amarelo e marrom visíveis em toda a extensão da superfície imagética.

Apesar das particularidades que diferenciam as fotografias, a iluminação ocorre de maneira semelhante nos dois casos: um ponto de luz, distinto daquele que resulta na definição dos elementos fotografados, atua como figura que capta a atenção do observador (quadro superior esquerdo em A, e quadro superior direito em B). É semelhante, ainda, a relação espacial entre os tons de vermelho e as figuras que recebem maior incidência de luz.

Aspectos semântico-pragmáticos:

As interpretações semânticas provocadas pela associação entre as imagens, aqui, ocorrem de maneira semelhante aos casos anteriores. As duas fotos tornam-se parte de uma mesma narrativa e funcionam como representação uma da outra: o pareamento das fotos induz à compreensão de B como cenário do personagem em A. De um lado (A), observa-se a cabeça e parte das costas nuas de um homem clicado em primeiro. Do outro, em vez de personagens, vê-se o ambiente: um cômodo pouco iluminado, com pé direito baixo, acessível por uma escada que se inicia no andar inferior. A despreocupação com a aparência do lugar (possivelmente um porão) explicita-se na tomada e fios elétricos expostos nas paredes ásperas e descascadas.

Dois elementos presentes nas fotografias atuam como principais responsáveis pela condução da narrativa e continuidade temática do díptico anterior: o homem e o desenho na madeira. A partir da identificação da caveira de *boxer* desenhada na parede em B, o homem passa a personificar um lutador que, assim como no duo anterior, tem o rosto ocultado. Como consequência da manipulação do livro, que provoca a progressão do díptico anterior este, a narrativa pode ser compreendida como o final da carreira do pugilista que, no caso 04, parecia preparar-se (treino) para a luta. Na relação, a caveira assume a representação da perda de prestígio e relevância do atleta para o seu meio, quando encerrado seu ciclo de produtividade (e/ou vitórias).

Díptico 06

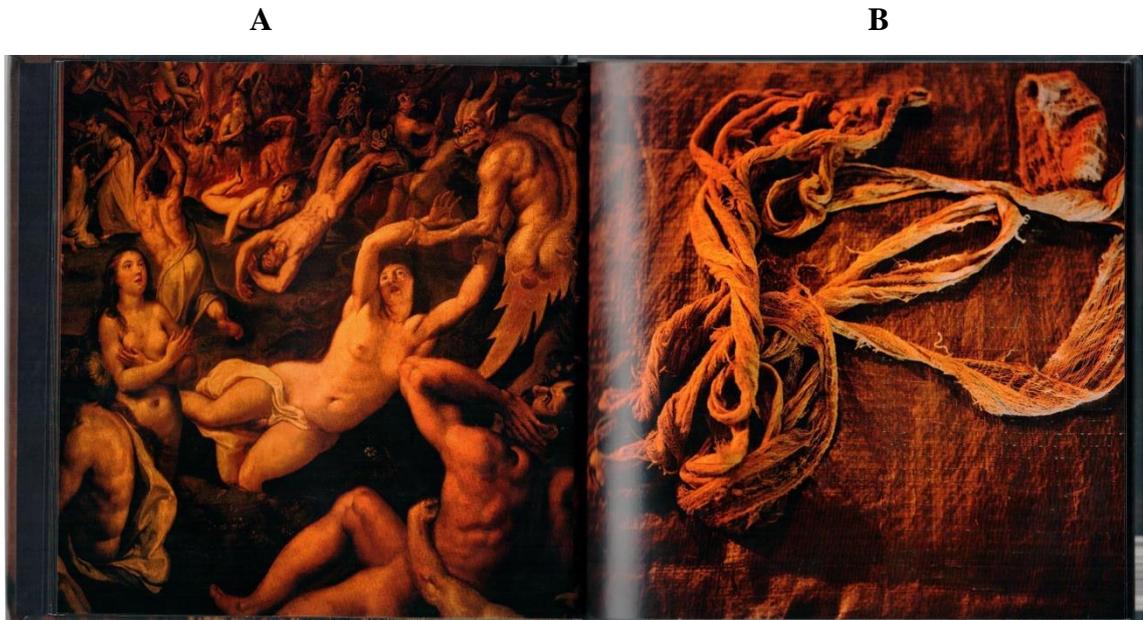


Figura 10: reprodução das páginas 16 e 17 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A relação icônica estabelecida entre as fotografias particulariza o díptico em relação aos demais. Neste caso, os aspectos materiais do livro (vinco que provoca o pareamento das páginas) somam-se à disposição dos elementos que integram as imagens fotográficas resultando no espelhamento de uma na outra. B reproduz características de A como incidência de luz centralizada, que guia o olhar do observador do ponto esquerdo inferior para o direito superior, relação cromática reduzida aos tons quentes e escuros (cores que vão do laranja ao preto), composição diagonal de figuras curvilíneas retorcidas, ausência de unidade geométrica, escassez de profundidade, volumetria e aparência tátil das figuras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

As características comuns entre as duas fotografias levam à compreensão de uma (B) como decorrência da outra (A), B como tradução de A. A disposição das imagens no fotolivro é responsável por estabelecer a relação de simetria que só se faz possível a partir da disposição lado a lado das duas fotos, permitindo que o olhar do observador/leitor alterne de uma para outra quantas vezes se fizer necessário. Se dispostas no mesmo fotolivro, porém compondo dípticos distintos, por exemplo, as similaridades formais (apresentadas

anteriormente) continuariam a existir, no entanto, a compreensão de uma como espelho da outra seria impossibilitada pelas configurações do suporte.

Aqui, as relações entre mídias, além de envolver livro e fotografia, insere a pintura como elemento evocado no díptico tanto em seus aspectos materiais quanto conceituais. A foto em A é “mediação” de uma pintura aparentemente maneirista¹² que representa corpos nus retorcidos, arrastados e/ou flagelados por criaturas diabólicas. Do outro lado (B), observa-se uma bandagem gasta, enrolada assimetricamente, disposta sobre um pedaço de tecido de modo a replicar a forma e o movimento dos corpos representados na pintura.

A narrativa desenvolve-se na relação das imagens com o díptico anterior e de uma com a outra. A sequência de representação de cenários e objetos relacionados ao boxe induz à compreensão da bandagem como atadura gasta pelo uso frequente sob a luva de um *boxer*. A figura humana representada na pintura, situada no mesmo lado do díptico que o atleta que protagonizava o último duo, conduz a associação do sofrimento retratado na pintura aos sacrifícios feitos pelos atletas que se dedicam ao esporte e desafiam, além dos limites físicos, as dificuldades econômicas e culturais (como é possível inferir a partir da precariedade na infraestrutura dos cenários representados nos dípticos 04 e 05). Se nos casos anteriores as características faciais dos personagens foram ocultadas, aqui, as expressões faciais são exploradas detalhadamente, o que possibilita a interpretação dos rostos dos personagens pintados enquanto caracterização do sofrimento imposto pelo treino (caso 04) e pelo fim da carreira do atleta (caso 05).

¹² Embora não haja referência precisa no fotolivro que possibilite a definição da pintura enquanto tal, utilizamos o termo “maneirista” para “classificá-la” em função das semelhanças que a imagem preserva, como as obras pictóricas desenvolvidas entre os períodos renascentista e barroco. Dentre as semelhanças que observamos destacam-se a deformação das figuras e representação de corpos retorcidos, excesso de figuras comprimidas em espaços reduzidos, expressões melancólicas, efeito de luz e sombra etc.

Díptico 07

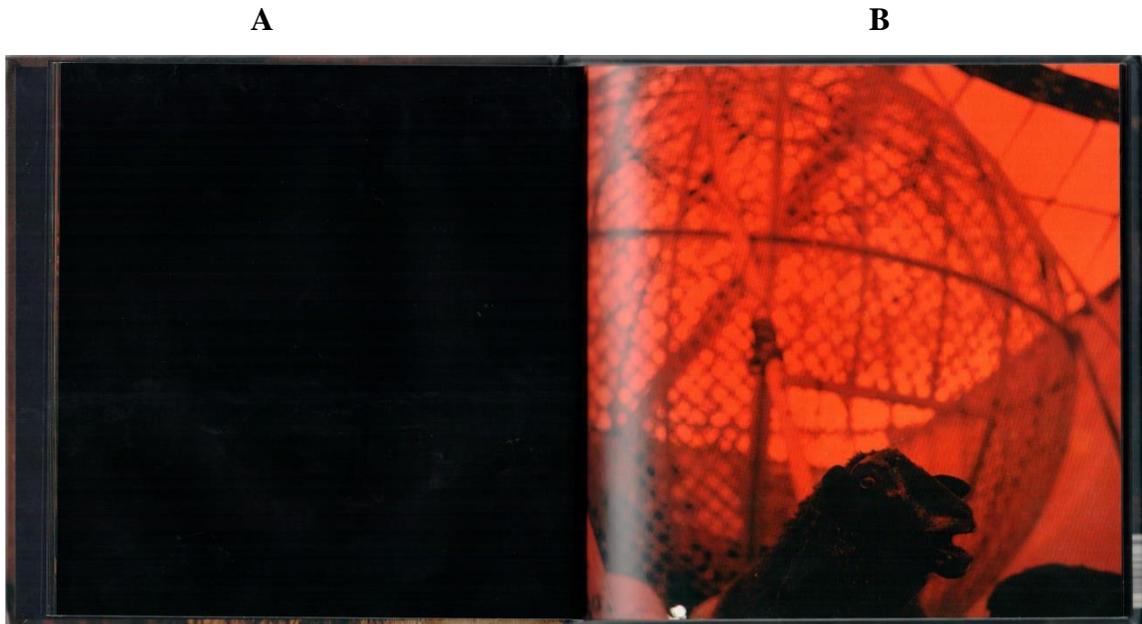


Figura 11: reprodução das páginas 18 e 19 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Assim como no caso 03, A é completo preto enquanto em B observa-se fotografia que sangra todas as margens da página. A homogeneidade de A salienta o efeito divisor do vinco entre as páginas e estabelece o preto como único elemento de correspondência entre as partes do díptico. Sobre a similaridade cromática, em B, três figuras distinguem-se do todo em função da cor (preto), são elas: a figura principal (cabra) de contornos curvilíneos e volumetria evidenciada pelo ângulo, situada entre os dois quadros inferiores; a figura retangular que se estende na diagonal no quadro superior direito; e a mancha arredondada presente no quadro inferior direito.

O plano de fundo de B é composto pela homogeneidade do vermelho sobre o qual se sobrepõem linhas retas e curvas, em tons de cinza (próximo ao preto), que ocorrem em toda a imagem. Além do preto e do vermelho predominantes, observa-se, na foto, o branco que ocorre pontuado no quadro inferior esquerdo, próximo à margem.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A associação entre os aspectos formais das partes que compõem o díptico convergem com a interpretação semântica, resultado do pareamento das páginas. Na relação,

as imagens constroem uma à outra a integrarem processos específicos de significação. B induz a interpretação de A, a partir das relações simbólicas estabelecidas entre o preto e temas como “morte”, “sacrifício”, “dor” etc. Isso, em função da presença do vermelho, da representação do animal e do globo da morte em B. Uma vez compreendido enquanto representação da morte, o preto de A, por sua vez, evoca e/ou salienta interpretações como: vermelho como representação do “sangue”, o globo enquanto “perigo” e o animal enquanto “sacrifício” (caprinos comumente utilizados em rituais religiosos – como os do candomblé, por exemplo – como oferenda a seres espirituais).

Díptico 08

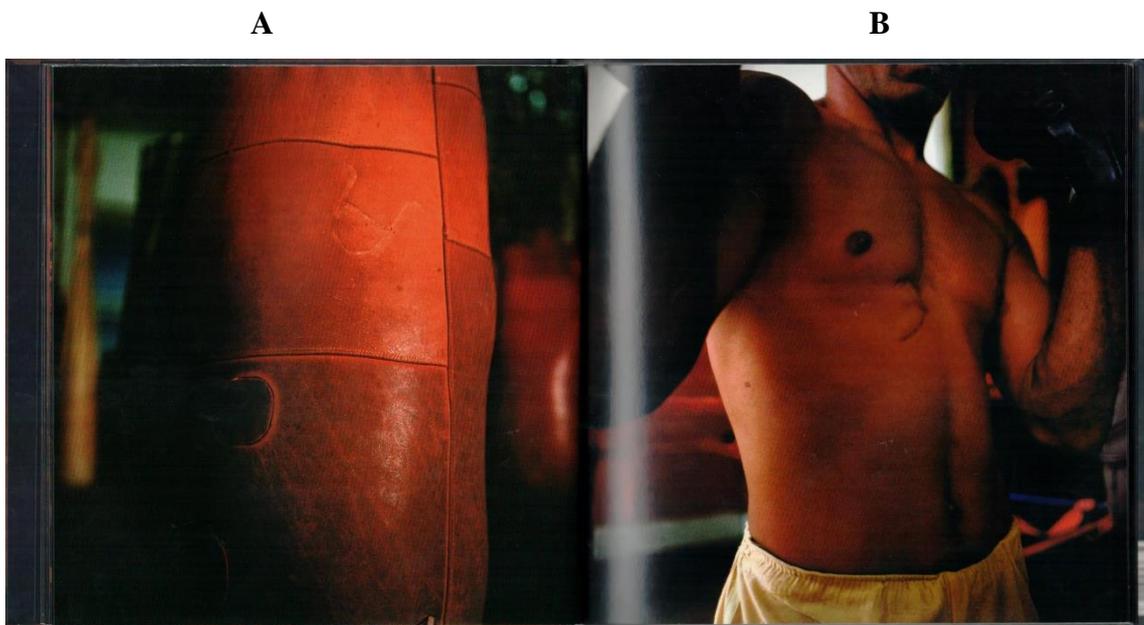


Figura 12: reprodução das páginas 20 e 21 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Em A, deste díptico, a construção vertical da figura principal (saco de areia) se estende no centro da foto. Destacada pelo plano, tal figura recebe iluminação da direita para a esquerda que salienta sua cor (tons avermelhados), linhas retas e curvas traçadas em sua superfície, além dos aspectos volumétricos (formato cilíndrico) e táteis (aparência de rugosidade). À esquerda na imagem, que é estruturada em três blocos verticais (um deles marcado pela figura principal), encontram-se dispostos blocos retangulares em tons próximos ao amarelo, verde e cinza cujos contornos são minimamente precisos; do outro lado da figura

central (saco de areia) também com escassa precisão de contornos, observa-se formas curvilíneas em tons de preto, vermelho e verde.

A descrição da imagem impressa em B por si só possibilita que se estabeleçam as relações de correspondência entre as duas fotos. Iluminada da esquerda para a direita, a figura principal (tronco do pugilista) no lado direito do díptico também é priorizada em primeiro plano e estende-se verticalmente na imagem. Seus contornos arredondados são igualmente recortados do plano de fundo. O destaque dado aos seus aspectos cromáticos (predomínio de tons entre o bege e o marrom), táteis (aparente lisura) e volumétricos (formato cilíndrico) também são salientados na foto, assim como as linhas retas e curvas traças em sua superfície. À esquerda da figura principal observa-se, também destacada do plano de fundo, outra figura cilíndrica (em tons de marrom próximos ao preto – braço) que se estende entre os quadros superior e inferior, além de formas de contornos pouco delimitados em vermelho, linhas em tons de cinza e marrom no quadro inferior. À direita da figura central, prevalecem as formas de contornos também cilíndricos e circulares em tons de marrom, laranja e preto (braço e luva). Os pontos mais claros na foto situam-se próximo às margens superior (superfície que compõe o plano de fundo) e inferior (*short* do atleta).

A simetria material, resultado da interposição do vinco entre as páginas, atua em conjunto com a disposição dos elementos em cada uma das fotos, gerando correspondência entre as partes. B e A funcionam como espelhos uma da outra. Além das semelhanças já descritas na construção das imagens, a luz direcionada em lados opostos (da esquerda para a direita em B e da direita para a esquerda em A) e detalhes pontuados nas figuras principais (marcas no centro do saco de areia e acima do abdômen do atleta) são os principais responsáveis pela inferência.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Independente do “fragmento selecionado do real¹³” que resultou na construção das imagens fotográficas, as características materiais do livro impelem o constrangimento que uma foto exerce sobre a outra. Apresentando-se enquanto sequência narrativa dos dípticos anteriores em razão da continuidade dada ao tema “boxe”, as fotografias atuam

¹³ “A imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real: o *assunto* (*recorte espacial*) congelado num determinado momento de sua ocorrência (*interrupção temporal*). Em toda fotografia há um *recorte espacial* e uma *interrupção temporal*, fato que ocorre no instante (ato) do registro. Decorre daí a relação *fragmentação/congelamento*, um dos alicerces sobre o qual se ergue o sistema de representação fotográfica” (Kossoy, 2002: 29).

semanticamente como parte uma da outra. A associação (pareamento) induz à compreensão do saco de areia representado em A como alvo dos punhos erguidos pelo pugilista em B. Juntas, portanto, as imagens constroem uma cena única (treino de boxe).

Ainda, outra inferência resulta das semelhanças formais estabelecidas entre as figuras que integram as imagens. A marca comum ao saco de areia e ao atleta conduz à interpretação de um (figura em A) enquanto metáfora do outro (figura em B). Construído com a finalidade de tornar-se alvo dos golpes impostos pelos atletas em treino, o saco de areia, funciona, assim como representação do próprio atleta que, apesar de preparado para golpear é, frequentemente, alvo do ataque adversário.

Díptico 09

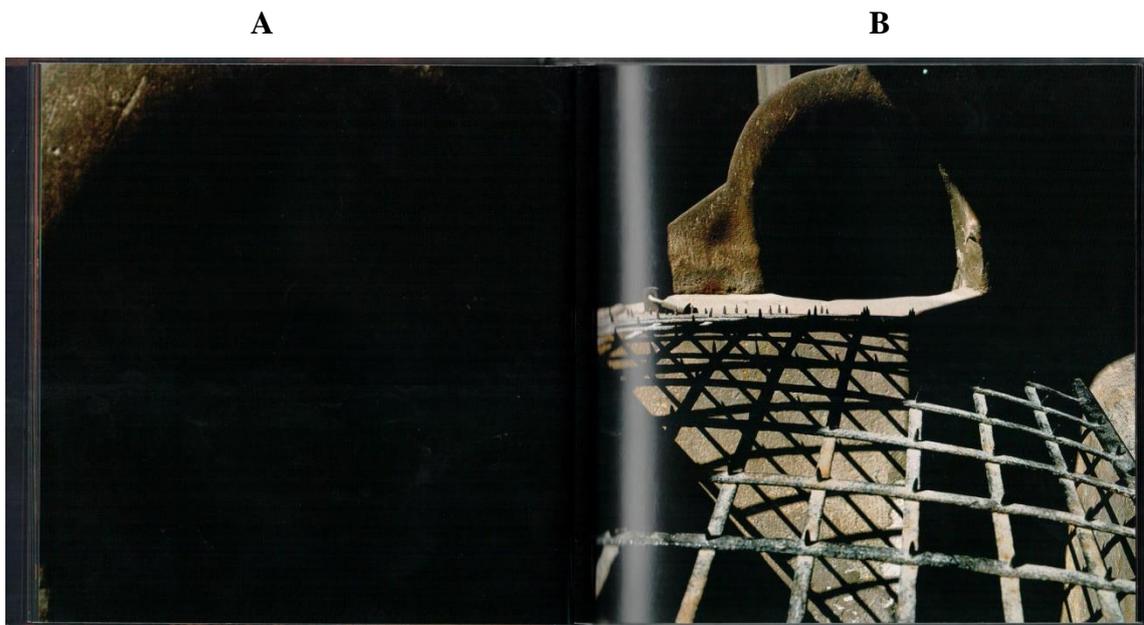


Figura 13: reprodução das páginas 22 e 23 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Em A deste díptico, observa-se o preto quase total. As exceções ocorrem nos vértices direitos (superior e inferior) e próximo à margem superior da foto. Como exceção ao preto, é possível visualizar uma figura triangular em tons de cinza, com aparente aspereza (vértice superior esquerdo), além de manchas com coloração semelhante que pontuam minimamente a imagem (vértice inferior esquerdo e quadro superior direito). Em B, nos quadros inferiores, é possível observar linhas traçadas em três direções (vertical, horizontal e diagonal) que são marcadas pelo contraste entre luz e sombra. Essas linhas conduzem o olhar

do observador ao centro superior da imagem, onde uma figura curvilínea (de cor preta) tem seus contornos delimitados por uma figura circular em tons de cinza e branco que, por sua vez, são margeados pelo completo preto.

O tratamento dado a este díptico é semelhante ao caso 01. A é parte de B (*pars pro toto*). A figura principal de B (cavidade), destacada pela iluminação e perspectiva, é salientada pelo recorte impresso em A. A representa B ao reproduzir (por meio de recorte e ampliação) seu principal elemento. B, por sua vez, contextualiza A ao apresentar seu entorno ocultado pelas margens que delimitam a folha à direita.

A relação material entre A e B, no entanto, não se resume a A enquanto parte do todo de B. Neste díptico, observa-se que a divisão material (que separa as páginas verticalmente uma da outra) é atenuada pela continuidade cromática e relações de similaridade entre as duas fotos. O preto que se estende de A para B, somado à simetria estabelecida entre as figuras triangulares dispostas no vértice superior esquerdo de A e superior direito de B, conduzem à compreensão de A e B enquanto partes de uma mesma imagem cujo centro converge com o vinco entre as páginas.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A e B atuam como espelhos uma da outra, representações similares de um mesmo objeto. O “buraco negro”, que em B, precedido pelas grades, apresenta-se como destino do olhar, em A, consiste em tudo o que é possível ser visualizado. Assim como no díptico 01, a abertura funciona como convite para a entrada num espaço sombrio e desconhecido. Numa analogia com a disposição do texto literário nas páginas do livro, a abertura (se interpretada de maneira semelhante à porta do díptico 01) funciona como início de um novo capítulo do fotolivro. Similar a um subtítulo, o qual se presume captar o que há de mais relevante na leitura que ele precede, as imagens aqui associadas geram expectativa em relação ao conteúdo dos dípticos seguintes.

Díptico 10

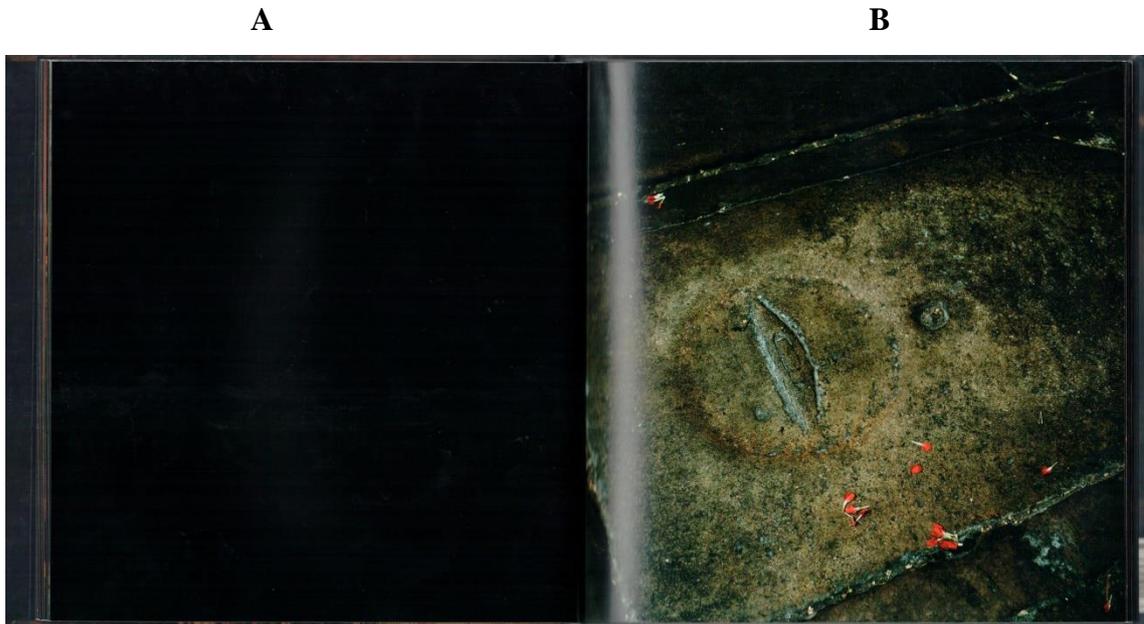


Figura 14: reprodução das páginas 24 e 25 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A, mais uma vez, é completo preto, enquanto em B a imagem fotográfica é impressa ocupando toda a extensão da página. A divisão material entre as partes é atenuada próximo às extremidades verticais do vinco em razão dos tons escuros predominantes nos vértices esquerdos de B. Já na porção mais central do vinco, a diferenciação é salientada pelos tons mais claros de cinza que compõem a figura principal da foto.

Os elementos que integram a imagem em B relacionam-se como margens uns dos outros. Das extremidades para o centro, linhas diagonais e verticais recortam a superfície da foto e delimitam a figura retangular (placa de cimento) centralizada. Dentro desta figura, por sua vez, observam-se duas figuras circulares. A maior delas (situada à esquerda na foto) margeia outras duas linhas curvas que se encontram nas duas extremidades formando margens para o objeto menor construído também por linhas curvas que se encontram nas duas extremidades.

Sobre as relações entre as páginas, o preto é elemento de associação entre as partes do díptico. Dentre os contrastes (cuja observação faz-se possível pela disposição pareada de A e B), a diferenciação entre os aspectos táteis da imagem e da “não imagem” (preto total) consistem nas características mais relevantes: em A, o preto impresso no *couché*

tem aparência de lisura, enquanto o contraste entre os tons de cinza e marrom pontuados em toda a extensão de B conferem aparência de aspereza às figuras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Neste caso, o pareamento entre A e B é responsável pelas inferências semânticas obtidas. Uma vez associadas, as partes constroem uma a outra as significações específicas e distintas daquelas passíveis de serem desenvolvidas, se A e B fossem observadas isoladas uma da outra¹⁴. As relações simbólicas estabelecidas entre o preto e temas relacionados à morte, anteriormente evocadas neste fotolivro, são aqui responsáveis pela compreensão da foto em B não a partir de sua relação indexical com o “real fotografado”, mas das relações icônicas estabelecidas entre as figuras ali presentes e a temática suscitada na relação de A com os dípticos anteriores. Assim, o observador/leitor é conduzido a interpretar o retângulo de cimento sobre o qual se observam algumas pétalas de flor vermelha como representação de um túmulo, do espaço destinado a abrigar o corpo após a morte, em vez de qualquer outra coisa cuja aparência possa ter sido materialmente impressa na película fotográfica.

O díptico é exemplo dos constrangimentos exercidos pelo livro na mediação da fotografia. Aqui, o objeto cuja aparência deu origem à foto não consiste no objeto representado, mas empresta suas características visuais para que se desenvolva um processo de representação distinto, que ocorre na relação entre as partes pareadas no díptico. O alfinete preso no centro do retângulo de cimento indica que o objeto fotografado provavelmente possui dimensões e características distintas de um “verdadeiro” túmulo. No entanto, a construção da fotografia, sua associação com A e associação deste com os dípticos anteriores do fotolivro atenuam os aspectos indexicais da foto, minimizando a importância da origem daquela imagem específica.

¹⁴ O processo ocorre na maioria das fotos que compõem este fotolivro, no entanto, a completa distinção morfológica e sintática entre as duas imagens torna-o mais explícito.

Díptico 11



Figura 15: reprodução das páginas 26 e 27 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O caso de espelhamento entre as páginas que ocorre aqui é similar ao do díptico 08. A figura construída triangularmente na imagem impressa à esquerda encontra à direita a repetição de seus padrões. A relação de simetria entre A e B, que utiliza da divisão material entre as páginas, é evidenciada por características comuns às imagens tais como: semelhança no contraste entre luz e sombra que delimita o elemento principal de cada fotografia (mulher em A, ornamento em B); extensão da figura principal na superfície imagética (ocupam toda a porção vertical da imagem, e são estreitas, próximo à margem superior, e mais largas, próximo à base da página); similaridade cromática (predomínio dos tons que vão do vermelho ao preto). São elemento de correspondência entre as partes, ainda, as linhas verticais que ocorrem deslocadas para a diagonal (cabelo, braços, pena e tira de pele em A, galhos e troncos em B) e são responsáveis pela estruturação das figuras principais.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Assim como nos casos anteriores, os aspectos icônicos das duas fotografias associados à disposição pareada das páginas fornecem as bases para a construção semântica

do díptico. Em A observa-se parte do corpo de uma mulher minimamente coberto por penas e pedaços de pele. Além das vestes, a tonalidade da pele (próxima ao marrom) e os cabelos lisos possibilitam a interpretação da personagem como uma índia.

As inferências que resultam da observação de A conduzem a interpretação de B enquanto representação de um ornamento utilizado em um ritual indígena. A assume, assim, a função de explicar o objeto representado em B uma vez que este, minimamente distinguível, necessita ser contextualizado para então ser identificado. Uma vez identificada a partir da relação com A, a figura em B, por sua vez, salienta as características compreendidas em A como índice do corpo de uma índia.

Tríptico 01

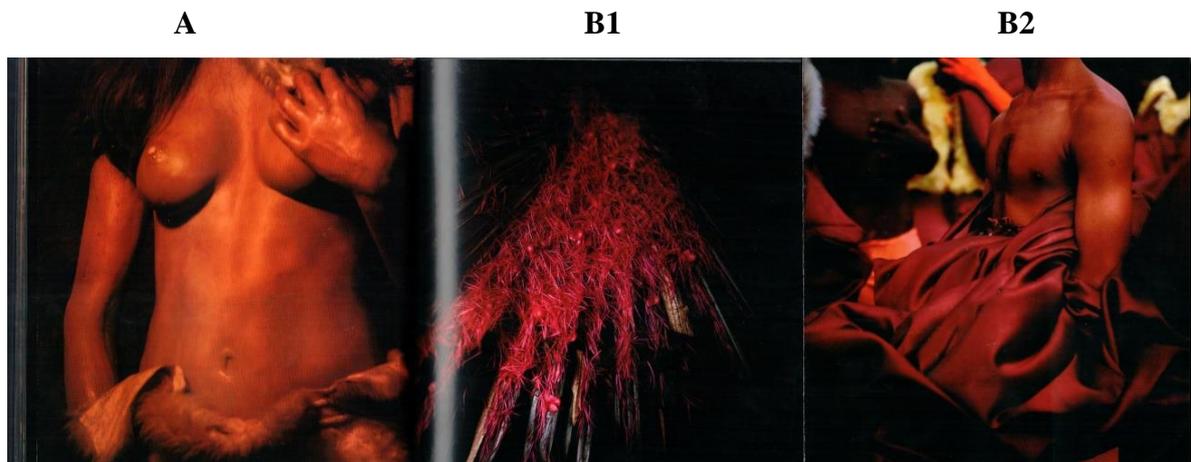


Figura 16: reprodução das páginas 26, 27 e 28 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A relação entre três fotografias, inédita neste fotolivro, se dá a partir do desdobramento de B em duas partes (que chamamos de B1 e B2). A, B1 e B2 têm dimensões similares. A inclusão de uma nova imagem na relação exigiu a alteração das características materiais do livro – ou vice-versa –, o que, conseqüentemente, inaugura uma maneira distinta de manuseio (além de virar a página, o leitor/observador é convidado a desdobrar uma delas para acessar o conteúdo até então oculto).

O tríptico é formado pelas duas páginas do díptico analisado anteriormente mais a que resulta do desdobramento de B. A “nova” imagem, assim como as duas demais, privilegia os tons entre o vermelho e o preto, apesar de pontuar o branco que se destaca nos dois quadros

superiores. A correspondência formal com as outras duas fotos ocorre ainda pela representação triangular da figura principal (homem) em primeiro plano. Neste caso, no entanto, os planos posteriores não são ocultados pela ausência de luz.

Um triplo espelho é formado entre as fotografias. Elas representam umas as outras a partir de características que são comuns a todas (como as descritas anteriormente) ou em função da presença de elementos que são similares em pelo menos duas delas, como é o caso do branco que pontua os quadros superiores de B2 e os quadros inferiores de B1, das figuras retangulares que se estendem diagonalmente nos quadrantes superiores de A (mão e braço da mulher) e B2 (mão e braço vermelho atrás do homem representado em primeiro plano), e, ainda, das figuras (também retangulares) que se estendem verticalmente nos quadros à esquerda em A (braço da mulher) e à direita em B2 (braço do homem).

Outro efeito resultado da inclusão de B2 à relação é a distinta atenção dada aos elementos formais que compõem as fotos em cada uma das associações. Exemplo são características como o branco em B1, atenuado no díptico anterior em função da falta de correspondência em A e salientado neste tríptico em função da similaridade com os tons presentes nos quadros superiores de B2.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Assim como ocorre no que diz respeito aos aspectos sintáticos e morfológicos, a inserção de B2 à relação salienta os efeitos semântico-pragmáticos já parcialmente inferidos no díptico anterior. A interpretação de A e B1 como partes da representação de um ritual é reforçada pelos elementos de B2 que também a relacionam a um ritual (vestes e postura dos homens representados). No entanto, elementos da “nova” fotografia como pelos no peito do homem, marca de vacina no braço e presença de um personagem negro no plano de fundo minimizam as possibilidades de inferir que se trata de um ritual indígena o que ali se faz representado. A terceira foto (B2) apresenta-se como proposta de ampliação das interpretações passíveis de serem alcançadas a partir da observação/leitura das duas primeiras imagens. De “ritual indígena”, o tema transforma-se em “rituais em geral”, “atividades e objetos que atuam como símbolos de algum tipo de culto ou manifestação religiosa”.

A disposição das imagens, onde o ornamento se interpõe entre a mulher e o homem, pode resultar, ainda, na interpretação do tríptico como ele próprio (enquanto conjunto que não se restringe à soma das três fotografias), atuando como representação de um rito análogo a uma cerimônia de casamento/acasalamento.

Tríptico 02



Figura 17: reprodução das páginas 29, 30 e 31 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

No primeiro tríptico a terceira imagem surge como elemento surpresa que altera a relação entre A e B. Neste caso, as três páginas são agrupadas já na primeira vez em que as fotos são observadas/lidas (em razão da página – B do díptico anterior e A deste díptico – já se encontrar desdobrada). A relação de correspondência entre os aspectos formais das três fotografias ocorre predominantemente em função dos elementos cromáticos (tons de marrom similares), linhas curvas que se estendem em trajetórias verticais formando as figuras, além da reduzida profundidade de campo.

Em A1 (revelada pelo desdobramento de A para a esquerda), a figura principal ocupa os quatro quadros da imagem e é dividida por linhas que (apesar de curvas) correspondem aos traços que separam estruturalmente a fotografia em quatro partes iguais. A luz que incide sobre o centro da figura pontua manchas brancas e salienta os aspectos volumétricos do objeto representado, além de evidenciar as linhas que perpassam sua superfície verticalmente.

Em A2 (porção direita de A), a luz difusa que incide minimamente sobre as figuras reduz a distinção entre as formas. Linhas curvilíneas em tons próximos ao preto se estendem verticalmente no centro e à esquerda na imagem. Essas linhas se encontram na perpendicular com a sequência de retas (alternadas em tons de marrom escuro e claro) que compõem todo o plano posterior da imagem.

B apresenta, por sua vez, o elemento principal disposto no centro da foto. A figura tem forma triangular e é construída pela sobreposição de retas e curvas cujos tons variam do amarelo (responsável pelos pontos de luminosidade na imagem) aos marrons, próximos ao preto.

Além das relações entre as três partes, observam-se no tríptico correspondências entre duas das fotos. Como exemplos, é possível destacar que: A1 e B têm brilho enquanto A2 (situada entre elas) é fosca; assim como em A1, os contornos da figura centralizada em B destacam-na do plano posterior (mais uniforme em relação à figura), apesar da reduzida profundidade de campo; A2 é parte de B (relação *pars pro toto*), resultado do recorte da figura em algum ponto situado na porção direita da imagem (B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Assim como no díptico 06, o tríptico relaciona fotografia e pintura nas imagens. Em termos narrativos, a associação entre as três partes do tríptico configuram-se enquanto representação da superfície corpórea de um homem (tronco em A1, cabelos em A2, cabeça e parte do tronco em B). A foto em B é “mediação” da pintura e A2 é extração de parte da foto impressa em B. Neste caso, entretanto, a correspondência entre pintura representada (A2 e B) e fotografia do “real” não se assemelha a um processo de “tradução¹⁵” que é anterior à impressão das imagens nas três páginas (como supomos ocorrer no caso do díptico 06). Aqui, a união das imagens no tríptico é o que provoca as associações formais e semânticas entre A1 e A2+B. A2 é materialmente resultado (da extração de parte) de B (“cabelo” do personagem retratado na tela). No entanto, torna-se também parte de A1 na medida em que salienta os aspectos que em B (linhas que representam “fios de cabelo”) estabelece relação icônica com A1 (linhas que representam o “curso da água” no corpo fotografado). Assim, A2 não apenas se interpõe fisicamente entre A1 e B, como também atua como ponto de convergência que salienta as correspondências semânticas (e formais) entre as duas.

¹⁵ “Tradução intersemiótica”, conforme apresentado no capítulo 2 deste trabalho.

Díptico 12



Figura 18: reprodução das páginas 28 e 31 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Como resultado do dobramento de A1 sobre A2 do tríptico 02, as páginas anteriormente consideradas B2 (no tríptico 01) e A1 (no tripúdio 02) convertem-se, respectivamente, em A e B deste díptico. Assim, como foi possível observar na relação entre o díptico 11 e o tríptico 01, a reorganização das imagens salienta e atenua aspectos formais distintos nas fotografias. A construção triangular da figura em B, por exemplo, neste díptico é salientada, uma vez que se torna elemento de correspondência entre B e A (cuja figura principal também é construída a partir de contornos triangulares). Os tons de marrom, presentes próximo às margens de A, pouco explorados no tríptico 01, em razão da mínima relevância como elemento de correspondência entre aquelas imagens, aqui são evidenciados pela similaridade estabelecida com o marrom que preenche a superfície ao redor da figura principal em B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Ao observar o direcionamento dos corpos representados nas duas partes do díptico (homem em A voltado para a esquerda, homem em B voltado para a direita), faz-se possível

inferir que, semanticamente, B é espelho/avesso de A. Assim, se mantida a compreensão de A como parte de um ritual religioso, a fotografia à esquerda atua como metáfora de B (criação pictórica enquanto ritual). Neste sentido, a pintura enquanto mídia converte-se no próprio objeto representado em B, mais do que aquilo que se faz representado na pintura. A partir da semelhança (relações icônicas entre A e B) entre as figuras, B é constrangida a desprender-se das relações estabelecidas entre pintura e seu objeto para tornar a própria pintura (enquanto mídia) o objeto de representação da fotografia. Isso ocorre de maneira menos óbvia do que no díptico 23 (conforme veremos adiante), por exemplo, onde as molduras do quadro são incluídas na construção da imagem fotográfica. Aqui, apesar de aparentemente coincidirem as margens da foto e da pintura (o que poderia resultar numa espécie de redução na opacidade da fotografia), a fotografia torna-se mais evidente na medida em que se observa a pintura.

Díptico 13

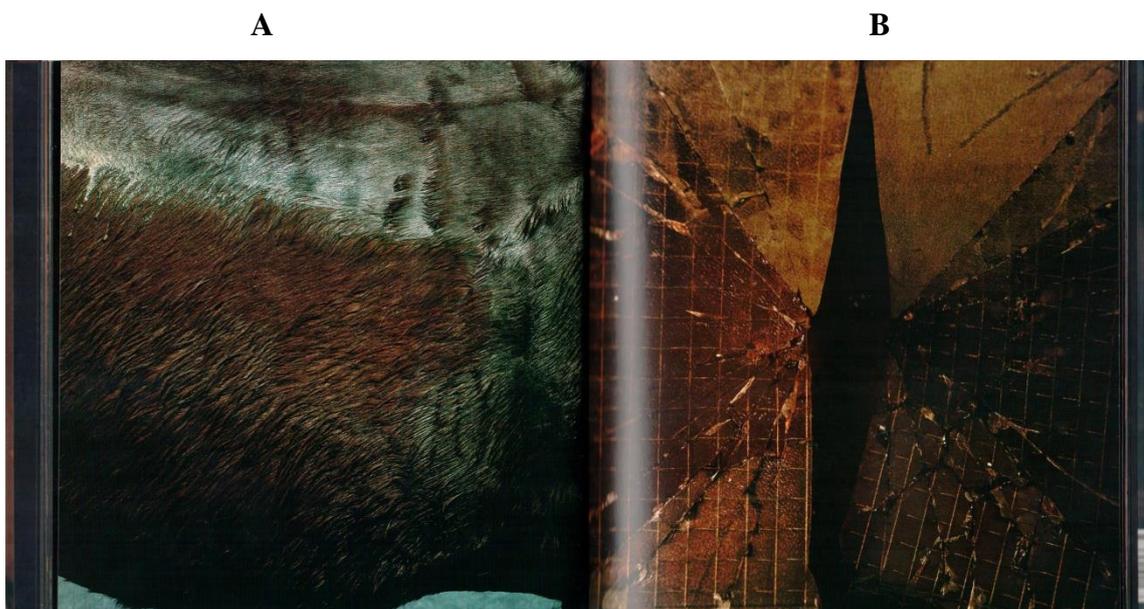


Figura 19: reprodução das páginas 32 e 33 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Este é mais um caso em que o vinco que divide o díptico em duas páginas atua em conjunto com os elementos que compõem as fotografias, diferenciando-as. Enquanto em A, as figuras são representadas predominantemente na horizontal; em B, observa-se uma figura cujos limites formam um losango preto que se estende verticalmente ao longo de toda a foto, pontuando o olhar do observador/leitor. As imagens distinguem-se ainda pelos aspectos táteis

das figuras representadas: as linhas curvas que se sobrepõem formando as figuras em A são contrapostas em B pelas retas que se iniciam ao redor da imagem central (losango) e direcionam-se para as margens da foto, e ainda pelos quadrados que são formados pelo cruzamento entre retas que se cruzam em toda a superfície da imagem.

Sobre as correspondências, elas se estabelecem entre as partes em função das relações cromáticas (o preto e o marrom predominam nas duas imagens) e da ausência de profundidade de campo: em A, as linhas horizontais (comumente responsáveis pela criação de perspectiva), apesar de dividirem a foto em três partes, não são construídas de modo a gerar profundidade de campo; o que tampouco ocorre em B, onde o preto (responsável pela distinção entre planos, como é possível constatar em outros casos do fotolivro) atua minimamente neste sentido.

Aspectos semântico-pragmáticos:

As disparidades formais (citadas anteriormente) ocorrem em congruência com a diferenciação semântica entre as partes deste díptico. De um lado (A), observa-se a pele intacta de um animal, enquanto, do outro (B), a ruptura ocorre num azulejo. A porção do díptico que aparenta a superfície macia, vulnerável e orgânica (A) não apresenta sinais de intervenção. Já do outro lado (B), observa-se o azulejo (objeto que tem a resistência e durabilidade como alguns dos principais predicados) violado de maneira semelhante a um “rasgo”, a uma “perfuração”. A própria descrição que aqui é feita salienta as controvérsias propostas: a pele inviolada *versus* o azulejo vulnerável.

Díptico 14



Figura 20: reprodução das páginas 34 e 35 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A, deste díptico, estabelece relação particular com B do díptico anterior. O preto total parece estender a porção da imagem pouco revelada através do “rasgo” no centro do azulejo do díptico anterior. Sobre as páginas aqui pareadas, observa-se que o efeito do vinco é atenuado pelo preto que compõe todo o plano de fundo de B e encontra A no centro do díptico. B se estende até A: a “não imagem” em A, neste caso, funciona como parte da imagem em B.

Além do preto que prevalece no plano de fundo, tornando pouco distinguíveis as formas ali presentes, B é composta por uma figura em primeiro plano que divide a fotografia em quatro quadros (estabelecendo correspondência com a estrutura geométrica da imagem). Destacada pelo plano e pela porção que ocupa na superfície fotográfica, ela é formada por retas que vão das margens até o centro da foto, onde encontram duas formas circulares dispostas uma dentro da outra. Abaixo dos círculos, destaca-se a porção mais clara da fotografia, evidenciada pela incidência de luz. Nesta área da foto, observam-se figuras, em tons que vão do branco ao amarelo e de contornos pouco precisos, dispostas ao redor de um conjunto de formas curvilíneas sobrepostas umas as outras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico se apropria e associa as relações simbólicas em cada uma das duas imagens pareadas. Em B deste díptico, observa-se a disposição de figuras que atuam como representações de artefatos relacionados aos ritos cristãos católicos. Similar a um ostensório, a grade que compõe todo o primeiro plano da imagem forma uma cruz cujo centro é pontuado por uma sucessão de dois círculos. Próximo à base da grade, um feixe de luz ilumina algo semelhante a pétalas de uma flor vermelha agrupadas em um prato, uma possível tradução das relações simbólicas estabelecidas entre a hóstia e o “corpo de Cristo” no rito da missa (eucaristia enquanto representação do corpo imolado e servido aos cristãos). A relação entre os elementos que compõem a imagem induz, assim, à inferência de que se trata da representação de passagens bíblicas convertidas em parte do rito católico, tais como crucificação e sacrifício eucarístico (santa ceia).

O preto presente em toda a superfície de A apresenta-se como uma extensão lateral do plano de fundo de B, salientando sua porção “não visível”. Ao considerarmos B enquanto representação de elementos característicos de ritos católicos, é possível inferir que A atua como ampliação do “vazio”, da “escuridão”, do “luto” subjacentes à crucificação, ao sacrifício eucarístico, e aos ritos cristãos neles fundamentados.

Díptico 15



Figura 21: reprodução das páginas 36 e 37 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Aqui, a divisão material entre as páginas é salientada pela disposição espelhada/avessada das figuras em A e B. A correspondência entre as páginas ocorre por meio do tratamento semelhante dado a elementos visualmente distintos e vice-versa. A figura de contornos arredondados (coluna) que se estende verticalmente, ocupando toda a porção esquerda de A, é salientada do plano de fundo (preto). Nela, destacam-se as formas curvilíneas que se sobrepõem e se interpelam conferindo-lhe aspecto de rugosidade. No seu contrário (ou espelho), observa-se em B a figura (também de contornos arredondados – pernas cruzadas) localizada à direita na página, ressaltada pela luz que incide da direita para a esquerda de maneira similar ao que ocorre em A. Diferente da sua correspondente, nesta, a composição por linhas semiparalelas e uniformidade da superfície confere-lhe aparência de lisura.

A figura disposta horizontalmente no quadro inferior direito de A (braço e mão) é replicada, por sua vez, na figura, que também se estende na horizontal, no quadro superior esquerdo de B (composta pelo braço, mão e porção de massa). A primeira tem aspecto uniforme conferido por ligeira redução de nitidez neste ponto da imagem, enquanto na segunda (assim como a que se estende verticalmente em B), a aparente rugosidade que resulta da sobreposição e cruzamento das linhas curvas é evidenciada pela alternância entre luz e sombra. Outro fator que possibilita a compreensão de A e B como espelho uma da outra está nas relações cromáticas que são semelhantes nas duas partes do díptico. Tanto à esquerda quanto à direita a variação de cor limita-se aos tons entre amarelo, laranja, marrom e preto.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Se no que diz respeito aos aspectos formais, A e B são espelhos que se formam na relação entre contrários; semanticamente, a associação se dá por meio das semelhanças. As duas fotografias representam uma a outra porque são símbolos de um mesmo objeto: as mãos agarradas às colunas de um lado e à porção de massa do outro são interpretadas nos dois casos como sinais de “sofrimento”, “desespero”, “tentativa de fixar-se num ponto e impedir o movimento”.

Aqui é possível constatar mais um caso em que as relações icônicas estabelecidas entre as imagens alteram o objeto representado nas fotos. Isolada, a fotografia impressa em B poderia representar trabalho e descanso num ambiente de construção civil, por exemplo

(inferência possível a partir da observação da massa de cimento e blocos de tijolo da imagem). No entanto, uma vez precedida pela foto em A, a imagem em B torna-se parte dos processos de significação aqui descritos, distintos, portanto, daqueles inferidos pelas relações indexicais estabelecidas com o “fragmento do real fotografado”.

Díptico 16



Figura 22: reprodução das páginas 38 e 39 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste caso também, a divisão material entre as páginas salienta as relações de similaridade e distinções entre as imagens. O primeiro (similaridades), ocorre em razão do preto que se estende horizontalmente dos quadros superiores de A aos quadros superiores de B, e da disposição diagonal de blocos retangulares (mesa em A e chão em B) que são correspondentes nos dois lados do díptico. O segundo (distinções) ocorre como consequência da assimetria na disposição das figuras principais (pendentes para a horizontal em A – e pendentes para a vertical em B), e da temperatura das cores predominantes nas fotos (luz que privilegia tons quentes em A e luz que privilegia cores frias em B).

No díptico, a experiência rítmica é conferida pela associação entre os blocos retangulares (dispostos na horizontal, com ligeiro deslocamento para a diagonal) predominantes no segundo plano tanto de A quanto de B. Na relação entre as figuras

principais de A (facas e carimbo) e as figuras principais de B (perna calça, pé e sapatos), aquelas funcionam como índice dessas. Pouco destacadas do fundo e dispostas de modo a criar uma linha que direciona o olhar do observador/leitor para a direita, as figuras de A salientam o peso gráfico das de B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Cada uma das imagens aqui relacionadas estabelece correspondência semântica pelo menos com um díptico anterior de maneira distinta. As facas e manchas vermelhas na foto em A retomam o tema apresentado no díptico 02; e a calça preta, pé e sapatos masculinos em B retomam o tema do díptico 03, por exemplo. Assim, as imagens contextualizam uma com a outra enquanto componentes da narrativa que se desenvolve no progresso entre as páginas do fotolivro. Associadas, as imagens reforçam, ainda, a relação entre demais dípticos, como o caso de 01 e 02.

A exploração do suporte também atua na construção semântica das duas fotografias. Dispostas pareadas, as imagens impressas em A e B constroem uma a outra a produzir sentidos específicos: as manchas vermelhas (interpretadas como sangue, em razão da presença das facas) e os objetos dispostos na mesa, compreendidos como recorte do momento posterior à cisão feita em algum corpo, conduzem a compreensão do homem sentado como personagem na cena. Semelhante ao que ocorre no *realismo fantástico*¹⁶, dúvidas são suscitadas pelas ambiguidades geradas na associação dos elementos que compõem a narrativa: o corpo cortado seria humano ou não? O carimbo pode ser ferramenta de marcação de peças de carne, o que levaria a crer se tratar de um abate. O mesmo objeto, porém, pode ser interpretado como pertence que estava próximo à vítima no momento em que fora esfaqueada. O homem (de calça preta, assim como o representado no díptico 03) é autor da ação, vítima ou alguém que sofre as consequências do ato inferido (como luto pela morte causada, por exemplo)?

¹⁶ Aqui, nos referimos à incerteza e a hesitação (provocadas no leitor) consideradas características do estilo literário conhecido como *realismo fantástico*, conforme aponta Rodrigues (1988: 09).

Díptico 17



Figura 23: reprodução das páginas 40 e 41 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O efeito divisor do vinco entre A e B é atenuado pela semelhança cromática que ocorre no ponto de encontro entre as duas fotografias (prevalectem os tons cinza e verde escuros nos quadros inferiores e os próximos ao branco nos quadros superiores). As fotos distinguem-se, entretanto, em função da nitidez e detalhes das formas representadas. De um lado (A) as figuras têm seus contornos borrados pela imprecisão do foco e contraluz, enquanto do outro, iluminação e foco difusos possibilitam a observação de detalhes volumétricos e táteis dos elementos.

Sobre a relação de simetria entre as duas porções do díptico, é possível observar que: os pontos claros em A (quadros superiores) correspondem aos pontos claros em B (quadros também superiores), assim como os mais escuros (quadros inferiores de A e B); as três figuras retangulares (pedaços de papel) que sobrepõem o ponto mais claro de A correspondem às três figuras (bloco de garrafas) em B; e que a figura retangular ao centro de A (pedaço menor de papel) relaciona-se com as demais figuras dispostas na imagem da mesma forma em que a figura de contornos arredondados (garrafa quebrada), disposta ao centro de B, relaciona-se com as demais figuras de B (pedaço menor de papel está para os outros três maiores, assim como o pedaço de garrafa no chão está para as garrafas em pé próximo à parede).

Aspectos semântico-pragmáticos:

No que diz respeito aos aspectos formais do díptico, constata-se o espelhamento. Semanticamente, a relação entre as duas imagens evidencia os contrastes entre elas. De um lado (A), vê-se uma parede de vidro, intacta, que protege os personagens da câmera (e consequentemente do olhar do observador/leitor), enquanto, do outro, o vidro quebrado (B) representa o risco do corte, da ruptura da pele, transgressão das fronteiras orgânicas que protegem o corpo.

Aqui, mais uma vez, a incisão em superfícies epiteliais é inferida pelos objetos representados. A seringa e cacos de garrafas representados em B são os responsáveis por tal continuação temática que reforça as interpretações alcançadas nos dípticos anteriores (faca, sangue etc.). A figura humana (em A), assim como na maioria dos casos, não tem suas características físicas detalhadas. Dispostas atrás de uma parede de vidro na qual se encontram fixadas folhas de papel, as pessoas são identificadas na imagem apenas pelo contorno da silhueta, resultado do pouco contraste entre luz e sombra que permite a distinção de duas mãos e uma das figuras.

Díptico 18

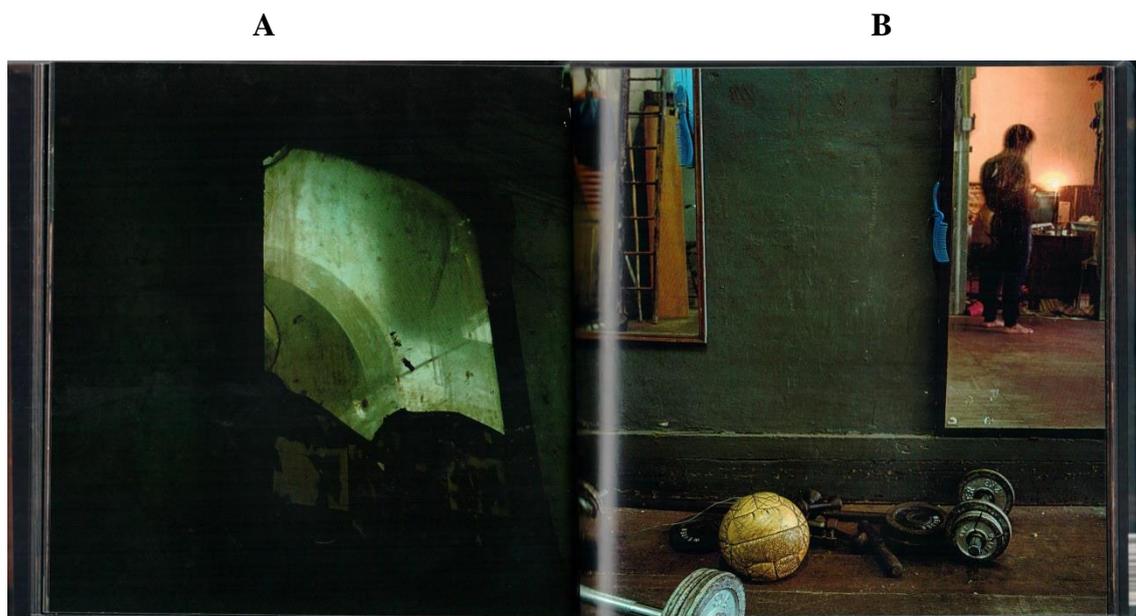


Figura 24: reprodução das páginas 42 e 43 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

No díptico, a divisão material entre as duas páginas é atenuada pela proximidade cromática (tom de cinza comum aos dois lados) e disposição das figuras nos pontos de encontro entre A e B. A cor (tons entre o cinza e o verde) que prevalece na composição do plano de fundo de B estende-se até a linha traçada verticalmente nos quadros direitos de A. O efeito do vinco é minimizado ainda pela fusão entre as manchas brancas, vermelhas e marrons pontuadas no quadrante superior à direita em A, com as formas que integram a figura retangular, dispostas no quadro superior esquerdo de B. O centro do díptico é, assim, deslocado para a esquerda, provocando quebra de simetria entre as partes.

As fotografias relacionam-se ora por meio das semelhanças, ora por meio dos contrastes que as distinguem. Sobre as semelhanças observam-se os tons escuros (cinza, marrom e preto) que prevalecem nas áreas que margeiam a figura principal em A e no plano de fundo em B; o destaque dado às figuras retangulares (ao centro de A e nas extremidades laterais de B); a construção das imagens em três blocos verticais que se estendem horizontalmente nas fotos (parede-janela-parede em A, e espelho-parede-espelho em B); a expansão de planos que ocorre de maneira pontuada nas figuras representadas (espelho no centro de A e espelho à direita em B atuam estendendo a perspectiva para planos posteriores) e altera o curso do olhar do observador/leitor, conferindo experiência rítmica ao díptico; e, ainda, a luz que atua como figura nas duas imagens (dentro dos espelhos em A e em B).

No que diz respeito aos contrastes, enquanto em A, a porção mais homogênea da imagem é representada em primeiro plano compondo as margens da figura principal que se destaca pela posição (centralizada) na fotografia e pela luminosidade, em B, as figuras principais (cujos aspectos volumétricos, táteis e cromáticos são fornecidos com maior precisão – espelhos, pentes, bola, supinos etc.) são usadas como moldura da porção mais homogênea (parede).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Nos dois casos do díptico, as imagens são construídas a partir de um processo duplo de representação. As fotografias são resultado da captura da aparência de objetos dispostos nos ambientes, assim como da representação de superfícies em espelhos. Em A, o que é visível “dentro” do espelho consiste nos únicos elementos nitidamente distinguíveis na fotografia (parte de uma parede onde se encontra um arco traçado sobre a abertura que dá

acesso a um ambiente distinto daquele presente no espelho). Já em B, os elementos representados no espelho relacionam-se aos demais presentes na imagem, contextualizando um ao outro: o saco de areia no espelho à esquerda soma-se aos supinos, pesos e bola na representação de um ambiente destinado à atividade desportiva (a relação do díptico com a sequência de imagens visualizadas até então sustenta a interpretação do espaço como um local destinado ao treinamento de boxe); essas associações, por sua vez, relacionam-se com o homem de pé no espelho, à direita, permitindo que o corpo torneado, descalço e sem camisa seja interpretado como o *boxer* que utiliza a sala em seus treinos.

O processo de significação, mais uma vez, é engendrado pela exploração do livro enquanto suporte. O pareamento das duas fotografias induz interpretações particulares ao contexto do fotolivro. A narrativa construída a partir da relação entre as duas partes do díptico conduzem à compreensão de B como parte de A. O cômodo a que se tem acesso ao passar sob o arco representado em A é detalhado em B.

Díptico 19



Figura 25: reprodução das páginas 44 e 45 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Dois processos distintos complementam-se nas relações que ocorrem neste díptico. No primeiro, o efeito divisor provocado pelo vinco entre as páginas é atenuado pelas características comuns às duas fotos. Neste caso, B funciona como extensão de A, em razão

da semelhança entre as duas imagens no ponto de encontro (margem direita de A e margem esquerda de B). A fotografia em B é uniforme, composta pelo preto que se estende por toda a imagem e pontuado por pontos claros (tons de cinza próximo ao branco) minúsculos que conferem aspecto de aspereza à imagem. As mesmas características são observadas nos elementos retangulares que margeiam a figura principal em B (nas laterais e próximo à margem inferior). No segundo, A funciona como parte de B (relação *pars pro toto*). A é resultado do recorte e ampliação de uma porção específica de B (que pode ter sido retirada de algum dos pontos próximos às extremidades laterais ou inferior da foto). Neste caso, o vinco é apropriado para salientar as duas fotos como “versões” distintas de um mesmo objeto.

Sobre as relações estabelecidas entre os componentes da imagem impressa em B, observa-se que a figura (corda) em primeiro plano, que se estende verticalmente no centro da foto, é responsável por dividi-la em duas partes de tamanhos semelhantes. A linha traçada funciona dentro da foto de maneira similar ao vinco entre as páginas do livro, pontuando as relações dos quadros direitos com os quadros esquerdos da foto. Constata-se, assim, a correspondência (cromática e dimensional) entre as duas figuras retangulares (partes da parede) mais próximas das margens laterais, assim como entre as duas figuras (espelho e fotografia emoldurada na parede).

Aspectos semântico-pragmáticos:

A extração de parte de B, que constitui toda A, funciona neste díptico de maneira similar ao preto nos casos em que a cor ocupava toda a superfície da porção esquerda do duo. A é responsável por salientar aspectos específicos de B como aparente aspereza e escassez de iluminação e por direcionar a atenção do observador/leitor para a porção direita do díptico. B, por sua vez, retoma os processos de mediação múltiplos que caracteriza, por exemplo, o díptico anterior. Neste caso, não apenas o espelho, como também a fotografia (disposta na parede) se interpõem entre a câmera fotográfica e o objeto representado na imagem. O espelho, como no díptico anterior, permite o acesso visual à parte do espaço cuja aparência não é capturada em função do posicionamento da câmera. Já a fotografia, é responsável por trazer o personagem ausente no espaço físico para dentro da imagem fotográfica.

Associados, os elementos principais que compõem a imagem fotográfica (corda, espelho que estende o ambiente, e homem fotografado) resultam na interpretação do díptico como continuidade dos anteriores no que diz respeito à temática: boxe. Mais uma vez, a figura humana é representada com mínima nitidez, permitindo apenas a identificação genérica do

personagem. O pouco detalhamento da forma física (postura, músculos da perna, peitoral e trapézio), no entanto, é suficiente para associar a figura a um atleta, inferência que é sustentada pela presença do espelho e da corda na imagem, assim como pela frequente representação de *boxers* no fotolivro.

Díptico 20

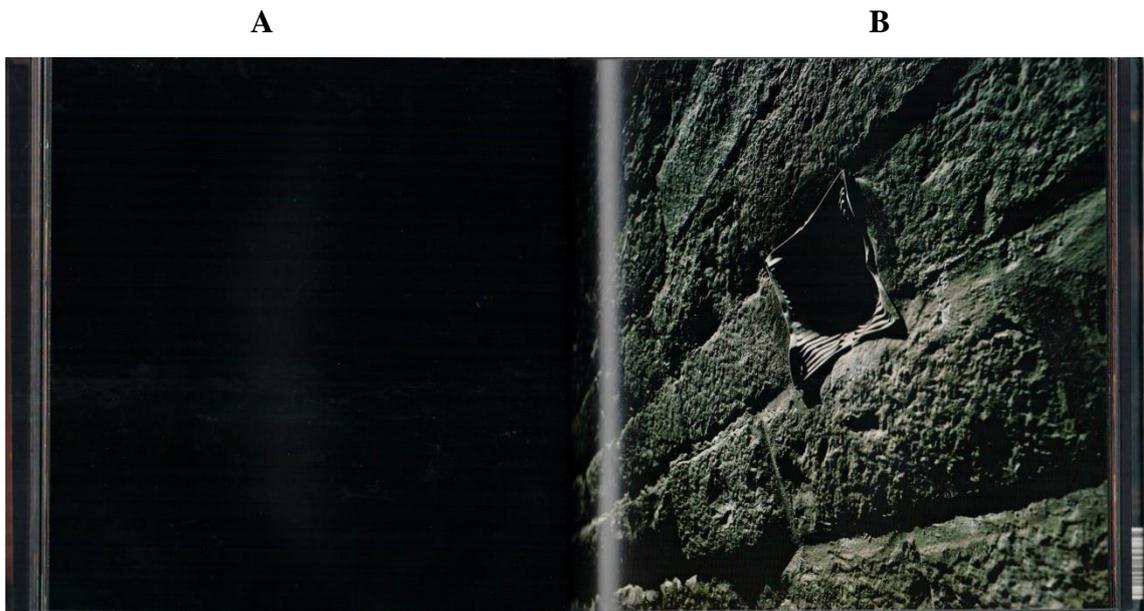


Figura 26: reprodução das páginas 46 e 47 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A é preto total que mais uma vez funciona como ausência de informação e direciona a atenção para a parte direita do díptico. A relação de parte tomada pelo todo aqui é distinta do caso anterior (e semelhante aos casos 03, 07 e 14), uma vez que o recorte de B em A não ocorre por meio da extração física de parte de B na criação de A, mas da relação icônica que se estabelece entre A e a figura principal representada em B (buraco na parede).

A divisão material entre as páginas do livro é salientada pelas distinções formais entre as duas imagens. Na primeira (A), na não fotografia, a impressão do preto total confere aspecto de lisura à página, enquanto do outro lado (em B), a relação entre luz e sombra salienta o aspecto rugoso das figuras que compõem a foto.

A imagem em B é composta pela disposição de linhas horizontais (deslocadas para a diagonal – traçadas de um ponto mais baixo à esquerda até um ponto mais alto à direita). Os blocos formados por essas linhas são divididos por linhas menores traçadas

verticalmente que dividem as figuras em trapézios menores. Na relação entre o preto e branco, a iluminação é responsável por destacar o ponto central da foto como principal. A figura ali disposta (buraco preto margeado pelo metal) destaca-se do conjunto, ainda, pelos aspectos táteis (aparente lisura) e cromáticos (completo preto). É o predomínio do preto nesta que permite a compreensão de A como parte de B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O preto de A, mais uma vez, isola e ressalta a figura principal de B (buraco na parede). Neste caso, a parede chapada, que reduz a profundidade de campo, compõe todo o restante da imagem e gera a interpretação de que “adentrar no desconhecido” é a única alternativa do observador/leitor. A escuridão mostra-se (assim como nos casos dos dípticos 01 09 e 13) como o único acesso possível. O vão atua como convite que é feito ao observador/leitor para, mais uma vez, adentrar no desconhecido das imagens fotográficas dispostas a seguir. O díptico, assim, também atua de maneira análoga ao subtítulo no texto literário.

Díptico 21



Figura 27: reprodução das páginas 48 e 49 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A relação entre as fotos que compõem o díptico ocorre por meio da correspondência de partes de uma imagem com o todo de outra e vice-versa: pequenas figuras circulares (manchas brancas) dispostas aleatoriamente em toda a superfície de A assemelham-se à figura principal de B no que diz respeito ao formato (circular) e cor (branco). As manchas (também brancas) no centro da figura em B, por sua vez, correspondem às aos aspectos táteis e cromáticos das figuras circulares em A.

A correspondência entre as duas fotos ocorre também por meio das relações cromáticas estabelecidas entre as imagens como um todo (predomínio dos tons de cinza, preto e branco). São características similares ainda aos dois lados do díptico: o ângulo de incidência de luz (frontal em ambas, apesar de em A ser mais difusa que em B), ausência de profundidade de campo, e aparente aspereza das figuras que compõem as imagens.

A relação de dualidade imposta pela impressão das fotos em páginas pareadas no fotolivro salienta não só as semelhanças como também as distinções entre as duas partes do díptico. Além da diferenciação cromática que ocorre no ponto de contato entre as duas fotos (tons de cinza claro em A, branco e cinza escuro em B), acentuando o efeito divisor do vinco, as imagens se distinguem no que diz respeito à relação entre os elementos que compõem as fotos: em A, não há figura principal, blocos retangulares e formas curvilíneas (que se intercalam e sobrepõem-se) recebem iluminação difusa e são captados sem que haja construção de planos. Já em B, a figura principal (relógio) encontra-se no centro da imagem, destacada do todo em função da cor (tons de branco sobre o fundo escuro), incidência de luz (a figura ocupa a maior parte do espaço sobre o qual incide a iluminação) e aspectos volumétricos (responsáveis por diferenciar a figura do plano de fundo).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Uma vez relacionadas no díptico, A e B são constrangidas a representar um objeto comum: o “tempo”. A representação do tema ocorre a partir da associação entre os elementos que compõem uma mesma imagem e entre as duas fotografias. Sobre a relação dos elementos que integram cada foto, observa-se que em B os ponteiros do relógio levam à compreensão da luz (que incide sobre o objeto na diagonal) como índice da rotação da terra em torno do sol (referência para o cálculo da duração de dias e noites); em A, a corrosão provocada na

superfície sólida (marcas brancas e desgaste das formas) atua como índice da passagem do tempo.

No que diz respeito à relação entre as duas fotografias, a “progressão do tempo” representada em B salienta a interpretação das marcas na parede em A enquanto “indício da ação do tempo”. Outro elemento que evidencia o protagonismo da associação (entre as duas imagens) na construção temática é a semelhança entre as manchas brancas na parede e as que cobrem a superfície do vidro do relógio: tanto a corrosão na parede quanto a poeira acumulada no vidro são resultados da exposição prolongada das superfícies à ação do ambiente.

Tríptico 03

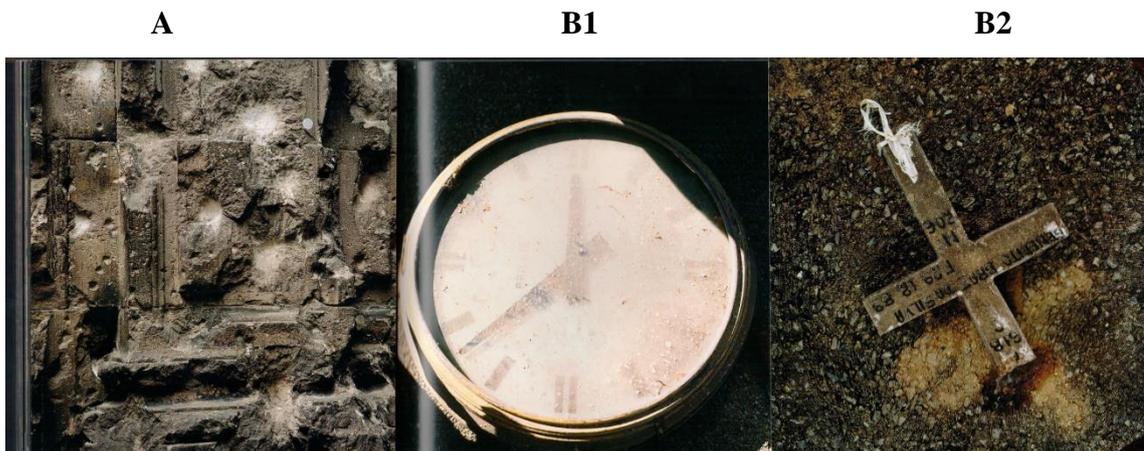


Figura 28: reprodução das páginas 48, 49 e 50 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A inserção de uma nova imagem à relação descrita no caso anterior é o que forma este tríptico. A associação aqui ocorre entre A do díptico anterior e a ampliação de B do mesmo díptico (agora B1 e B2). B1 funciona como vínculo material e formal, responsável pela intercessão de A e B2. Disposta entre as outras duas, B1 salienta correspondências entre A e B2, tais como semelhança cromática (tons de cinza), aparência tátil (aspereza) e reduzida profundidade de campo. A aparência de aspereza predominante em toda a superfície de A (parede) e B2 (chão) ocorre em B1 na figura principal (manchas brancas no vidro do relógio), funcionando como denominador comum entre as três fotografias.

Como nos trípticos apresentados anteriormente, a associação provoca correspondências que ocorrem também de maneira particular entre duas das três imagens

relacionadas. Além da aspereza, relação cromática e reduzida profundidade de campo entre A e B2 (conforme descrito acima), observa-se que nas duas partes, diferente de B1, o branco pontua áreas específicas da imagem em vez de prevalecer na formação de uma figura. Entre B1 e B2, observam-se as linhas traçadas na diagonal próximo aos vértices das imagens, formando figuras triangulares: quadros inferior esquerdo, superior e inferior direitos de B1, e inferior e superior direitos de B2. Em B1 e B2, diferente de A, a figura principal (relógio em B1 e cruz em B2) destaca-se do plano de fundo pela disposição centralizada na imagem e contornos volumétricos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A inserção da terceira imagem altera a compreensão semântica das fotografias dispostas até então pareadas. O desdobrar da página engendra uma série de processos de significação distintos entre si que ocorrem relacionados uns aos outros. Se no díptico 21 fazia-se possível a interpretação das manchas brancas na parede em A como “sinais da progressão no tempo” (desgaste da superfície material), por exemplo, no tríptico elas passam a ser interpretadas como indícios de “recortes no tempo”: marcas de tiros disparados contra a parede. A inferência ocorre em função da cruz em B2, particularizada como símbolo de um sepultamento pelas inscrições nela feita (nome do morto e data de falecimento: Benedito Braz da Silva, 29/12/1989). Aqui, o personagem, apesar de não ser fisicamente representado em nenhuma das imagens, é indicado pela inscrição na cruz (Benedito).

O “tempo” continua a ser tema central na narrativa, porém de maneira distinta e mais específica que no díptico 21. Elementos como a parede marcada, o ponteiro do relógio, a luz que incide sobre o objeto (relógio) e a cruz tombada, juntos, tornam-se signo, não apenas do “tempo”, mas de sua progressão, duração e fim (da vida). Neste caso, a própria fotografia enquanto mídia atua como signo que compõe a narrativa, uma vez que o “recorte no instante”, evidenciado na representação do relógio, soma-se às representações de outros sinais de marcação e recorte temporal (representação do momento em que as balas atingiram a parede, em A, e do momento em que a vida é dada por encerrada, em B).

A disposição sequenciada das fotografias no tríptico é outro elemento que atua na produção de sentido. Se observadas/lidas da esquerda para a direita, as fotos podem ser interpretadas como a causa e contexto da morte (A), instante em que o fim da vida é constatado (B1). Assim, B2 pode ser interpretado como consequência de relação entre A e B1: sepultamento resultado da morte que ocorre às 11h38 do dia 29/12/1989; ou, ainda, a

relação entre B1 e B2 como consequência de A: tempo marcado no relógio corresponde ao momento do sepultamento, resultado da morte, cujo contexto é representado em A. Na associação, as imagens podem ser interpretadas, ainda, como relato histórico de algo ocorrido no passado. Inferência passível de ser sustentada, por exemplo, na observação do desgaste da parede, manchas no relógio, posição da cruz (tombada no chão) e data nela inscrita.

Listados aqui estão apenas alguns dos exemplos de interpretação possível da associação entre as três imagens fotográficas que salientam as interferências que ocorrem entre elas, a partir das disposições das páginas. Não esgotam, portanto, as possibilidades de construção narrativa a serem inferidas. A alusão ao *realismo fantástico* aqui, mais uma vez, pode apresentar-se útil para a interpretação da relação entre as imagens, uma vez que qualquer que seja a compreensão do conjunto (tríptico), ao observador/leitor é conferida a função de relacionar as partes e lidar com as interpretações que carecem de precisão.

Fotografias são comumente utilizadas como prova da existência de algo ou ocorrência de um fato (exemplos são os usos que se faz delas no jornalismo e no direito). No fotolivro, porém, como é possível observar neste tríptico, a associação das imagens atenua a relação indexical da fotografia com o “real fotografado”. Aqui, a imagem fotográfica tem seus aspectos semânticos ampliados e explorados de modo a gerar imprecisão, incertezas e ambiguidades na narrativa. Isso ocorre em função das próprias características das imagens (feitas em ângulos que limitam o contexto dos objetos representados) e da relação entre as fotografias imposta pela materialidade do livro. Braz (nome inscrito na cruz) pode ser ou não a vítima dos tiros disparados contra a parede; 11h38 pode ser o horário da morte, do sepultamento ou de nenhum dos dois; e ainda, as marcas na parede podem ou não ser resultado de disparos.

Assim como na maioria dos casos de relação entre imagens neste fotolivro, os elementos (recortados do “real”) representados na fotografia tornam-se signos que interferem mutuamente nos processos de representação uns dos outros. Como consequência da associação, o objeto da imagem fotográfica deixa de ser aquilo sobre o qual a luz incidiu na construção da foto para tornar-se as ideias específicas passíveis de serem inferidas por meio de sua aparência capturada. O objeto de A deixa de ser parede marcada para se tornar aquilo que ela pode vir a representar na relação (que podem, por exemplo, ser os tiros enquanto causas das marcas). O processo ocorre de maneira semelhante em B1 (onde o objeto deixa ser o relógio para se tornar a representação do instante) e em B2 (onde a cruz funciona como índice da morte/sepultamento).

Tríptico 04



Figura 29: reprodução das páginas 51, 52 e 53 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

As mínimas distinções formais (principalmente cromáticas) entre as três imagens nos pontos de contato entre elas atenuam as linhas que as separam (dobradura entre A1 e A2, e vinco entre A2 e B), salientando-as como conjunto, como um todo. Neste caso, observa-se a tentativa de subversão dos aspectos materiais do livro. O que ocorre em função do desdobramento de A em duas páginas (exceção que exige que as páginas sejam manipuladas de maneira distinta das demais partes do livro) e da continuidade cromática entre A2 e B que reduz o efeito divisor do vinco. A correspondência entre as três imagens associadas se dá por meio da aparente aspereza das figuras que compõem as fotografias, da incidência difusa de luz (minimamente centralizada), da reduzida profundidade de campo, e do predomínio dos tons escuros sobre os claros.

Apesar das relações de semelhança entre as três imagens, a fotografia disposta no centro do tríptico (A2) interpõe-se entre as outras duas que conservam maior número de correspondências entre si, assim como no caso anterior. Enquanto a imagem em A2 é composta por figuras (manchas em tons de azul, branco e cinza) de contornos abstratos, dispostos num mesmo plano (não há construção volumétrica das figuras e a sobreposição entre os elementos ocorre por meio da cor – azul sobre o branco), A1 e B assemelham-se à construção da figura principal (fechadura em A1, e preservativo em B) que, nos dois casos, destacam-se minimamente do plano de fundo em função de seus aspectos volumétricos e cromáticos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Semelhante ao que ocorre nos trípticos pictóricos, o observador/leitor é conduzido a interpretar as três fotografias como uma única imagem. Aqui, diferente do caso anterior, as imagens não necessariamente alteram a interpretação umas das outras, mas acentuam parte de seus elementos como os mais significativos. Esses elementos destacam-se no tríptico por consistirem no denominador comum das três representações. As teias de aranha sobre a fechadura (A1), a tinta descascada e pichação na parede (A2), e o preservativo usado e descartado no chão (B) são correspondentes semanticamente enquanto representações (distintas) de um mesmo objeto: espaços já habitados e agora abandonados.

Díptico 22



Figura 30: reprodução das páginas 50 e 53 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Formado a partir do dobramento de A1 sobre A2, o díptico constitui-se das fotografias impressas em B2 do díptico 21 (A, aqui) e B do tríptico 04 (aqui também chamada de B). Neste caso, as páginas A e B espelham-se uma a outra. Nos dois lados do díptico observa-se a figura principal (cruz em A e preservativo em B) disposta no centro da imagem na vertical (com ligeira inclinação para a diagonal), ressaltada do plano de fundo em função de suas características volumétricas. É semelhante nas duas imagens também o contraste entre

figura principal e plano de fundo que ocorre por meio da diferenciação entre as aparentes texturas dos elementos (plano de fundo, com aparente aspereza, enquanto as figuras principais aparentam constituírem-se de superfícies mais homogêneas, menos rugosas, portanto).

O uso da mesma página (e conseqüentemente da mesma fotografia) em mais de uma associação (trípticos e dípticos) explicita as distintas relações icônicas passíveis de serem estabelecidas entre as imagens quando deslocadas para contextos distintos. Em função das associações, elementos específicos que compõem as fotografias são evocados na construção de sentido. Se no tríptico anterior, B relacionava-se com as outras duas imagens primordialmente em função das características cromáticas e iluminação reduzida, aqui, a disposição da figura principal e os aspectos táteis do plano de fundo são os principais elementos evidenciados na imagem fotográfica.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Os processos de significação impostos pelas relações estabelecidas a partir da exploração da materialidade do livro são relevantes não apenas no que diz respeito aos *aspectos sintáticos e morfológicos* dos dípticos e trípticos, como também aos *semântico-pragmáticos*. Este caso é um exemplo disso. A foto em A, que estabelece relações simbólicas com temas como “morte”, “passagem e marcação do tempo” no tríptico 03, é a mesma que aqui (díptico 22) funciona como representação do “sagrado” e do “cristianismo”. Material, morfológica e sintaticamente associada à foto impressa em B, a fotografia em A funciona como espelho/contrário/avesso de B e, o que resulta em tal interpretação. O preservativo disposto no lado oposto da cruz induz à interpretação do díptico enquanto disposição de avessos: “dor e gozo”, “morte e vida”, “espiritual e carnal”, “sagrado e profano”. No entanto, ao mesmo tempo em que a disposição pareada salienta as “oposições” entre as duas imagens, apresenta-as como partes opostas de um mesmo todo e como parte uma da outra: o sexo, como reprodução da vida, condição para que haja morte; o sagrado e o profano enquanto contrários que se utilizam um do outro para se definirem, e assim por diante.

Díptico 23



Figura 31: reprodução das páginas 54 e 55 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste caso, a divisão material entre as páginas é minimizada pelas relações cromáticas estabelecidas entre as duas partes do díptico (marrom que se estende de A até B, passando pelos pontos de contato entre as duas imagens). A atenuação do efeito do vinco induz a compreensão de A e B como um todo. A, no entanto, é resultado da extração material de parte de B (*pars pro toto*). A imagem impressa em A é recorte e ampliação da porção de B situada entre os quadros superior e inferior à esquerda na foto. Assim, B contextualiza A (ampliando suas margens) ao mesmo tempo em que A acentua aspectos específicos de B, tais como reduzida iluminação (sombra predomina sobre os tons mais claros) e figuras retilíneas traçadas paralelas na vertical. A associação provoca o deslocamento da atenção da figura principal de B para elementos secundários.

O efeito divisor do vinco entre as páginas é atenuado não só pela relação cromática (semelhanças) como também pela assimetria entre as figuras dispostas e destacadas nas duas imagens. Dentre as distinções que provocam a assimetria, observa-se que, diferente de B, A tem reduzida profundidade de campo, limitadas variações cromáticas (predomínio dos tons que vão do preto ao marrom) e figura principal disposta à esquerda na imagem. B, por sua vez, tem as figuras principais dispostas no centro (predominantes na porção inferior da foto – destacadas do todo em função dos contornos volumétricos), margeadas por outras

figuras retangulares dispostas paralelas e perpendiculares umas as outras. A imagem em B distingue-se de A, ainda, em função dos pontos em tons de laranja (mais claros do díptico) presentes no quadrante superior esquerdo da foto.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A mediação da imagem entalhada em B mantém a continuação da narrativa construída nos tríptico e díptico anteriores. A representação do flagelo e crucificação relaciona este caso aos dois últimos na enquanto representantes temas relacionados à “morte”, “sacrifício”, “sacralidade” etc. A dramaticidade do quadro representado na imagem (B) estende-se por toda a fotografia em função da baixa luminosidade e presença do laranja (próximo ao vermelho) no ponto mais iluminado na foto. A reduzida incidência de luz sobre as figuras representadas nos dois lados do díptico salienta a angústia e o desconforto gerado pela cena representada no quadro, uma vez que a escassa nitidez das formas expande as possibilidades de interpretação das figuras ali representadas.

No díptico, A funciona como signo de B, acentuando B pelo menos de duas maneiras: uma delas ocorre em decorrência da escassez de informação contida em A, em razão dos tons escuros (a imagem funciona de maneira semelhante ao preto que ocupa toda a extensão de em dípticos anteriores) que conduzem o observador/leitor a focar nas figuras minimamente visíveis em B; outra forma de salientar B está na relação material entre as imagens, enquanto recorte da porção de B não priorizada pelo ângulo ou iluminação na composição da fotografia. A não só salienta aspectos de B como o faz direcionando o foco do observador/leitor para pontos pouco destacados na construção daquela imagem, como a moldura e segundo plano do quadro.

Assim como nos casos 06, 12 e 19, a relação entre materialidades midiáticas não se limita à associação entre fotografia e livro. Aqui, a escultura é convidada a contribuir na construção do díptico enquanto objeto material do qual a aparência (aspectos volumétricos e táteis, cor, dimensão etc.) é apreendida na construção da imagem, ao mesmo tempo em que seu próprio processo de representação (cena que retrata crucificação) é apropriado (torna-se figura central na construção da narrativa proposta) e expandido no díptico (características predominantes no quadro como cor, sombras etc. extrapolam os limites materiais da escultura, alcançando toda a área fotografada em B – quadros superiores – e a superfície de A).

Díptico 24

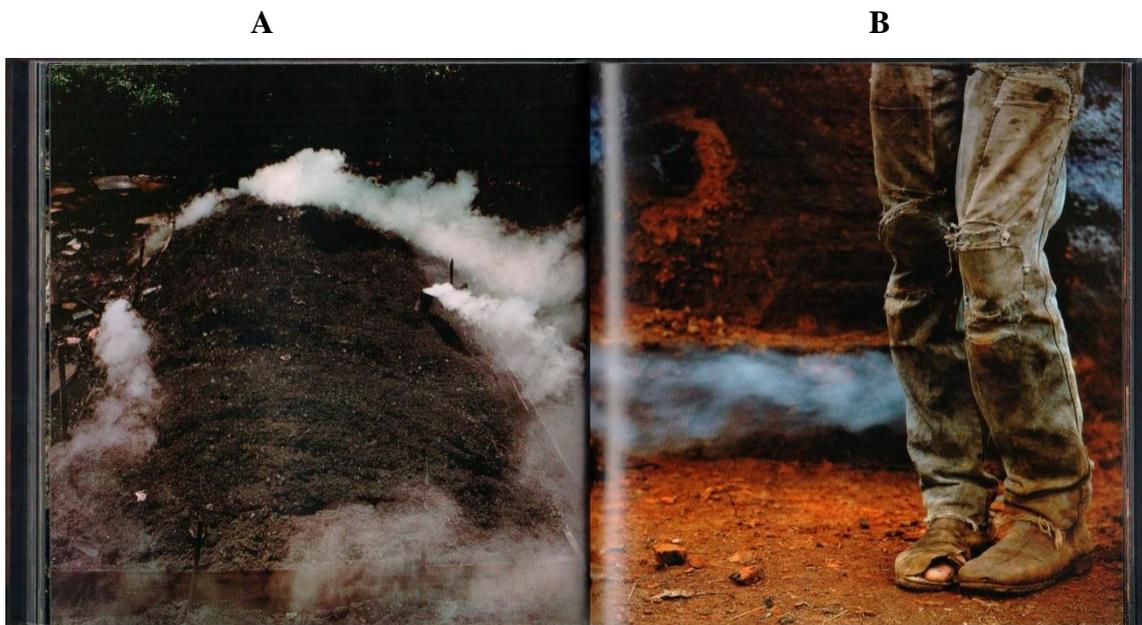


Figura 32: reprodução das páginas 56 e 57 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O efeito divisor que separa o díptico em duas partes de dimensões iguais (A e B) neste caso é salientado pelas distinções entre as imagens impressas nas duas páginas. A diferenciação entre as duas fotos ocorre fundamentalmente por meio das cores predominantes em cada uma delas: preto e branco em A; tons de marrom, cinza, preto e azul em B.

Apesar das distinções, sobretudo cromáticas, o pareamento das duas fotografias salienta características comuns a elas que ocorrem na forma de correspondência. Nas duas imagens, os quadros direitos são mais explorados (maior peso gráfico) que os esquerdos; há similaridade na construção da figura principal (ambas – porção de terra em A, e pernas em B – se estendem verticalmente nas imagens); e, ainda, nos dois casos, o encontro de linhas verticais e horizontais é responsável por delimitar as figuras representadas. Nos dois lados observa-se, também, semelhança nas relações estabelecidas entre as figuras representadas em cada foto: no que diz respeito à aparência tátil, por exemplo, figuras de aparência rugosa provocada pela volumetria dos elementos que compõem as superfícies (porções de terra e vegetação) são sobrepostas por outras (nuvens de fumaça) de contornos menos delimitados e, portanto, menos palpáveis em ambos os casos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O tema “vida/morte” continua a conduzir a narrativa do fotolivro neste díptico. As inferências semânticas mais uma vez ocorrem em função da disposição pareada de duas imagens inicialmente distintas entre si. Em cenários semelhantes (ambiente rural), de um lado, vê-se um processo de compostagem e, de outro, parte do corpo de um homem de pé vestido de maneira similar a um agricultor (calças e sapatos surrados e sujos de terra). O fluxo da fumaça é responsável por conduzir o olhar do observador/leitor de A para B (salientando o movimento de observação das páginas em um livro que comumente ocorre da esquerda para a direita no Ocidente).

A e B são contrários e complementares ao mesmo tempo: enquanto em A observa-se o processo que transforma organismos mortos em adubo (“morte que nutre a vida”), de outro, observa-se o ser vivo (homem) que ao mesmo tempo em que é “resultado” do processo de compostagem (nutre-se dos organismos adubados pela decomposição de outros organismos vivos), é responsável pelo seu desenvolvimento (fumaça e marcas de arame próximo à porção de terra em A indicam tratar-se de um processo induzido pelo homem).

Díptico 25



Figura 33: reprodução das páginas 58 e 59 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Mais uma vez, a divisão material entre as páginas soma-se aos aspectos formais das imagens na diferenciação das duas fotografias que compõem o díptico. As relações de distinção e semelhança entre as imagens, aliada à composição simétrica das páginas, conduzem a compreensão de A e B como espelho/inversão/avesso, uma da outra. Nos dois casos, a iluminação é difusa e em ambos os lados do díptico observa-se a figura principal centralizada, destacada do todo em função dos aspectos volumétricos e da distinção cromática do plano de fundo. As figuras principais são correspondentes ainda no que diz respeito às formas curvilíneas que as compõem e delimitam.

As relações cromáticas entre os elementos que constroem as fotografias são inversas: em A, predominam os tons claros (próximos ao branco) na figura principal em contraste com os tons escuros (tons de marrom, cinza e preto) que prevalecem no plano de fundo; enquanto em B, apesar de pontuada por manchas brancas, a figura principal distingue-se do plano de fundo (claro, em tons de branco e laranja) pela presença do preto e tons escuros de cinza.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A “morte”, tema responsável por pontuar a narrativa nos últimos dípticos e trípticos, torna-se mais explícita na medida em que o observador progride entre as páginas do fotolivro. Mais uma vez, a associação das imagens pareadas e do díptico aos demais dispostos em sequência é responsável pela construção semântica das fotografias: contextualizadas no fotolivro, as fotos passam a participar de processos específicos de significação, nos quais os objetos por elas mediados tornam-se representações (objetos representados funcionam como mídias). Neste caso, os corpos de animais em decomposição são os personagens que atuam como signos que estabelecem relações simbólicas como o que inferimos ser o tema central do fotolivro (ou pelo menos de parte dele): “morte/vida”, “ação do tempo”, “vulnerabilidade (dos sistemas orgânicos e superfícies orgânicas)” etc.

Díptico 26



Figura 34: reprodução das páginas 60 e 61 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A é completo preto, enquanto B é integralmente ocupada pela fotografia nela impressa. O vinco tem seu efeito divisor acentuado por meio da relação “não imagem”/imagem estabelecida no pareamento das duas páginas no díptico. O contraste entre as duas partes ocorre, também, por meio da diferenciação cromática que se estabelece entre toda A, que é preta, e a figura principal (ovo) e manchas (penas, cascas de ovo) que pontuam o branco em B. A oposição é atenuada, no entanto, pelas correspondências cromáticas que ocorrem entre toda superfície de A e partes específicas de B: nas figuras localizadas nas áreas próximas às margens superior e inferior em B predominam os tons próximos ao preto (que consiste na única cor visível em A).

Aspectos semântico-pragmáticos:

A oposição formal (apresentada acima) estabelecida entre as duas partes do díptico estende-se aos *aspectos semântico-pragmáticos*. O contraste cromático entre a “não imagem” de A e o ovo representado em B, somado às narrativas desenvolvidas nos últimos dípticos, conduz à interpretação das associações que aqui ocorrem: por meio do contraste entre o preto (A) e o branco (ovo), as relações simbólicas entre o preto e a “morte”

relacionam-se, por sua vez, com as relações indexicais estabelecidas entre a casca quebrada de um ovo e o “nascimento”.

O preto presente em B, mesmo que difuso, é aspecto formal que mais uma vez alia-se ao semântico: as penas esgaçadas ao redor do ovo funcionam no díptico como representação da vulnerabilidade de organismos orgânicos. Assim como o preto, são índices da morte que se faz presente em meio ao surgimento de uma nova vida (ovo quebrado como possível indício do nascimento recente de um pássaro). Associados, os aspectos icônicos e simbólicos do díptico resultam na interpretação do tema “morte/vida” enquanto contrários que se complementam. Semelhante ao que ocorre no díptico 24, o tema “ciclo da vida, que é permeado pela morte”, é responsável pela condução da narrativa.

Díptico 27



Figura 35: reprodução das páginas 62 e 63 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O tratamento dado às fotografias é semelhante em A e B. Nos dois casos, apesar da presença de cores quentes, o filtro utilizado na captura (ou pós-produção) é responsável por salientar os tons frios que compõem as imagens. É similar, ainda, nos dois lados do díptico, a disposição das figuras representadas em linhas diagonais que se estendem de A até B, responsável por minimizar o efeito divisor do vinco entre as páginas.

Mesmo atenuada, a divisão material entre as partes é responsável por relações de correspondência (entre elementos distintos) estabelecidas no díptico. Em função do posicionamento semelhante nas imagens, a figura principal (peso de ferro) em A corresponde à figura principal (calda do vestido) em B. A primeira destaca-se do plano de fundo em função de seus contornos volumétricos (curvilíneos), homogeneidade cromática (preto que se distingue das variações de cores que compõem o plano posterior) e pelo posicionamento na imagem que salienta a continuidade entre as linhas que prevalecem na foto traçadas na diagonal. A segunda é destacada na foto também em função do privilégio dado pelo foco aos seus contornos e volumetria (sobreposição e interposição de linhas curvas), distinção cromática do todo (a figura é composta de tons de branco enquanto no restante da imagem prevalecem os tons de cinza) e pelo posicionamento na imagem que também reforça a continuidade entre as linhas traçadas na diagonal. Outra correspondência ocorre por meio da semelhança entre as figuras de formato retangular que formam o plano de fundo nas duas imagens, além do vermelho pontuado nos quadros superiores de A e inferiores de B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Também no que diz respeito aos aspectos semânticos, a associação entre as duas páginas salienta os elementos que, de um lado, apresentam-se como contrários/inversos do que se vê do outro lado do díptico. A disposição dos pugilistas representados nas fotos sob o peso de ferro, de um lado (A), e vestido de noiva sobre as pétalas de flor, do outro (B), conduzem a narrativa que se desenvolve por meio da interpretação de oposições como “homem e mulher”, “luta e aliança” etc.

A fotografia impressa em A tem como objeto outras imagens fotográficas que, por sua vez, representa fatos, objetos e personagens relacionados ao boxe. As fotos fotografadas são apropriadas no díptico enquanto signo de temas como “competição, luta”, “masculinidade” etc.

Díptico 28



Figura 36: reprodução das páginas 64 e 65 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

As correspondências entre A e B ocorrem por meio das características comuns à estruturação das duas imagens (como linhas traçadas na horizontal, disposição de figuras curvilíneas sobre as retangulares e construção diagonal pontuada pela posição das figuras principais). A principal relação de semelhança entre as duas fotos, no entanto, ocorre por meio da representação similar da figura principal (sacos de areia) de B e da figura (pernas do garoto) em primeiro plano em A, ambas construídas em tons do vermelho ao marrom, com contornos volumétricos arredondados que as dividem em duas porções semelhantes.

Apesar das similaridades descritas, as distinções entre ambas as partes do díptico são responsáveis por salientar a divisão material entre as páginas: a foto em A possui profundidade de campo, enquanto na impressa em B apenas dois planos podem ser claramente distinguidos; em A, a figura principal (bandagem) situa-se no ponto mais claro da imagem, enquanto em B a porção priorizada pela iluminação encontra-se subjacente à figura principal (sacos de areia); as figuras presentes em A (além da principal) encontram-se dispostas em todos os quadros da imagem, enquanto em B prevalecem nos quadros superiores da foto.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Como decorrência do díptico anterior, a narrativa é desenvolvida por meio da exploração do boxe, enquanto prática social e manifestação cultural comumente utilizada como representação da masculinidade. A relação entre “boxe” e “gênero masculino”, salientada anteriormente no fotolivro (caso 27), é explorada por meio das relações de complementaridade estabelecidas entre A e B. A bandagem estendida no centro de A, pareada com a representação das bases dos sacos de areia em B, conduz à compreensão dos artigos utilizados na prática esportiva como símbolos da masculinidade (bandagem: pênis; sacos de areia: testículos). Trata-se de mais um caso no fotolivro em que a associação entre as duas páginas (e as imagens nelas impressas) constrange a interpretação dos objetos representados enquanto representantes de um novo objeto que se desenvolve por meio da relação entre as próprias figuras representadas.

Díptico 29

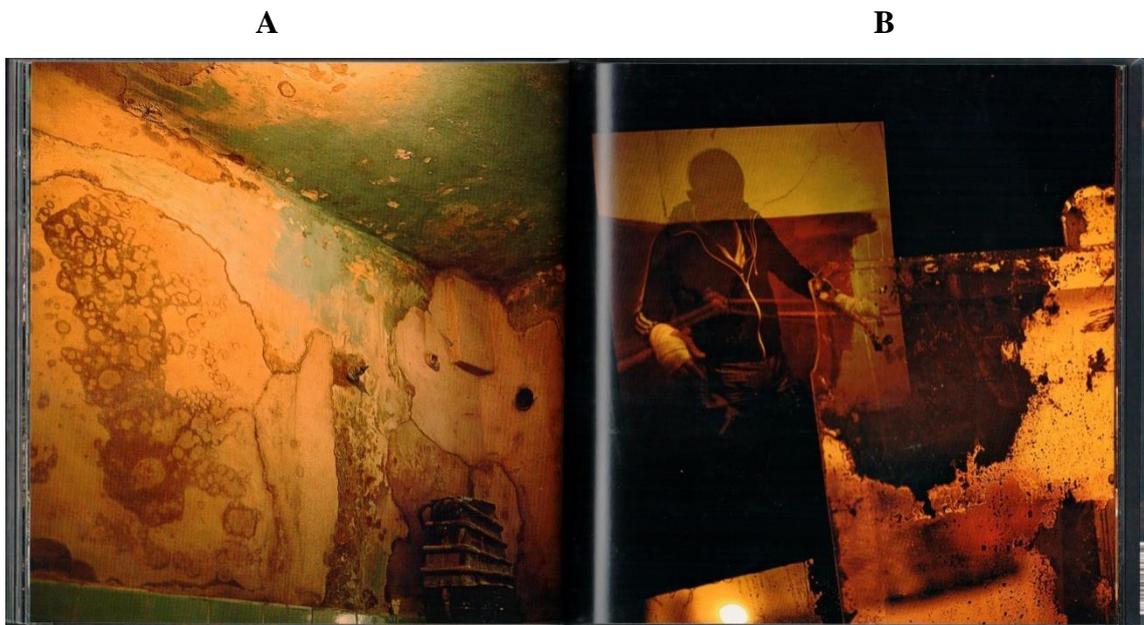


Figura 37: reprodução das páginas 66 e 67 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A fotografia impressa em A é construída com base na perspectiva gerada pelo encontro de duas linhas horizontais (parcialmente deslocadas para a diagonal) e uma vertical que conduzem o olhar do observador para o quadro superior direito da imagem. A maioria das

figuras que compõe a foto destaca-se e diferencia-se em função das cores predominantes em seu interior e/ou nas linhas que as delimitam (tons de marrom, bege e verde). Os quadros esquerdos correspondem à porção com maior incidência de luz (direcionada de cima para baixo). Apesar do predomínio de figuras de contornos curvilíneos, formas retangulares são observadas próximo à margem inferior (azulejo verde) e quadros direitos (caixa de cimento na parede e blocos de metal empilhados abaixo).

A foto em B é composta pela sobreposição de figuras retangulares que abrigam em si outras figuras. Sobre o plano de fundo preto elas destacam-se do todo em função das cores (tons de marrom e bege) e iluminação. A figura em primeiro plano (recorte retangular situado à direita na imagem) é composta de formas abstratas de intensidade cromática e níveis de opacidade variados. À esquerda dessa, situa-se uma figura também retangular de tamanho semelhante que delimita o espaço onde se observam sobreposições e interposições de retas e curvas minimamente distinguíveis pela iluminação que é difusa nesta porção da imagem. Abaixo delas, vê-se o ponto mais claro da foto. Trata-se de uma figura, de contornos também retangulares, na qual se encontra centralizada uma figura circular responsável pela iluminação daquela área.

A e B são distinguidas pela presença do vinco que se interpõe entre elas e pelas diferenciações cromáticas que ocorrem entre as áreas próximas às margens direita de A e esquerda de B. Dentre as correspondências estabelecidas entre as imagens (salientadas pelo pareamento das páginas), é possível observar: os aspectos táteis (aparente aspereza) predominantes em toda a área de A que se assemelham aos predominantes nos quadros direitos da foto em B; a luz que privilegia os tons quentes de maneira similar dos dois lados do díptico; a sobreposição de figuras que de um lado (A) ocorre em função das características do objeto fotografado (parede) e, do outro, em função do efeito de colagem utilizado na produção da imagem. Além disso, o quadro superior direito de A e o quadro superior esquerdo de B funcionam como espelho um do outro em razão da disposição similar do encontro perpendicular entre retas (paredes e teto em A, e cordas que margeiam o *ring* em B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

As relações semânticas entre A e B passíveis de serem inferidas pela relação material entre as páginas são, neste caso, salientadas pela similaridade formal entre A e a porção direita de B. A lâmina de pintura desgastada sobreposta à imagem do pugilista resulta na associação entre o tratamento dado ao cômodo representado em A e o treino boxe em B.

Na relação, o banheiro abandonado torna-se cenário que contextualiza o personagem (lutador). A relação entre as duas imagens tem como resultado interpretações como: “desgaste na parede enquanto metáfora da situação do atleta no *ring*” e/ou “treinos e lutas ambientadas em locais mal tratados, abandonados, de pouco prestígio social”, dentre outras.

Díptico 30

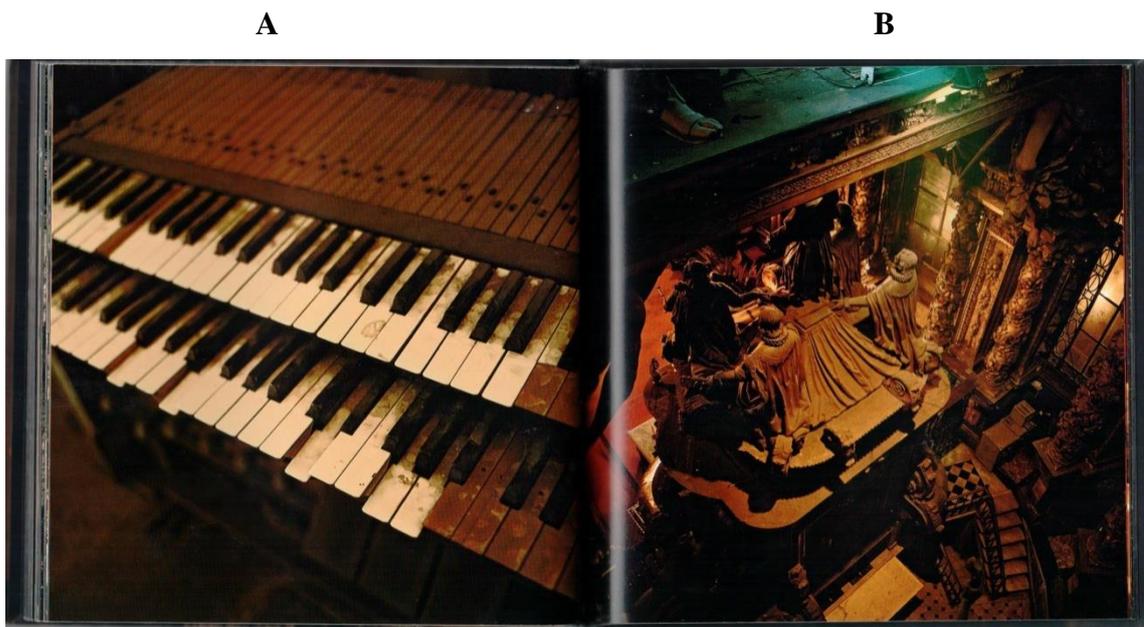


Figura 38: reprodução das páginas 68 e 69 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

As fotografias impressas em A e B são imagens distintas que atuam como espelho uma da outra por meio do pareamento entre as páginas (separadas pelo vinco). Dentre as principais características que diferenciam as duas fotos estão: predomínio de formas retangulares em A, e de figuras de contornos curvilíneos em B; iluminação difusa em A, enquanto em B a luz incide pontuando pelo menos quatro pontos distintos; e variação cromática (verde presente nos quadros superiores em B elimina a possibilidade de simetria cromática com A onde predominam os tons de preto, branco e marrom).

Apesar das distinções já pontuadas, o espelhamento entre A e B é resultado do ponto de vista (subjetivo – de cima para baixo) que é construído de maneira semelhante nos dois lados do díptico; e, sobretudo, do encontro das linhas principais (responsáveis pela estruturação de cada imagem) no vinco que divide materialmente A e B. Traçadas de um ponto mais alto, próximo às margens externas das páginas, até um ponto mais baixo próximo

ao vinco, tais linhas promovem relações de correspondência entre porções específicas (camadas horizontais) das duas imagens, formando sucessões de “V”s (cujo centro coincide com o centro do díptico) desenhados entre as fotografias.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O pareamento das duas fotografias, resultado do vínculo material entre A e B, conduz a interpretação das duas imagens como parte de um mesmo contexto. A relação de espelhamento evidenciada na correspondência entre aspectos formais das duas fotos salienta a ação da materialidade do livro sobre os processos de representação que ocorrem no díptico. As formas curvilíneas e retorcidas, esculpidas no ambiente retratado em B, conduzem a compreensão do piano em A como instrumento utilizado no desenvolvimento da paisagem sonora daquele espaço (possivelmente uma igreja maneirista ou barroca, já que a foto retrata um altar com características – como excesso de ornamentação e uso de elementos contorcidos e espirais – semelhantes à arquitetura de tais estilos). As marcas de abandono no piano, por sua vez, influenciam na interpretação do ambiente (possivelmente um altar) em B como um espaço cuja relevância social fez-se mais evidente num tempo passado.

Semelhante ao que ocorre no díptico 27, neste caso, outras mídias, além do livro e da fotografia, atuam na construção (tanto formal quanto semântica) das imagens. As relações de intermedialidade são distintas, no entanto, nas duas partes pareadas. Em A, a música é referenciada por meio da reprodução imagética de um instrumento musical (piano); enquanto em B, a arquitetura e a escultura contribuem com sua materialidade na construção da imagem (a imagem fotográfica é construída a partir da captura da aparência do material esculpido). As características do suporte (livro) induzem não só a relação da música (evocada em A), da arquitetura e da escultura (representadas em B) com a fotografia (envolvida materialmente na construção do díptico), como também, entre elas (consequência da disposição pareada das duas fotos). Assim, música, arquitetura e escultura relacionam-se entre si mediadas pela relação entre fotografia e livro.

Díptico 31

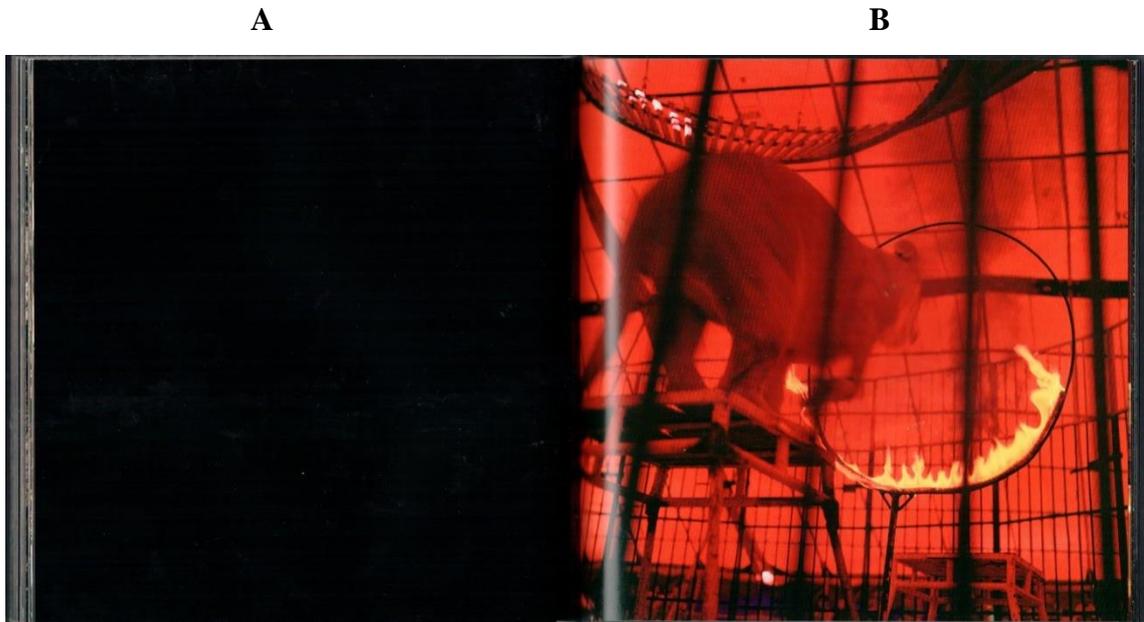


Figura 39: reprodução das páginas 70 e 71 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Semelhante ao díptico 07, A é completo preto enquanto em B a imagem constrói-se como resultado de relações cromáticas em que predominam o preto e o vermelho (fazendo-se presente ainda o branco e o amarelo em figuras pontuadas na imagem). A foto em B é estruturada por retas traçadas vertical e horizontalmente que acentuam a divisão da foto em quatro quadros. Os pontos mais claros da imagem são responsáveis por atrair o olhar do observador/leitor para o centro da página, evidenciando a figura principal (urso) que se situa entre dois planos. Além da perspectiva e proximidade com os pontos iluminados na imagem, tal figura destaca-se na fotografia em razão de seus contornos curvilíneos e aparente volumetria que contrastam com o todo.

A divisão material entre as páginas, evidenciada pelo contraste entre “não imagem” (A) e imagem (B), é responsável também por promover relações de correspondência entre duas partes distintas do díptico. Como na maioria dos casos em que A é preto, a mesma atua conferindo maior evidência às figuras de cor semelhante (preto) em B, mesmo àquelas não necessariamente privilegiadas pelo ângulo de captura, foco ou planos, como é o caso das retas traçadas nos planos mais distantes na fotografia.

Aspectos semântico-pragmáticos:

As semelhanças entre este díptico e o caso 07 não se restringem aos *aspectos morfológicos e sintáticos*, mas ocorrem também nas inferências *semântico-pragmáticas*. Aqui, o risco eminente da morte (representada pelo arco de fogo pelo qual o urso está prestes a passar) também evoca as relações simbólicas estabelecidas entre o “preto” (A) e a “morte”. B constrange A, portanto, a atuar em processos específicos de significação, uma vez que evoca relações culturais estabelecidas no uso da cor que preexistem ao fotolivro. O movimento inverso também ocorre, a possibilidade da morte como resultado da ação prestes a ser completada pelo animal é salientada em B quando a fotografia é vista como sequência temporal de A (conforme movimento do olhar da esquerda para a direita): a morte pronunciada em A e prestes a materializar-se em B.

Díptico 32

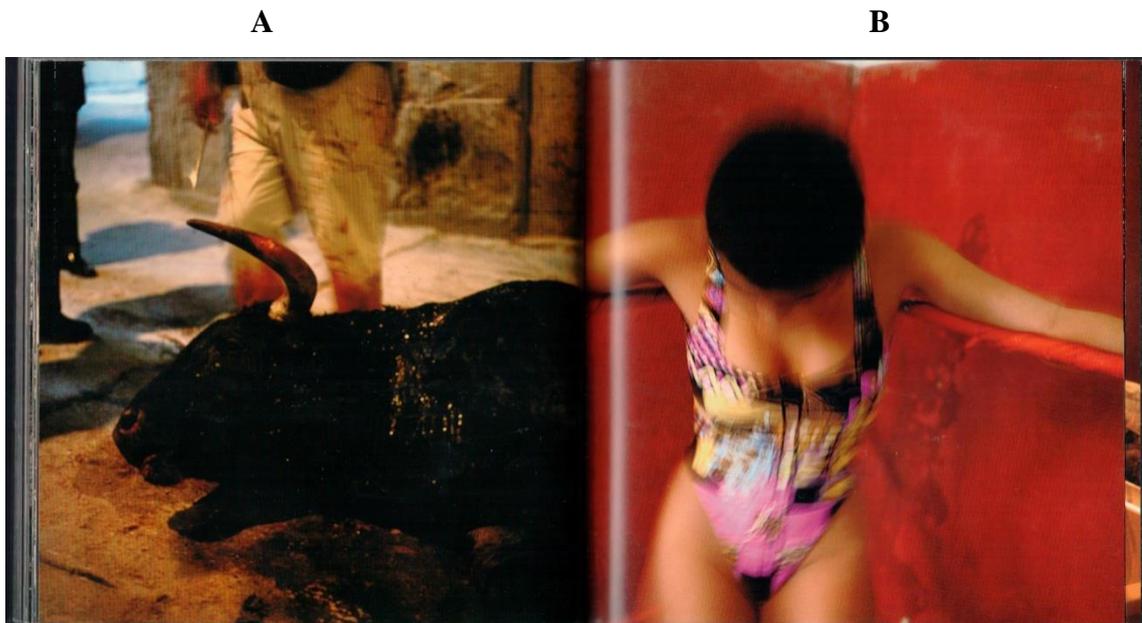


Figura 40: reprodução das páginas 72 e 73 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Na imagem em A observa-se como figura principal a que se encontra na porção central da foto (touro), com ligeiro deslocamento para a direita, cuja extensão horizontal é marcada pelo brilho e pelo preto que nela predominam, em contraste com o plano de fundo mais claro e opaco. Posterior a ela, observam-se duas figuras que se estendem verticalmente

entre os quadros superiores (pernas da calça clara) e que apesar da pouca distinção cromática com o fundo (predomínio das cores claras em sua composição e vermelho difuso nas bases) distinguem-se dele pelas características volumétricas. Além dessas, formas predominantemente retangulares encontram-se dispostas próximas às margens superiores esquerda e direita.

Diferente de A, em B a variação entre planos é escassa. O vermelho que predomina em todo o plano de fundo é sobreposto pela figura principal (mulher) que ocupa os dois quadros esquerdos e parte do quadro superior direito da foto. Como consequência da diluição do foco na porção esquerda da imagem, a figura principal tem seus contornos pouco delimitados, distinguindo-se do todo, principalmente em função das cores que nela prevalecem (tons de bege, rosa, preto, amarelo e azul).

O vinco que divide o díptico simetricamente em duas partes é responsável por evidenciar as correspondências estabelecidas entre duas imagens formalmente distintas. As relações de semelhança ocorrem predominantemente por meio das similaridades cromáticas estabelecidas e da coincidência de contorno e disposição das formas. Quanto às relações cromáticas, observa-se que o preto, pontuado no centro (touro), na extremidade esquerda (calças e sapatos) e superior (parte da blusa e mancha na parede) de A, ocorre também pontuado (cabelo) no centro de B; o vermelho que predomina em toda a extensão de B ocorre, por sua vez, na porção central (chifre e calças) de A. A respeito das formas, o encontro perpendicular entre figuras retangulares e curvilíneas estendidas ora vertical, ora horizontalmente é responsável pela estruturação das duas imagens e pelo destaque dado aos elementos principais em ambas as fotos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Associadas, as duas fotografias atuam como causa (B) e consequência (A) uma da outra. A relação constrange as imagens a atuarem em processos de significação distintos dos que resultaram na construção material das fotografias, processo que atenua a relação entre “real fotografado” e a imagem a partir dele (recorte do “real”) gerada. Como resultado das interferências semânticas exercidas por A sobre B, observa-se, por exemplo, que o touro abatido à esquerda induz à compreensão da *ring girl* enquanto “toureira”, interpretação que é salientada pela pose da mulher e pelas relações formais estabelecidas entre as partes (o vermelho, comum nas capas de toureiros, é elemento de associação entre as duas imagens – sangue em A, e parede e corda em B).

Se observado numa outra perspectiva (em que B exerce interferência sobre A), o díptico pode ser compreendido, ainda, da seguinte maneira: cabisbaixa, a mulher atua como metáfora do touro que agoniza. B constringendo A pode levar ainda à inferência da associação entre as partes enquanto responsável por engendrar o espelhamento semântico entre A e B: o touro abatido de um lado e a mulher de cabeça baixa de outro são duas representações de um mesmo objeto. Ambos os personagens, neste díptico, atuam como signo de conceitos como “derrota”, “dor”, “morte” e temas afins.

O contexto específico (pareamento das duas imagens dentro do fotolivro) gera, portanto, interpretações específicas das fotografias. Apesar da manutenção do boxe como tema responsável pelo elo semântico deste com os dípticos anteriores, aqui, observa-se a exploração do boxe não como elemento que fornece ao díptico inferências culturalmente pré-estabelecidas, mas que tem suas características icônicas predominantemente exploradas. A relação entre a fotografia em B e a prática do boxe (“real” do qual a imagem fotografia materialmente origina-se) degenera-se na medida em que suas características icônicas são apropriadas enquanto referência a um novo objeto: a tourada.

Tríptico 05

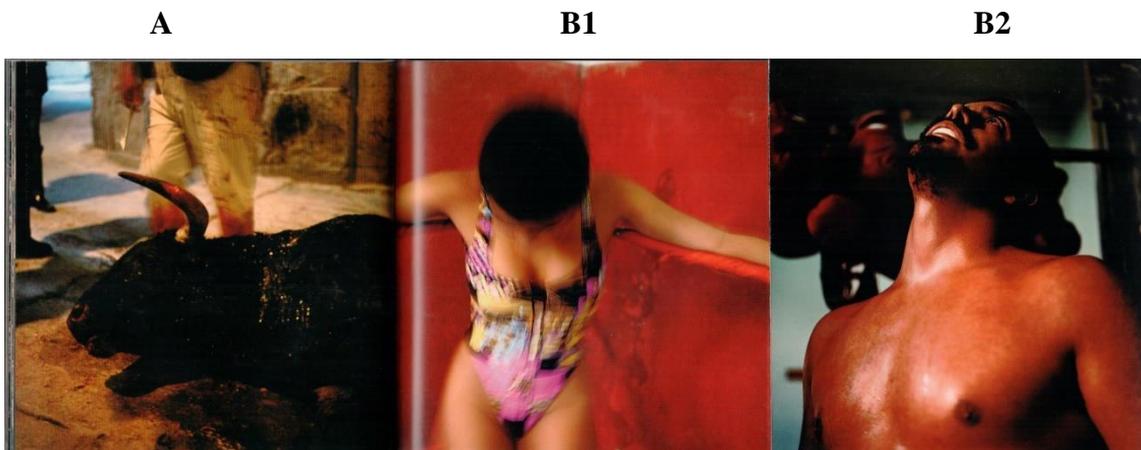


Figura 41: reprodução das páginas 72, 73 e 74 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A imagem que se soma ao díptico 32 na construção do tríptico 05 é formada por três planos predominantes que se distinguem pela incidência de luz em pontos específicos. A figura em primeiro (homem) plano ocupa a maioria dos quadros inferiores e centro entre os quadros superiores da foto. Posicionada com ligeiro deslocamento para a direita, a figura tem

seus contornos (a maioria curvilíneos) evidenciados pela iluminação que incide sobre ela de cima para baixo resultando, ainda, na diferenciação entre as cores que a compõem (tons de vermelho, branco e preto). O plano posterior (visível nos quadros superiores da imagem) é marcado pela menor incidência de luz em relação ao primeiro plano e ao plano de fundo. À esquerda, observam-se figuras, cujos tons variam do vermelho ao preto, de contornos curvilíneos e volumetria pouco evidenciada. À direita, é possível visualizar figuras retangulares (dispostas na horizontal e vertical), cuja cor predominante é o preto. O plano de fundo é evidenciado por um foco de iluminação distinto do que incide sobre a figura principal. Neste plano veem-se figuras de contornos retangulares (horizontais) e curvilíneos em tons de azul, branco e preto.

Próximo à margem esquerda de A e à margem direita de B2, figuras retangulares dispostas na vertical são responsáveis por salientar os limites materiais do tríptico. B1 se interpõe materialmente entre A e B2. A função conectora das demais partes do tríptico é resultado da exploração dos aspectos materiais do fotolivro (superfícies bidimensionais, materialmente associadas umas as outras por meio de ligações laterais), e dos elementos formais que compõem a imagem disposta ao centro (a linha – formada pelos braços da mulher – que se entende horizontalmente da margem esquerda até a direita da foto é interrompida pelo corte das margens da página, o que gera a compreensão de A como sua extensão à esquerda e B como sua extensão à direita).

Como nos demais casos, as associações entre as três fotos particularizam as relações de correspondência não só entre todas as partes que compõem o tríptico como também entre duas delas. Exemplo é a semelhança na posição da figura principal em A e B2 (ao centro, deslocada para a direita nos dois casos); o predomínio dos tons próximos ao vermelho em B1 (plano de fundo) e B2 (figura principal); e o brilho conferido à superfície das figuras principais e A e B2.

São características comuns às três imagens fotográficas (correspondência entre elas, portanto) o predomínio espacial das figuras principais na superfície da página em detrimento dos demais elementos que compõem cada uma das fotos; a iluminação que incide da esquerda para a direita e de cima para baixo; as relações entre cores predominantes (tons de vermelho, preto, branco e azul); e a estruturação que privilegia a observação/leitura horizontal das figuras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Com a inserção de B2 na relação, A e B2 funcionam como espelhos semânticos uma da outra. Espelhamento este que ocorre mediado por B1. Os braços estendidos da *ring girl* atuam como ponte entre as duas imagens dispostas nas extremidades do tríptico, conduzindo à busca de correspondências entre A e B2: touro e homem (ambos abatidos, de olhar cansado e boca entreaberta) representam-se um ao outro e, associados, atuam como representantes de temas como “derrota”, “fadiga”, “dor” etc.

A foto ao centro é responsável ainda pela relação semântica entre os distintos cenários presentes em A e B2. Convertida em toureira (ideia explorada na análise do díptico anterior), a *ring girl* promove a associação entre tourada e boxe que resulta na evidenciação tanto dos pontos comuns entre as duas práticas (desgaste físico, exploração da força, luta etc.) quanto das interpretações de cada uma das duas imagens (“derrota que sucede um árduo combate”, “desolação”, “cansaço” etc.).

Outra interpretação possível do tríptico é a da mulher ao centro de braços estendidos como elemento de interposição (e associação) entre dois similares. Nesse sentido, touro e homem são tidos como semelhantes, numa exploração do animal enquanto metáfora do sexo masculino (e do pugilista).

Tríptico 06

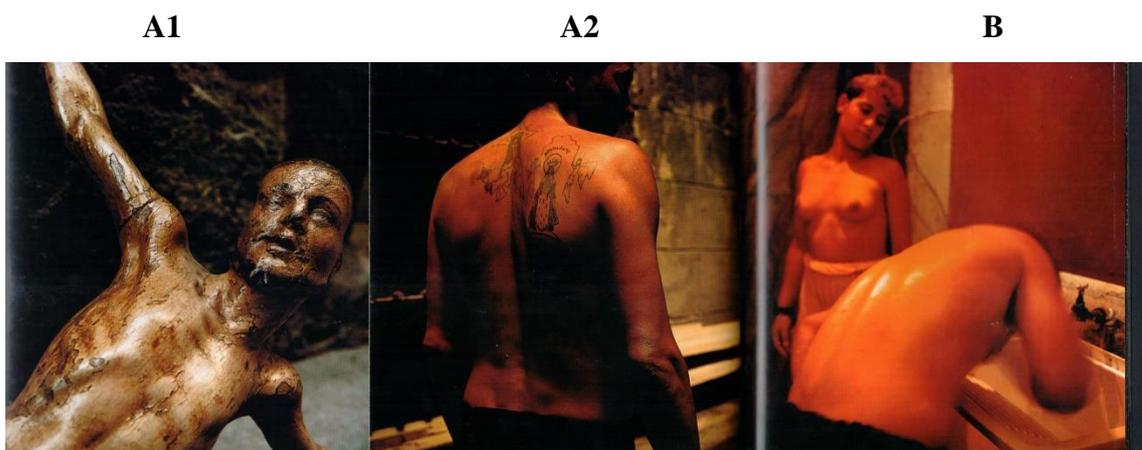


Figura 42: reprodução das páginas 75, 76 e 77 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Na foto impressa em A1, dois planos são criados por meio da distinção entre luz e sombra. O primeiro deles, no qual se faz presente a figura principal (escultura), é priorizado pela incidência de luz enquanto a iluminação no plano de fundo é mais difusa, relevando minimamente o contorno de linhas retas e curvas responsáveis pela aparente rugosidade dos elementos pouco privilegiados pelo foco.

Em A2, a distinção entre claro e escuro divide a imagem verticalmente em três porções: à direita, observa-se a área mais iluminada da foto onde se ocorrem sucessões de figuras retangulares em tons próximos ao amarelo; ao centro, visualiza-se a figura principal (que por sua vez é dividida em duas porções distintas pela linha verticalmente traçada ao centro), disposta em primeiro plano (homem), formada por linhas curvilíneas preenchidas por tons próximos ao marrom; e, à esquerda, predominam as áreas de sombra onde três retas traçadas na horizontal consistem nas figuras mais nítidas da área. Assim como A1, apenas dois planos são minimamente distinguíveis, e a figura principal tem contornos e volumetria esculpidos pela luz principal que incide da esquerda para a direita.

Em B, a figura principal (como nas duas outras fotos) diferencia-se minimamente do todo no que se refere às cores que nela predominam (tons de amarelo, laranja e preto). A incidência de luz, entretanto, é responsável pelo recorte do elemento principal do plano de fundo. Semelhante aos outros dois casos, ainda, há diferenciação precisa de apenas dois planos na construção das imagens. No primeiro (plano), observa-se a figura principal (homem) e, no segundo, o predomínio de linhas e curvas traçadas na vertical, responsáveis pela delimitação das figuras ali dispostas, por vezes diferenciadas umas das outras pelas cores predominantes (parede marrom, mulher laranja, pilastra branca e parede vermelha). Neste plano, encontram-se ainda (no quadro inferior direito) linhas horizontais que se deslocam para a diagonal de maneira semelhante àsquelas presentes na mesma área (quadro inferior direito) de A1, embora sigam sentidos opostos.

As três imagens que compõem o díptico são correspondentes no que diz respeito à disposição centralizada em primeiro plano da figura principal. Em A1, A2 e B, tais figuras têm seus contornos (a maioria curvilíneos) esculpidos pela luz que incide de cima para baixo, com leve deslocamento para a diagonal (esquerda para a direita). Enquanto em A1 e A2 as distinções de cores delimitam formas que integram a superfície das figuras, em B, a homogeneidade cromática prevalece no elemento central da foto.

Aspectos semântico-pragmáticos:

No tríptico, as imagens estabelecem relação de correspondência ao atuarem como representações de um mesmo objeto: são características comuns às três fotos os corpos nus e o protagonismo das superfícies epiteliais. No caso de A1, essa representação é mediada pela escultura (a câmera capta a aparência da representação do corpo humano nu), enquanto nos outros dois casos que compõem o tríptico a fotografia é resultado da captura direta (sem intermédio de outra mídia) da aparência dos corpos.

Além de atuarem como representações distintas de um mesmo objeto (“pele”, “superfície dos corpos”, “nudez” etc.), a associação entre as fotos constrange-as, ainda, a atuarem em processos específicos de significação que têm como objeto, por sua vez, temas relacionados à polaridade “profano e sagrado”. Neste sentido, A2, ao centro, atua não só como interposto material entre A1 e B mas também como conector semântico que dilui a polaridade entre “sagrado” de um lado (imagem sacra em A1) e “profano” de outro (homem e mulher nus no banheiro em B). Isso ocorre em função das características de A2 que são ora comuns à A1 (representação de elementos sacros: escultura em A1 e tatuagem de santos e anjos em A2), ora comuns à B (representação privilegiada de parte de corpos masculinos nus). A compreensão de complementariedade ou de coexistência entre oposições pontua a narrativa engendrada pela relação entre as imagens.

Díptico 33

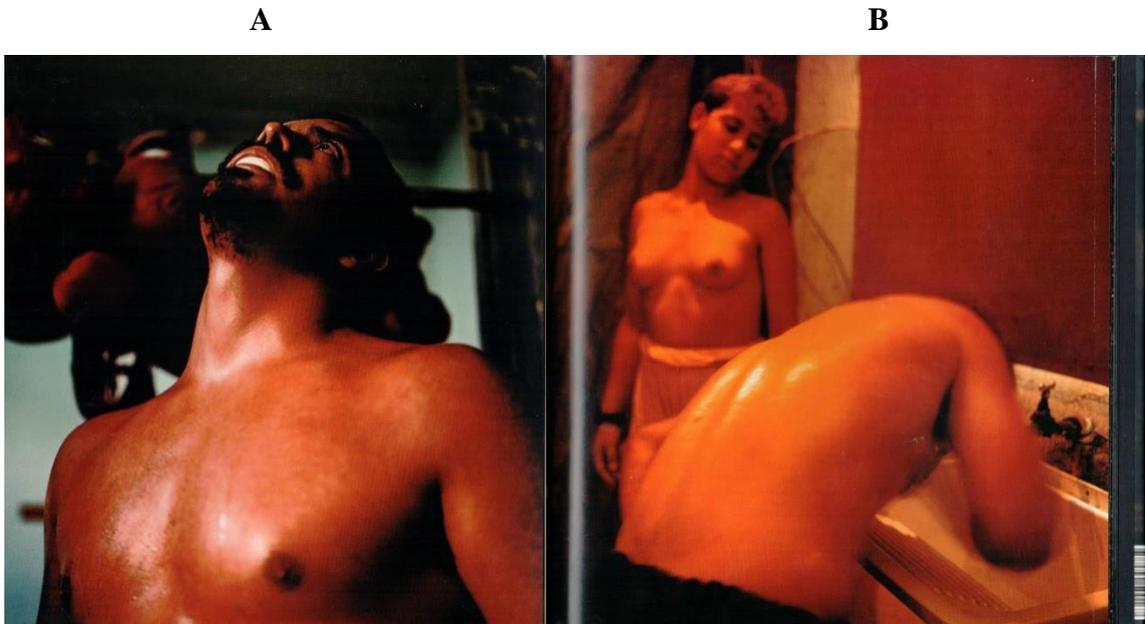


Figura 43: reprodução das páginas 74 e 77 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

B2 do tríptico 06 converte-se em A (em razão da dobradura da página à esquerda que se dividia em B1 e B2 no tríptico 05 e em A1 e A2 no tríptico 06), ao ser pareada com B (o mesmo do tríptico 06) na formação deste díptico. A fotografia impressa na porção esquerda (A) do duo estabelece com a disposta à direita (B) relações de correspondências tais como: similaridade nas distinções cromáticas (predomínio de tons entre o amarelo – passando pelos vermelhos e marrons – e o preto); escassez de planos (distinção ocorre entre dois planos apenas); e incidência de luz frontal que privilegia a delimitação dos contornos das figuras principais. Os aspectos táteis das figuras em destaque na porção central das imagens são outro fator de correspondência entre elas: nos dois casos, o brilho construído nas superfícies das formas é responsável pela aparente lisura que as caracteriza e delimita.

Ao contrário do que comumente ocorre na formação material dos dípticos (assim como nos outros que sucedem um tríptico), A e B não são fisicamente separadas ou ligadas pelo vinco entre as páginas, mas apropriam da divisão material entre A2 e B do tríptico anterior como indicadores do ponto de contato (visualmente inferido pela posição dobrada da página A) entre as duas fotos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A utilização de uma mesma imagem na composição de dípticos e trípticos distintos evidencia as imposições semânticas impostas pela relação que se estabelece entre as páginas em cada caso. A, deste díptico, consiste num dos mais claros exemplos deste processo. Enquanto B2, do tríptico 05, a imagem (impressa em A) fora constrangida a representar “dor”, “angústia”, “exaustão”, “entrega à morte” etc., já neste caso, seu pareamento com uma fotografia que retrata o casal suado e seminu dentro de um banheiro (B) induz a interpretação da expressão da face do personagem representado em A, não apenas como indício de “dor”, “angústia”, “” etc., mas como representação da “busca pelo êxtase” ou da “exaustão (não mais gerada pela derrota na luta contra a morte) que coincide com o alcance do gozo” etc. Exaustão esta representada na captura do suor que brilha sob a incidência na luz nas costas do personagem em B.

Díptico 34

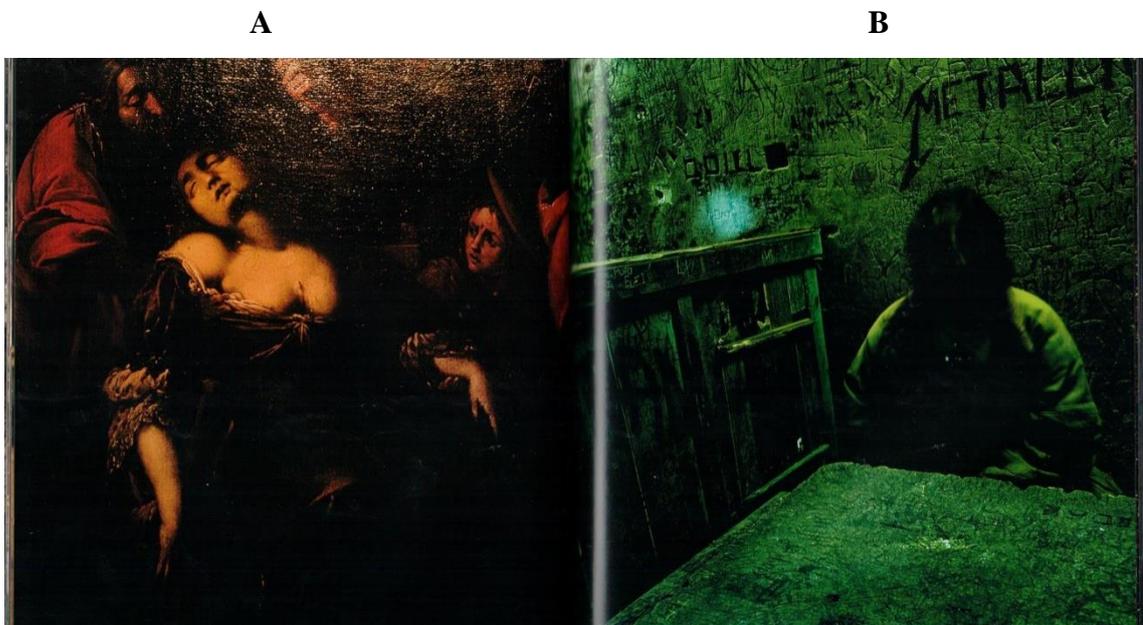


Figura 44: reprodução das páginas 78 e 79 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A e B apresentam uma série de distinções que são convertidas em correspondência por meio da disposição pareada das páginas. As cores predominantes não são correspondentes nos dois lados do díptico; prevalecem os tons de marrom e vermelho em A,

enquanto em B observa-se o predomínio do verde. No entanto, as relações entre luz e sombra são utilizadas nos dois casos de maneira similar: tons de preto (áreas de sombra) são responsáveis por delimitar minimamente o contorno das figuras principais nas fotos. Além da reduzida profundidade de campo, a estruturação dos elementos nas duas imagens ocorre de maneira semelhante, o que pode ser observado: na distribuição horizontal das figuras principais divididas em duas porções (figuras de maior peso gráfico estão separadas no centro das fotos por porções sombreadas); e nas áreas triangulares situadas próximo às margens superior e inferior como resultado da disposição e relação entre as figuras principais.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico tem como principal correspondência semântica entre as partes a dramaticidade das cenas conferida pelos jogos de luz e sombra. Os tons de preto utilizados em A para minimizar a nitidez do cenário, em B, oculta parte da figura principal, assim como nos outros dípticos e trípticos do fotolivro, em que a associação material entre as duas páginas do livro e, conseqüentemente, entre as fotografias nelas impressas, resulta em interferências causadas por uma e outra na interpretação de ambas. Nesta relação, a expressão do personagem em B, ocultada pela sombra, é semanticamente preenchida pelo observador/leitor a partir das ideias de “cansaço”, “fadiga”, “desolação” inferidas quando se observa a expressão da mulher representada na pintura em A. A situação de abandono e solidão do personagem que parece preso em um espaço fechado por paredes em B atua sobre A enquanto metáfora da personagem principal (mulher) em B, que parece imersa e presa à sua própria dor, alheia aos estímulos dos demais personagens retratados na imagem. As duas fotos são, assim, correspondentes semanticamente, uma vez que expandem a compreensão uma da outra e, associadas, podem ser consideradas representantes de objetos comuns, tais como “angústia”, “perda”, “solidão” etc.

Além das relações de intermedialidade estabelecidas no fotolivro nas quais a materialidade do suporte (livro) induz interpretações específicas das imagens fotográficas, neste díptico observa-se a interação material de mais duas mídias: pintura e texto verbal têm sua materialidade evocada na construção da narrativa construída. A fotografia impressa em A tem como objeto a pintura que, por sua vez, representa a mulher desolada que é amparada. Assim como em A, do díptico 06, a fotografia perde opacidade, tornando o objeto da pintura seu próprio objeto de representação. Em B, o texto verbal tem seus aspectos materiais (formas, cores e dimensões apropriados enquanto elemento imagético) e semânticos

(legibilidade que permite a leitura de parte da palavra “metálica” escrita na parede) associados nos processos de interpretação da fotografia. A alusão à música, que ocorre por meio da reprodução (escrita) do nome da banda Metallica, conduz o observador a apropriar-se do som *underground* e agressivo do estilo metal como caracterizador do estado psicológico do personagem.

Díptico 35

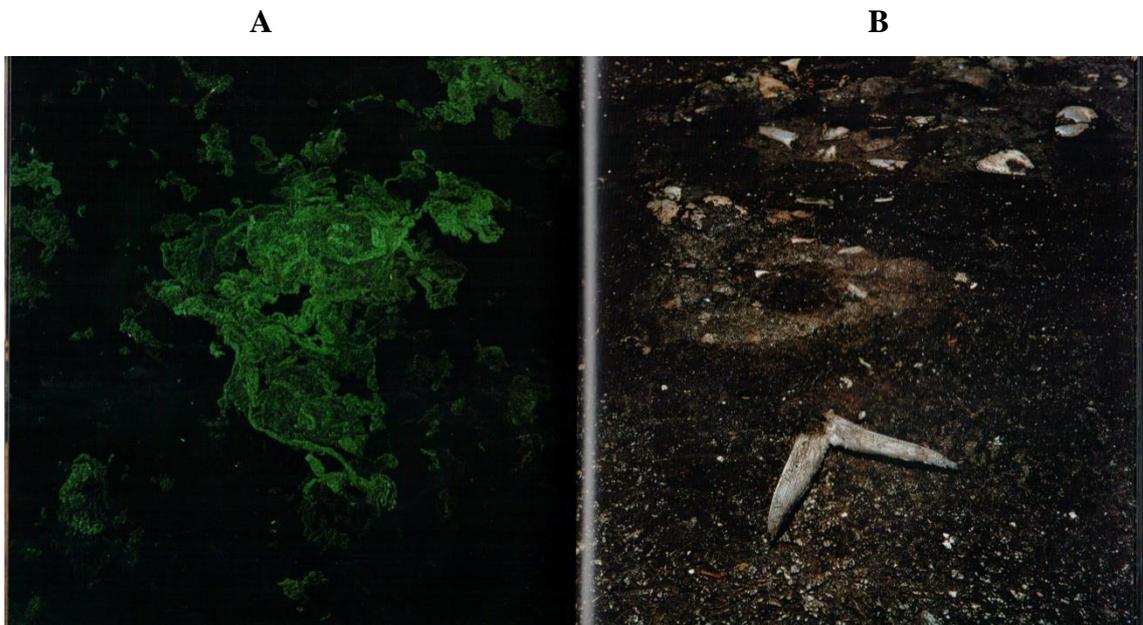


Figura 45: reprodução das páginas 80 e 81 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Tanto A quanto B são compostas de figuras de contornos abstratos dispostas aleatoriamente em toda a superfície das áreas impressas. A principal correspondência provocada pelo pareamento das páginas ocorre por meio da relação de semelhança estabelecida entre as figuras principais das duas fotos: nos dois casos, disposta verticalmente no centro da imagem (em A, deslocada para a direita e, em B, deslocada para a esquerda), a figura principal ocupa maior extensão horizontal nos quadros superiores que inferiores, é alvo de maior incidência de luz em relação ao todo, e tem seus limites pouco delimitados em função da similaridade com as demais figuras que compõem as imagens e das áreas onde o plano de fundo vaza em seu interior.

A paleta de cores reduzida (tons de verde e preto em A, de cinza e preto em B) e a escassez de profundidade de campo e heterogeneidade das formas que compõem as figuras

são outros fatores de correspondência entre os dois lados do díptico. Dentre as distinções, destacam-se as cores responsáveis por diferenciar as figuras principais do plano de fundo (verde em A e cinza em B) e a aparência tátil das imagens (lisura em A e aspereza em B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Nos dois lados do díptico, as imagens parecem construídas na captura da aparência de superfícies distintas. No entanto, a construção de formas e figuras abstratas ocorre de maneira semelhante nos dois casos, o que possibilita a inferência das duas fotos serem resultado de manipulações diferentes da captura da aparência de uma mesma superfície. Se assim compreendidas as partes do díptico, A pode ser interpretada enquanto representação das propriedades imagéticas da superfície retratada em B, representada, porém, sob a ação de filtro ou efeito de pós-produção, que salienta características que alcançam fluorescência sob radiação (invisíveis ao olho nu ou lentes convencionais, portanto). Na relação, B assume função de contextualizar a imagem observada à sua esquerda. Como consequência da associação entre as duas partes do díptico, as imagens (que podem ter origens distintas) são constrangidas a atuarem uma como representação da outra e ambas representantes do cenário que se faz minimamente visível em B: possivelmente porção de solo no qual se encontram presos os fósseis de espécies aquáticas.

Díptico 36

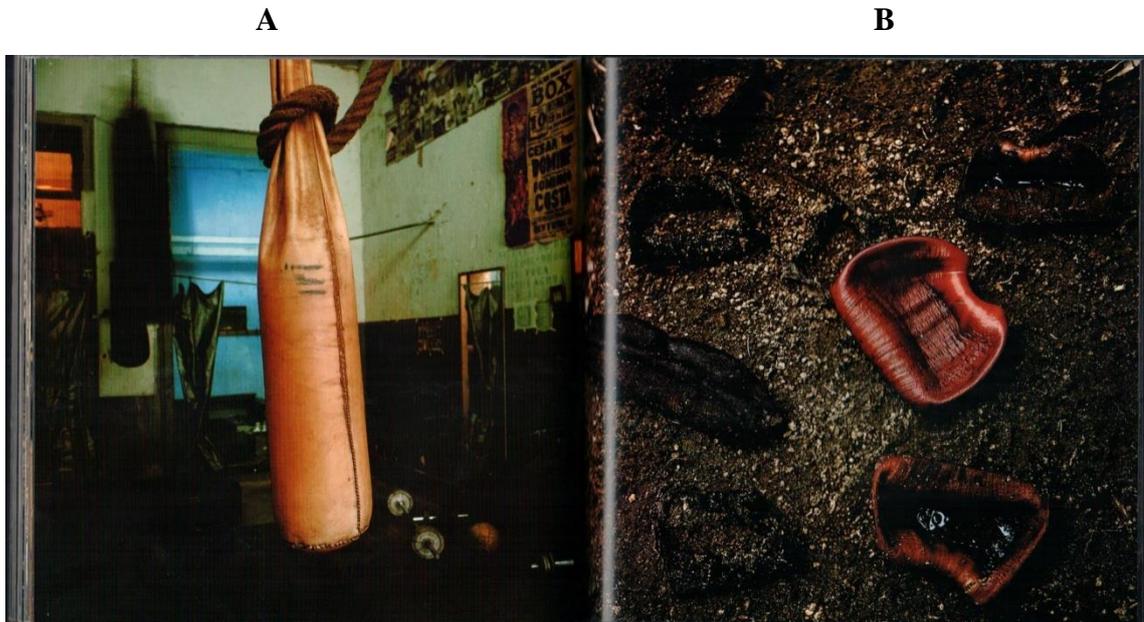


Figura 46: reprodução das páginas 82 e 83 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Na foto em A, figuras (de contornos retangulares e curvilíneos) se estendem verticalmente, dividindo a imagem em blocos verticais dispostos lado a lado que são, por vezes, interpelados por linhas horizontais. Tons escuros prevalecem nos quadros inferiores da imagem, enquanto os claros sobressaem nos superiores. Dentre os elementos que compõem a fotografia, destaca-se como figura principal (saco de areia) a situada no primeiro plano da imagem, cujos aspectos volumétricos (formato cilíndrico) e cromáticos (tons entre branco e marrom, que passam pelo bege e laranja) são evidenciados pela luz principal que incide sobre ela da direita para a esquerda. Situada no centro da imagem, ocupando quase toda a extensão vertical da superfície, a figura é responsável por dividir a fotografia em duas partes (esquerda e direita).

À esquerda, observa-se a predominância de retas que delimitam blocos retangulares (porta, janela, parede) de coloração verde, azul, laranja e preto. Entre esses blocos, duas figuras (saco de areia e mancha preta na parede) situadas no quadro superior esquerdo da foto replicam a ação da figura principal na imagem como um todo: assim como a figura principal (saco de areia em primeiro plano) divide a imagem ao meio na vertical, as duas outras juntas (saco de areia ao fundo e mancha na parede) dividem a porção esquerda da imagem verticalmente em duas outras partes de dimensões semelhantes entre si. Do outro

lado na foto (à direita), figuras retangulares também são predominantes (pôsteres na parede, porções evidentes da própria parede e espelho). Uma delas, situada no quadro inferior direito, divide a metade direita da foto em duas partes, também ecoando o efeito da figura principal sobre o todo. Além das retas e blocos retangulares no quadro inferior direito da foto, observam-se, ainda, figuras de contornos curvilíneos (pesos e supinos) dispostas próximo à margem inferior, à direita na imagem.

Em B, as figuras destacam-se do plano de fundo em razão de seus aspectos volumétricos e cromáticos (tons de vermelho e preto) destacados pela iluminação que incide sobre o centro da imagem. O plano de fundo é heterogêneo no que diz respeito às formas e cores nele predominantes. Sua aparente aspereza é resultado da sobreposição de pequenas figuras curvilíneas e retangulares cujos tons variam entre bege, marrom, cinza e preto. O elemento principal, composto de tons de vermelho, situa-se no centro da foto (com ligeiro deslocamento para a direita) e é destacado, além da volumetria, pelos contornos abstratos e aspectos táteis aparentes (resultado da associação entre linhas curvas que compõem a imagem).

As distinções formais entre as duas imagens salientam o efeito divisor do vinco entre as páginas que compõem o díptico. Dentre as principais características que diferenciam as fotos destacam-se: profundidade de campo que é explorada em A e escassa em B; relações cromáticas (cores mais variadas em A que em B); e aspectos táteis aparentes nas figuras (aparência de aspereza e rugosidade priorizada apenas em B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

B constrange os processos de significação mediados por A: a relação entre a foto em B e o objeto que ela inicialmente representa (“recorte do real”) atenua a relação entre a imagem em A e o objeto nela representado (“recorte do real”). As pétalas de flor de bananeira caídas no chão em B conduzem às analogias entre o saco de areia representado em A e um cacho de banana. O boxe (responsável pela continuidade temática do díptico em relação aos anteriores) tem sua importância narrativa minimizada em razão das relações icônicas (similaridades) estabelecidas entre A e o resultado das relações indexicais (desprendimento das pétalas que indica estágio de maturidade do cacho de bananas) inferidas em B. O saco de areia funciona como representação do cacho de banana cuja existência é compreendida em B, a partir da imagem das pétalas.

Díptico 37



Figura 47: reprodução das páginas 84 e 85 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Nas duas fotos deste díptico, a luz que incide na direção contrária ao ponto de captura da imagem é responsável por inverter as relações entre luz e sombra predominantes no fotolivro. Em A, a luz que incide do ponto mais distante para o mais próximo, de cima para baixo, ilumina o plano de fundo em vez da figura principal. A figura em primeiro plano destaca-se, assim, como área de sombra na fotografia. Recortada pela contrária incidência de luz, a figura principal tem seus contornos marcados pela intercessão entre linhas curvilíneas e retas à esquerda e sobreposição de linhas curvas à direita. A figura, que se estende nos dois quadros direitos da foto, é composta de cores que variam entre o marrom e o preto. No quadro superior esquerdo da imagem, observa-se outra figura que, em tamanho menor, replica as formas, proporções e cores predominantes na figura principal. Juntas, elas são responsáveis por traçar (do quadro superior esquerdo ao inferior direito) a linha diagonal que estrutura a imagem.

Em B, as figuras principais também correspondem aos pontos de sombra na foto. Duas figuras (uma no quadro superior esquerdo e outra entre os quadros superior e inferior direitos) compostas de linhas retas e curvas sobrepostas e interpostas atuam como elementos principais da imagem (“nós” na rede), responsáveis pela linha diagonal traçada paralela à construída na imagem em A. Os pontos de incidência de luz, na foto, distinguem-se em três

pontos: no primeiro deles (quadro superior direito), onde a iluminação é difusa e mais aquecida que nas demais áreas; no segundo (ao centro com ligeiro deslocamento para a esquerda), onde encontram-se figuras de contornos arredondados em cores que variam do branco ao azul e cinza; e no terceiro (quadro inferior direito), onde pontos amarelos conferem aparência de brilho à superfície cinza.

Evidenciado pelas distinções cromáticas entre as imagens nas áreas de encontro (margem direita de A e margem esquerda de B), o vinco entre as páginas é responsável por pontuar as relações de simetria entre as duas partes do díptico. Além da correspondência entre a incidência de luz e linha (diagonal) de estruturação da imagem, A e B estabelecem relações de similaridade ainda no que se refere à aparência tátil das figuras principais e plano de fundo, variação cromática e predominância de linhas curvas na composição dos elementos destacados.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Neste díptico, são as semelhanças formais entre A e B as responsáveis pelas relações semântico-pragmáticas predominantes estabelecidas. Os fios soltos que caem ao longo das pernas do cavalo relacionam-se por similaridade com a rede que ocupa a maioria da superfície em B. A penumbra, que confere dramaticidade às cenas, também é elemento de correspondência entre as duas fotos. As fotografias têm em comum, ainda, a fluidez dos objetos representados: nos dois casos, a foto capta a efemeridade das formas, o instante recortado não só do tempo, mas da variação (movimento) dos objetos no espaço durante a progressão temporal.

Díptico 38



Figura 48: reprodução das páginas 86 e 87 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A é completo preto enquanto em B observa-se a predominância de tons claros (azul, branco e cinza) na construção da imagem. No centro da foto, uma linha em tons de cinza, traçada horizontalmente em primeiro plano, salienta a divisão dos quadros em superiores e inferiores. A construção horizontal da imagem é pontuada ainda por linhas que seguem paralelas àquela no plano de fundo. A linha principal divide ao meio não só a imagem como as figuras construídas na vertical. Como resultado do corte, figuras de contornos pouco delimitados pontuam os quatro quadros da fotografia.

No quadro superior esquerdo, a figura minimamente destacada do plano de fundo é construída em tons de azul e branco, delimitada à direita por tons de cinza próximo ao preto. No quadro inferior esquerdo, a figura desenhada em espiral possui mínima opacidade. Nela, a transparência que permeia o branco permite acesso aos blocos em azul, cinza e branco do plano de fundo. No quadro superior do lado direito da foto, a figura construída em tons de marrom e cinza possui maior opacidade à esquerda que à direita, e os contornos imprecisos arredondam-se na medida em que são diluídos no plano posterior. A diluição ocorre de maneira semelhante no quadro inferior direito da foto, onde duas figuras retangulares (também construídas em tons de marrom e preto) unem-se na porção superior do quadro e

separam-se na medida em que descem formando figuras triangulares entre elas (pernas do atleta).

A diferenciação entre “não imagem” (A) e imagem (B) salienta a separação entre as duas páginas promovida pelo vinco. As linhas (cordas e marcas na parede) traçadas em primeiro plano e no plano de fundo da imagem são responsáveis pela associação formal entre os dois lados: funcionam como continuidade do preto (mesmo que em menor intensidade), que se estende horizontalmente desde a margem esquerda de A (imersa no preto total) até a margem direita de B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O preto em A direciona a atenção do observador/leitor para a porção direita do díptico onde é possível visualizar, com pouca precisão, duas pessoas que lutam sobre um tatame azul rodeado por cordas. Se em A, o preto for compreendido como cor simbolicamente relacionada a temas como “morte”, “luto”, “perda” etc., a luta entre o garoto e a pessoa, cujo vulto permite a insinuação de que se trata de alguém mais alto (e conseqüentemente mais forte que ele), torna-se representação do “desafio ao perigo, à dor e à morte”.

Díptico 39

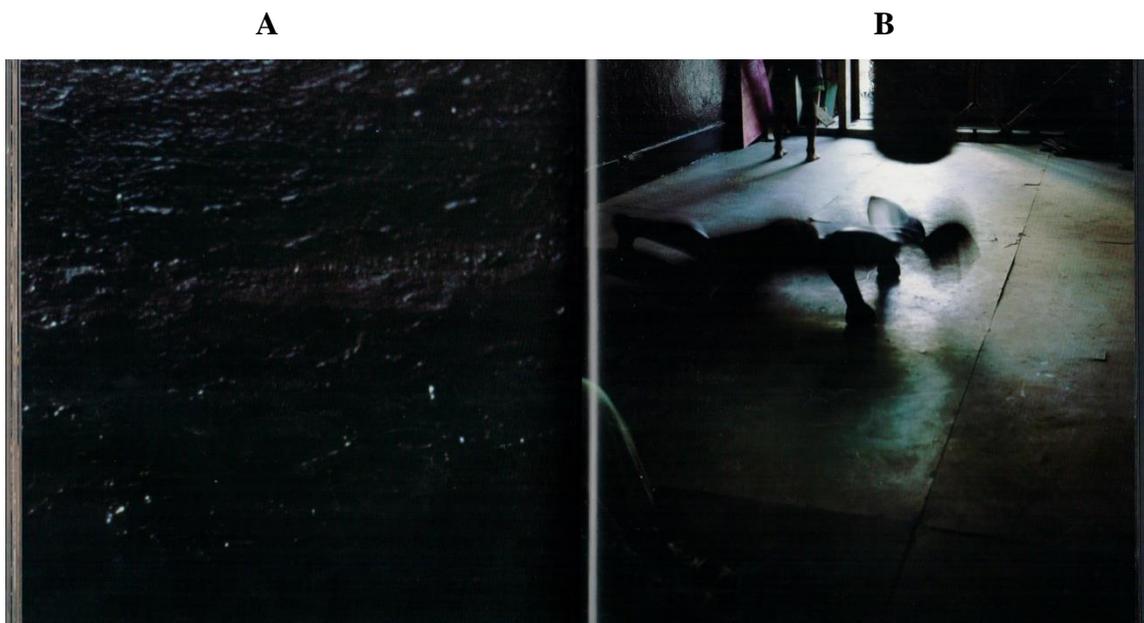


Figura 49: reprodução das páginas 88 e 89 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A imagem em A deste díptico possui mínima variação cromática e escassa diferenciação entre planos. Poucas distinções do preto ocorrem por meio da pontuação do cinza e do marrom, dispostos aleatoriamente em toda a superfície da foto. A aparência tátil (rugosidade mais evidente nos quadros superiores que nos inferiores em razão da incidência de luz que ocorre de cima para baixo) é resultado da sobreposição e interposição de linhas curvas traçadas na horizontal sobre toda a superfície de A.

Na foto impressa em B, a luz (que também incide de cima para baixo), torna-se mais difusa e abrangente na medida em que se aproxima do centro da imagem. As figuras, marcadas pelo contraste entre luz e sombra, diferenciam-se minimamente no que diz respeito às cores nelas predominantes. Com contornos curvilíneos e pouco delimitados, a figura principal (atleta), situada no centro da imagem, é responsável pela interrupção da linha da perspectiva (traçada do quadro inferior esquerdo ao superior direito) e por marcar o limite na incidência de luz (direcionada contrária ao ângulo de captura da imagem) sobre a superfície fotografada. Próximo à margem superior da foto, figuras (pernas, saco de areia, pedaços de madeira), que se estendem na vertical, sobre linhas horizontais, constroem-se pela relação entre luz e sombra mais evidente nesta porção da foto. A diferenciação cromática mais precisa na imagem ocorre no quadro superior esquerdo, onde se observam tons de verde e vermelho pontuando as figuras.

A é parte de B. A imagem impressa em A corresponde ao recorte e ampliação da figura retangular situada entre as margens superior e esquerda (quadro superior esquerdo) da foto impressa em B (parede). Como consequência, A salienta em B os aspectos pouco explorados na construção de planos, na iluminação e/ou na distinção entre cores, alterando, assim, a relevância das figuras dispostas à direita no díptico (atenua a importância da figura principal).

A relação de semelhança entre as partes do díptico ocorre, além da relação material (A enquanto extração de parte de B), por meio da similaridade cromática entre as duas partes. São exemplos: a correspondência entre os tons de preto que predominam nas duas imagens; o vermelho presente em B que ocorre diluído na porção superior da imagem em A; e o cinza claro que resultado da incidência de luz. A divisão material entre as duas páginas é evidenciada (apesar das semelhanças entre as imagens) por meio da aparência tátil que é distinta em cada um dos lados: enquanto em A predomina a aparência de rugosidade, em B, a distinção entre formas e planos prevalece sobre o detalhamento da superfície das figuras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O recorte da parede presente no quadro esquerdo superior de B, quando ampliado em toda a extensão de A, constringe a maneira como o observador/leitor compreende a cena que se desenrola na porção direita do díptico. Ao mesmo tempo em que A direciona o olhar de quem manuseia o fotolivro para B, em função da escassa nitidez das formas ali construídas, também altera o foco da figura principal (atleta) para a área pouco valorizada na construção da foto à direita (parede).

A, enquanto recorte do cenário no qual o atleta se movimenta, B tem suas características formais convertidas em metáfora do contexto, no qual o boxeador encontra-se imerso. A partir da associação, que ocorre em função da relação entre a materialidade das páginas do livro e os aspectos materiais das duas imagens, o observador/leitor é conduzido a compreender as características formais de A (aspereza, escuridão etc.), como representação de B (atleta em treino). O treino, neste sentido, pode ser compreendido como a fase “dura”, “sombria”, “pesada”, “áspera” etc. do cotidiano do pugilista.

Díptico 40

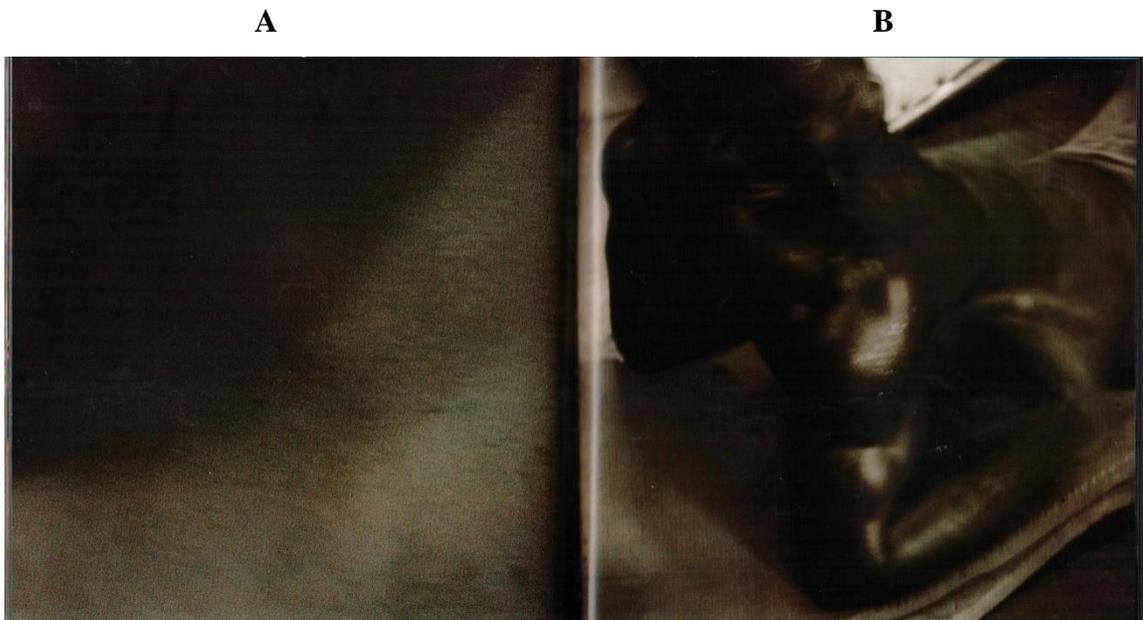


Figura 50: reprodução das páginas 90 e 91 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A imagem impressa em A é formada por gradações de cinza, que ocorrem em dois tons predominantes, cuja distinção constrói a linha diagonal (do quadro inferior esquerdo ao superior direito) que conduz a observação/leitura da imagem. A área mais clara da foto impressa em A (triângulo formado pela linha diagonal e margens inferior e direita da foto) alcança a margem direita da página, onde encontra o limite esquerdo de B. O ponto de contato entre as duas imagens apresenta semelhança cromática que minimiza o efeito divisor provocado pelo vinco entre as partes do díptico (semelhança esta que se acentua nos quadros inferiores das fotos).

Assim como A, a imagem em B é construída em preto e branco. Ao centro da foto observam-se as figuras mais escuras, destacadas não só pela posição e pela cor, como também pela incidência de luz e aparente volumetria. Trata-se de figuras de contornos arredondados, interligadas umas as outras, que formam uma figura maior (corpo do atleta) cuja extensão ocorre predominantemente na vertical.

Os contrastes entre claro e escuro, evidenciados por linhas retas traçadas próximo aos vértices da foto em B, resultam na construção de formas triangulares correspondentes às duas figuras predominantes em A. As linhas traçadas na diagonal (que ocorrem de maneira similar nos dois lados do díptico) são responsáveis, ainda, pela correspondência entre as duas imagens no que diz respeito à estruturação dos elementos dispostos.

A é parte de B. A imagem impressa em A consiste em recorte e ampliação de parte da superfície aparente em B. A inferência é possível em função da semelhança cromática e similar aparência tátil (áreas granuladas conferem aparência de aspereza a A e a parte de B) dos dois lados do díptico. No entanto, a escassa distinção fornecida entre o contorno das formas presentes em B impede a precisão do espaço referenciado em A (o recorte pode ocorrer em parte do abdômen do atleta ou do colchonete, por exemplo).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Assim como no díptico anterior e nos 01, 09, 19 e 23, parte de B é recortada e ampliada na construção de A, de modo a tornar a porção esquerda do díptico (A) escassa em informação, o que conduz a atenção do observador/leitor para a imagem impressa na página à direita (B). Em B, por sua vez, é possível visualizar (com mínima precisão) o corpo de um atleta deixado num colchonete, apoiado sobre os cotovelos e mãos calçadas por luvas de boxe.

O momento do clique parece ser a pausa entre sessões de abdominais (o brilho capturado nos braços, trapézio e parte do rosto do atleta permite a compreensão de que o atleta se exercitava instantes antes da imagem ser feita).

Como na maioria dos casos em que há representação de pessoas no fotolivro, o personagem (atleta) tem seu rosto minimamente representado, o que amplia as possibilidades de inferência a respeito da expressão do atleta. Se a mínima nitidez na representação do homem induz interpretações abertas sobre o estado de espírito do personagem, a associação da imagem com A, no entanto, direciona tal compreensão do treino enquanto momento de esforço, dor, perda etc. Isso porque, em razão da recorrente evocação das relações simbólicas do preto com temas como “morte”, “luto”, “perda”, “dor”, o preto, evidenciado em A, constrange e limita as possibilidades de compreensão de B.

Díptico 41

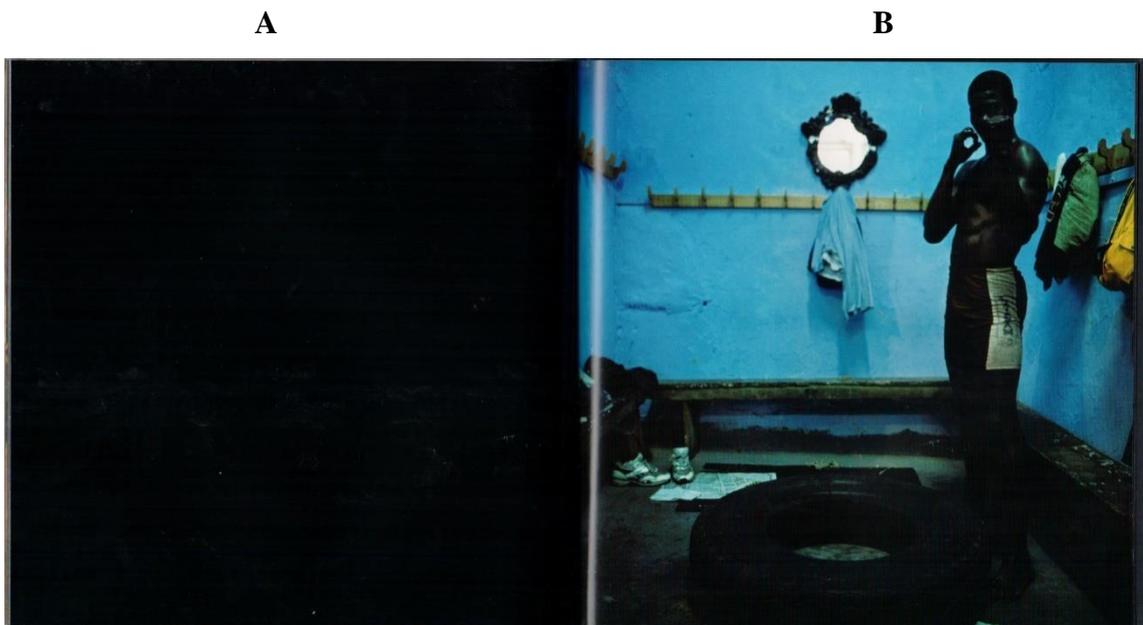


Figura 51: reprodução das páginas 92 e 93 de *Silent Book* (Miguel Rio Branco, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A, mais uma vez, é completo preto enquanto em B observa-se a imagem cuja cor predominante é azul, pontuado por figuras em tons de preto, branco, verde e amarelo. A figura principal em B (pugilista), que se estende verticalmente entre os quadros superior e inferior à direita na foto, estabelece correspondência cromática com A (construída predominantemente por tons que vão do marrom ao preto). As semelhanças cromáticas ocorrem no díptico, ainda,

entre A e as duas figuras circulares, dispostas no centro da imagem (uma próxima à margem superior e outra à margem inferior), e as linhas (verticais e horizontais) traçadas nos quadros inferiores e superior direito de B.

Único elemento que se estende verticalmente na imagem, a figura principal se contrapõe às linhas horizontais predominantes na foto (chão, banco, parede, cabide etc.). Apesar de distinta do todo em função de suas características cromáticas (preto sobre o azul), tal figura tem seus aspectos volumétricos pouco explorados pelo ângulo de captura.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Construído de maneira semelhante aos últimos dois dípticos, o preto de A, em vez de porção extraída da foto, é cor alcançada “alheia” à imagem em B, embora as relações cromáticas façam-se evidentes na construção do díptico. Como foi possível observar/ler em todas as outras relações estabelecidas entre imagens no fotolivro, as duas partes associadas interferem na compreensão uma da outra. O preto (elemento comum entre A e o pugilista) constrange a compreensão do atleta como a própria representação “dor”, “morte”, “perigo” etc. A inferência é possibilitada não só pela associação formal entre as partes (similaridade cromática), como também pela postura do atleta que, pela primeira vez, é representado de olhos fixos na câmera, embora os detalhes do rosto encontram-se pouco visíveis. Se na maioria dos casos em que o atleta foi representado ao lado do preto, o observador/leitor era levado a interpretar o pugilista como aquele que desafia, enfrenta, luta com a morte, com a dor, com o sacrifício etc. Neste duo, o próprio atleta veste-se do preto (da morte, da luta, da dor, do sacrifício) e desafia quem o observa/lê a enfrentá-lo, a pôr-se no lugar antes exclusivo da representação.

5.2 CASO *SÍ POR CUBA*

Das 64 páginas de *Sí por Cuba*, analisamos 26 dípticos (compostos pelas 47 imagens fotográficas presentes na obra). A disposição das fotos nas páginas do livro, na maioria dos casos, obedece um padrão específico: cada imagem ocupa a metade da largura das páginas e é impressa de modo a sangrar as margens superior e inferior. Nas laterais, o branco que compõe as margens varia entre as proporções 1/6, 2/6 e 3/6 (em relação ao todo), e a ausência de espaços vazios.

Assim como na descrição de *Silent Book*, chamamos de dípticos a associação entre duas páginas (esquerda e direita) observadas, pareadas quando o livro é aberto. Neste fotolivro, como não há formação de trípticos, a letra “A” é utilizada para designar a página disposta à esquerda no díptico e a letra “B” para denominar a página disposta à direita. Nos casos em que duas fotografias encontram-se impressas numa mesma página, utilizamos A1 e A2 para nos referirmos às imagens impressas, respectivamente, à esquerda e à direita na página esquerda, e B1 e B2 para nos referirmos às imagens impressas, respectivamente, à esquerda e à direita na página direita do díptico.

Díptico 01



Figura 52: reprodução das páginas 04 e 05 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A fotografia em A é localizada na página entre margens de aproximadamente 1/6 (em relação ao total da largura da página) à esquerda, e de 2/6 à direita. Assim como a impressão da foto em relação à página, a figura principal representada na imagem (garota) ocupa predominantemente os quadrantes à direita na fotografia. A relação espacial entre fotografia e margem repete as relações espaciais entre os principais elementos (garota e parede) que compõem a imagem fotográfica: a foto está para a página da mesma maneira em que a figura principal está para o plano de fundo (parede).

Como na fotografia, onde os contornos que distinguem a figura em primeiro plano são atenuados em relação ao fundo, por meio da proximidade cromática (uniforme e parede), a distinção entre imagem impressa e “não imagem” (margens) é atenuada pelas cores claras que constituem todo o segundo plano da foto (incluindo os pontos de contato com as margens laterais) e pelo tom próximo ao branco que compõe a figura em destaque.

A divisão material entre as páginas é atenuada pelo branco que continua de A para B. No entanto, a figura principal da fotografia impressa em A (garota) estabelece relação simétrica com os elementos tipográficos dispostos em B: a coloração e distinção das formas

em A espelha-se no negrito e fontes maiores de parte do texto em B; os quadrantes à direita da foto, porção mais homogênea e menos diversificada em cor, correspondem ao trecho de B em que o texto tem tamanho reduzido e é composto de linhas mais estreitas em relação ao todo.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A imagem funciona como prólogo do fotolivro, preparando a recepção para observação/leitura das fotografias e texto dispostos no livro. O olhar da menina sorridente é direcionado para a direita. Da maneira como a fotografia é contextualizada no díptico, o olhar e sorriso da garota indicam na direção do texto disposto em B e da sequência de páginas que compõem o fotolivro. A expressão da garota torna-se elemento dêitico (indexical) que convida à “imersão” na obra.

Díptico 02



Figura 53: reprodução das páginas 06 e 07 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Enquanto A é branco, em B observa-se uma foto situada extremamente distante do vinco, impressa de modo a sangrar a margem direita da página. O branco total de A estende-se, assim, até a metade esquerda de B. A linha de contato entre a extremidade esquerda da foto e a margem ocorre semelhante a um corte no centro da página, quando o branco é abruptamente interrompido pelas cores escuras e intensas que compõem a fotografia. Apesar de atenuado pela continuidade cromática (branco), o vinco entre as páginas tem seu efeito divisor salientado pela assimetria entre as partes (“não imagem” de um lado – A – e imagem em parte do outro – B).

Da mesma forma que o caso anterior, a área ocupada pela imagem (em B) corresponde a 1/4 do espaço total do díptico. Na foto, a luz é difusa de modo a direcionar a

atenção do observador/leitor para as informações que estão em último plano: porção da imagem em que o branco destaca-se pela incidência de luz, atingindo tom semelhante ao da porção não impressa de B e de toda A. O branco estourado¹⁷ ao fundo na foto é responsável pela relação de correspondência entre as duas partes do díptico, uma vez que sua intensidade cromática assemelha-se ao espaço em branco de A e da margem em B.

O primeiro plano de B é composto por linhas retilíneas que formam figuras retangulares diferenciadas pelos aspectos cromáticos, volume e textura (fachada da edificação e porta). No segundo plano da imagem, predomina a baixa luminosidade que se aproxima do preto e reduz a delimitação das formas e das poucas nuances curvilíneas e retangulares.

Aspectos semântico-pragmáticos:

No díptico que sucede o texto introdutório de *Sí por Cuba*, a ênfase dada à sequência de aberturas (porta, portais e janelas) “convida” o observador/leitor a adentrar no fotolivro. Assim, a sobreposição dessas aberturas funciona como metáfora e/ou extensão do texto introdutório.

No fotolivro, cuja temática central é a paisagem sonora de Cuba, conforme explicita a autora no texto introdutório (ALTBURG, 2005: 7-9), o branco atua como silêncio (ausência de informação). O mesmo branco funciona no díptico, ainda, como elemento de correspondência entre as partes, possibilitando a inferência de uma relação *pars pro toto* que ocorre por meio da similaridade (cromática) entre o elemento principal da fotografia e toda a extensão de A: a sequência de planos construídos na fotografia em B conduz ao branco total que corresponde à “não imagem” de A. A “não imagem” atua, assim, referenciando-se à imagem, uma vez que é semanticamente incorporada enquanto elemento principal da fotografia, como se o último plano da foto incorporasse a porção não impressa (folha em branco) subjacente à própria foto.

Ainda na imagem, uma fotografia em verde e preto (retrato de um homem) pode ser observada à esquerda, materialmente associada aos traços arquitetônicos da construção fotografada. Ao serem “mediadas” pela fotografia impressa no livro, a imagem fotográfica (retrato) e as construções arquitetônicas (complexos de prédios revelados pela sequência de portais) têm a aparência capturada e convertida não só em elementos responsáveis pela

¹⁷ Diz-se que uma foto está estourada quando ocorre exposição excessiva da lente da câmera à luz. Como resultado, obtém-se o branco quase total na área (com possibilidade reduzida de visualização das figuras ali presentes). Apesar de considerado um erro de exposição, neste caso, observa-se a intencionalidade em seu uso em função do jogo entre luz e sombra criado na estruturação da foto.

estruturação geométrica da foto impressa na página, mas em objetos de representação, responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa que contextualiza o fotolivro no cenário cubano. O processo de “mediação” da fotografia pela fotografia pode ser concebido como um caso de metalinguagem no qual a atuação da própria foto no contexto cultural cubano torna-se o elemento de representação (o objeto de representação da fotografia converte-se na própria fotografia e sua atuação no contexto em que se encontra).

Díptico 03



Figura 54: reprodução das páginas 08 e 09 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste díptico, o efeito divisor do vinco é salientado pela simetria da posição das duas imagens (A e B) nas páginas: em ambos os casos sangradas nas margens laterais externas. O branco, ao mesmo tempo em que atenua a ação do vinco por estabelecer-se no ponto de contato entre as páginas, acentua a impressão simétrica das imagens, reforçando, assim, a relação de dualidade.

Em A, a imagem relaciona-se direta e simetricamente com a “não imagem” (margem em branco), ambas ocupando dimensões semelhantes na página. A área iluminada no centro da fotografia A divide verticalmente em três partes, sendo que as localizadas nas extremidades recebem o mínimo de luz, direcionando o olhar para o centro e para as figuras em segundo plano. Nos quadrantes centrais é possível observar a sequência de planos que se se diferenciam também pela incidência de luz nas áreas. O primeiro plano funciona como margem para o conjunto de figuras dispostas no centro da fotografia que, por sua vez, replicam os tons escuros das “margens”.

Já em B, o quase preto que em A surge em primeiro plano, torna-se pano de fundo e é responsável pela redução de perspectiva na fotografia. Neste caso, invertem-se as relações cromáticas entre as partes. Um tom claro de azul, próximo ao branco, ocupa cerca de seis

quadrantes inferiores da imagem. À direita, uma linha em tons de cinza (também próximo ao branco) encerra a imagem sangrada naquela margem. No total, três figuras em tons claros margeiam os dois quadrantes superiores à esquerda, onde se localizam os pontos mais escuros da imagem que, ao contrário de A, são o alvo principal da atenção do observador.

O “U”, que em A aparece invertido (formado pelo arco), constrói-se em B de um lado (à esquerda) pelo branco da página que indica o limite da fotografia e, abaixo e à direita, a partir do branco presente nos objetos representados. B torna-se inversão de A ao associar os aspectos materiais da página (margem) aos elementos representados (corpo do homem e parede clara). A relação entre as fotografias ocorre também quando o ponto vermelho, localizado no quadrante superior central da imagem em A, é replicado no que se infere ser um “defeito” gráfico-cromático de impressão em B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Tanto em A quanto em B percebe-se a continuação temática na representação de “aberturas, portas, portais e janelas”. Assim como no díptico anterior, na imagem em A observa-se que a sequência de planos formados coincide com a sequência de aberturas representadas. Em B, a porta, desta vez fechada, é mais uma vez elemento de representação apesar de receber menos destaque na imagem (situada no plano posterior às figuras principais – homem e mulher).

Díptico 04



Figura 55: reprodução das páginas 10 e 11 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A disposição da imagem na página A deste díptico consiste numa das exceções ao padrão de distribuição espacial das fotos seguido na diagramação do fotolivro (quando

presentes, margens correspondem a $1/6$, $2/6$ ou $3/6$ da extensão horizontal da página, conforme apresentado anteriormente). Isso ocorre em função da influência exercida pelos elementos que compõem a imagem fotográfica sobre o *design* da página. O tamanho da margem branca à esquerda (“não imagem”) é espacialmente determinado pela estrutura da foto. Em vez de corresponder a $1/6$ do espaço horizontal da página, por exemplo, a margem é aproximadamente um centímetro menor que isso, equiparando-se aos blocos verticais retangulares que constroem a estrutura geométrica da fotografia.

Em A, é possível observar, ainda, que as figuras presentes no primeiro plano estendem-se verticalmente nos quadrantes inferiores da foto. Tais figuras são vistas em formas minimamente delimitadas e os contornos parcialmente fundidos ao plano de fundo em razão da perda de opacidade das figuras em suas áreas de contato com os demais elementos dispostos na imagem. Nelas (figuras em primeiro plano), observa-se o predomínio do preto (calça das meninas) do marrom (braços, pernas e tronco das meninas), branco (camisa do garoto), além do bege (tronco do garoto) e do verde (bermuda do menino). O plano de fundo, por sua vez, tem sua aparência tátil ressaltada pela variação cromática (sobreposição e interposição de tons de verde, bege, marrom, cinza, azul) e pequenas alternâncias entre luz e sombra construídas nas superfícies.

Impressa sangrada na margem direita da página, a imagem em B ocupa espaço simétrico ao da “não imagem” (porção em branco), o que corresponde a $3/6$ ¹⁸ do total da página. Assim como na foto em A, é notável a distribuição rítmica regular dos blocos gráfico-cromáticos responsáveis pela estruturação geométrica da fotografia. Observam-se pelo menos cinco figuras retangulares verticais que se distinguem predominantemente em razão das cores (tons de bege, verde, amarelo, marrom, preto e azul) e volumetria. A figura principal, que se estende (também verticalmente) nos quadrantes centrais da foto, é salientada do todo pela diferenciação cromática (principalmente do preto) e pelos contornos curvilíneos que contrastam com a predominância de retas no restante da superfície imagética.

B replica A em termos rítmicos e cromáticos. Nas duas páginas, a experiência rítmica ocorre horizontalizada, diferente do díptico anterior, por exemplo, quando a profundidade de campo atuava como elemento temporal. No que diz respeito à relação cromática, tons de amarelo, azul e verde (priorizados sobre os tons mais quentes) são comuns às duas fotografias assim como a aparente aspereza das formas.

¹⁸ Optamos pela representação de $3/6$ em vez de $1/2$ em função da evidente apropriação das medidas que estruturam a fotografia em quadrantes (três na horizontal) na composição espacial das páginas.

O espaço em branco que se estende de A (à direita da foto) até B (à esquerda da foto) atenua a divisão material entre as páginas. Neste caso, as porções brancas assimétricas são responsáveis, ainda, por interromper (por tempo e espaço determinado) o “fluxo imagético” e contrariar a previsibilidade¹⁹ da observação/leitura.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Este díptico continua a temática da representação de “aberturas, portas, portais e janelas”. No entanto, inaugura a relação entre personagens nas duas fotografias. Separadas pelo branco, as imagens representam, de um lado (A), três crianças que caminham para a esquerda e, do outro (B), uma senhora que olha para a direita. As duas imagens atuam de modo a exercer influência semântica uma sobre a outra: associadas no díptico, as fotos constroem-se a representarem parte da linha temporal que se constrói entre as páginas (à esquerda, a representação da infância, no centro, a fase adulta – elipsada pelo branco – e à direita, a fase idosa).

Díptico 05

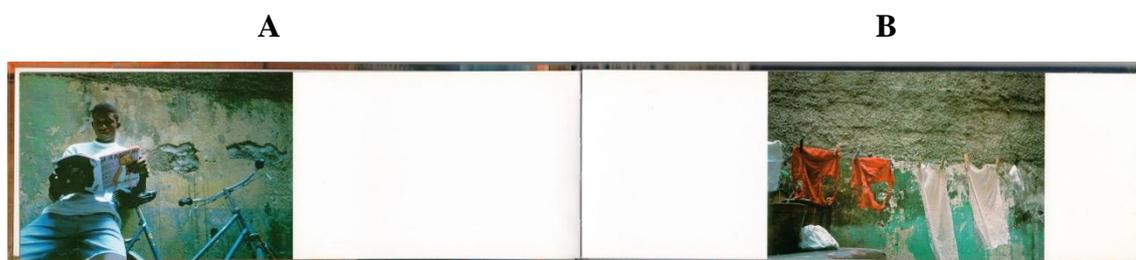


Figura 56: reprodução das páginas 12 e 13 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A disposição das imagens neste díptico é inversa à do díptico anterior. Aqui, a imagem em A sangra a margem esquerda, enquanto a fotografia em B é impressa entre margens laterais (esquerda) de 2/6 e (direita) de 1/6 em relação ao tamanho total da página. Tanto em A quanto em B as fotografias são compostas pela sequência de blocos e linhas que se estendem horizontalmente no plano de fundo em contraste com as formas mais verticalizadas presentes nos primeiros planos. A cor (cinza) e aparência tátil (aparente

¹⁹ Neste caso, seria previsível ao observador/leitor deparar-se com imagens semelhantes dispostas de maneira semelhante nas páginas pareadas, ao contrário disso, são impressas assimetricamente nas páginas.

aspereza) presente nos quadrantes superiores das duas fotografias sugerem a continuidade de uma imagem na outra. O branco, que intercala as fotos e minimiza a divisão material da página, surge abrupto em cortes que interrompem a continuação horizontal das imagens. O mesmo branco, apesar de minimizar a ação do vinco, é responsável por acentuar a localização assimétrica das imagens.

As fotografias se relacionam, ainda, por meio da equivalência na proporção e características dos elementos que as estruturam (sucessão vertical de blocos e linhas horizontais). As figuras em primeiro plano na foto de A (garoto, revista e bicicleta) encontram correspondência espacial e cromática nos elementos da fotografia impressa em B (planta, varal e peças de roupa). Observam-se, também, enquanto similaridade entre as partes, os tons de verde presentes no último plano. As figuras brancas à esquerda de A espelham-se nas formas (também brancas) presentes à direita da imagem em B. O vermelho, pontuado no díptico 02, é retomado aqui, apesar de neste caso ser atenuado pelo predomínio dos tons frios (verde e azul).

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico parece romper a continuidade semântica que ocorre na representação de “aberturas, portas, portais e janelas”. A e B constroem narrativa particular por meio de seus próprios elementos representados. De um lado (A), vê-se um jovem que lê uma revista cuja capa é estampada por uma mulher loira em pose sensual. Do outro (B), a *lingerie* vermelha estendida no varal propõe a continuidade do tema (“sensualidade”) inaugurado na foto à esquerda. A relação semântica entre os elementos que compõem as imagens é salientada, ainda, pela correspondência icônica entre as partes: predominância do branco na roupa do garoto (A), da mulher na capa da revista (A) e nas peças de roupa dispostas no varal (B).

Similar ao díptico 02, as relações de intermedialidade que aqui ocorrem não se restringem às interações entre fotografia e livro. Por meio da “mediação” da revista, tanto o periódico quanto o texto verbal e a fotografia que compõem sua capa têm suas aparências convertidas em elementos icônicos na construção da imagem fotográfica impressa em A. O texto verbal, neste caso, além de apresentar-se enquanto elemento que atua como ícone na estruturação da imagem, tem na sua leitura a contribuição semântica para a narrativa desenvolvida: a palavra “glamour”, destacada como título da revista, contrasta com o cenário onde se encontra o garoto que lê (paredes descascadas e bicicleta usada), assim como com o cenário apresentado em B (paredes também descascadas ao fundo do varal onde se encontram

estendidas roupas desgastadas). A presença da revista na cena evoca os contrastes entre a cultura e economia cubana e as motivações mercadológicas que comumente engendram publicações como a “Glamour”. Já a foto da capa tem seus aspectos simbólicos salientados (representação da “sensualidade”) ao convergir com as frequentes referências (feitas no jornalismo e entretenimento) à mulher cubana.

Díptico 06

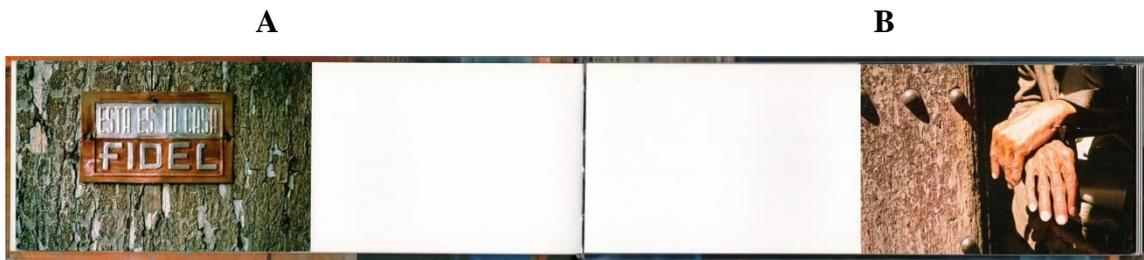


Figura 57: reprodução das páginas 14 e 15 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Da mesma maneira que o terceiro díptico, as imagens sangram em três margens, posicionadas simetricamente com máxima distância uma da outra. Aqui, ao mesmo tempo em que o branco minimiza a divisão material entre as páginas, a disposição das imagens salienta a relação dicotômica entre as partes.

Linhas verticais estruturam as duas imagens, conferindo-as experiência rítmica e salientando a relação de correspondência entre as partes pareadas. Assim, B espelha A. Veem-se replicados em B os aspectos táteis e relações cromáticas (que priorizam o marrom) presentes em A. É semelhante ainda a incidência de luz diagonal (de cima para baixo, da esquerda para a direita) nas duas fotos. Além disso, a figura em destaque na imagem de A (retangular em marrom e prata) relaciona-se espacialmente com a figura destacada na fotografia impressa em B (composta por formas circulares em marrom e branco).

Aspectos semântico-pragmáticos:

O presente díptico retoma a temática “portas/janelas/aberturas/portais”, com a representação parcial do corpo de um senhor encostado na guarnição de uma porta aberta. Aqui, mais uma vez, observa-se a apropriação do signo verbal enquanto elemento icônico (atua na estruturação da imagem fotográfica) e simbólico (interferência semântica na observação/leitura díptico). Dentre os constrangimentos exercidos por uma imagem sobre a outra, destaca-se a relação estabelecida entre os elementos principais de cada uma das fotos (placa em A, mãos em B). Associadas no díptico, as duas fotografias influenciam e alteram os processos de significação uma da outra.

A frase “Esta es tu casa Fidel”, adotada pela população cubana, fixada nas fachadas das casas durante a Revolução como manifestação de apoio aos líderes que a inspiraram (A), quando ladeada pelas mãos enrugadas e cruzadas (B) é re-significada. Suas relações simbólicas (incentivo à Revolução, Fidel enquanto liderança bem quista, anseio pelas mudanças sociais e econômicas tidas como consequência esperada da Revolução etc.) são apropriadas no díptico, no entanto, contextualizadas no passado em razão da foto em B (rugos nas mãos que indicam idade avançada do personagem, mãos cruzadas que comumente simbolizam ausência de ação, limite aos movimentos). O idoso representado em B é constrangido a representar a geração que testemunhou e viveu a Revolução, uma vez que sua imagem encontra-se pareada com a placa de metal.

Díptico 07



Figura 58: reprodução das páginas 16 e 17 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A foto em A sangra a margem esquerda, enquanto em B, por sua vez, há margem de 1/6 à direita (em relação ao todo da extensão horizontal da página). Em A, a luz prioriza as cores que se assemelham à relação cromática predominante em B: tons quentes que variam do laranja ao marrom, com formas pontuadas em azul e verde. Além disso, o tom de azul que

preomina no primeiro plano da foto em A relaciona-se com as linhas que variam entre o verde e o azul, dispostas de maneira pontuada na figura em primeiro plano na foto à direita no díptico. Outro ponto comum às fotos é a predominância de blocos e linhas verticais na construção dos quadrantes. A abertura retangular, situada nos quadrantes centrais da foto, em A, direciona o olhar para o plano posterior cuja iluminação e cor assemelham-se aos elementos presentes em B. Assim, a relação de dualidade, que resulta das especificidades materiais do livro, aliada às semelhanças formais entre as fotografias, leva à compreensão de B como parte de A.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico que surge após a sequência de imagens que retratam ambientes externos apresenta, pela primeira vez no fotolivro, a representação de interiores. A associação material entre as partes, aliada às similaridades formais entre as imagens, conduzem à interpretação de B como parte de A: a porta aberta em A torna acessível o ambiente retratado em B.

Nas duas fotos, a temática “portas, aberturas, janelas, portais” continua presente. Em A, uma porta conduz o olhar do observador de um cômodo ao outro onde se observa uma janela que leva ao exterior. Em B, uma abertura situada na parte superior da imagem em segundo plano é responsável por conduzir o observador/leitor para uma área externa ao cômodo onde se encontra a personagem.

Em termos semânticos, o aparelho de televisão em B replica a porta em A. Localizados de maneira semelhante nas duas imagens, a porta (A) e a televisão (B) funcionam de maneira análoga às janelas que conduzem o olhar para dimensões distintas das captadas no primeiro plano das imagens.

Além das relações materiais (entre fotografia e livro) destacadas em “aspectos sintáticos”, neste díptico, é possível observar a representação de mídias como pintura (quadro presente na foto em A), escultura (bonecas na foto em A), audiovisual (televisão ligada na foto em B) e texto verbal (carta sendo escrita pela personagem na foto em B).

Díptico 08



Figura 59: reprodução das páginas 18 e 19 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005)

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Pela primeira vez, há a ausência dos espaços brancos nas páginas do díptico. Cada uma delas recebe duas imagens que sangram as margens externas e se encontram no centro da página. O vinco que divide A e B é ponto de contato entre as imagens impressas à direita em A e à esquerda em B. A distinção material entre as páginas é replicada na divisão que distingue as fotografias (cada página forma um duo cujas partes têm dimensões simétricas, assim como acontece no díptico). Observa-se, ainda, que a costura entre A e B é evidenciada pela diferenciação cromática entre as duas fotos em contato naquele ponto (verde predomina em A, próximo à sua margem direita, e azul predomina em B, próximo à sua margem esquerda). A diferenciação entre os componentes — as fotos, e as maneiras como estão relacionadas — que constituem o díptico, entretanto, não se restringe à divisão material que forma o próprio díptico (A e B). Ela transforma cada uma das páginas em dípticos particulares. Ou seja, A é um díptico que dialoga com outro díptico (B).

Em A, a divisão entre as duas imagens (aqui chamadas de A1 e A2) é atenuada pelos tons escuros presentes nos pontos de contato das duas imagens, no entanto a predominância dos tons mais quentes (marrom) à esquerda e dos mais frios (verde) à direita evidenciam as diferenças entre as fotos. Já em B, o ponto de contato entre as duas fotografias (B1 e B2) acentua a distinção entre elas (azul homogêneo à esquerda e diversidade de cores e formas à direita). Neste caso (B), apesar da correspondência entre as cores (em ambas as imagens predomina o azul), luz, ângulo e contorno das figuras garantem a distinção entre as duas imagens.

B espelha A. As imagens mais próximas da divisão material (A2 e B1), o vinco, assemelham-se na escassez das formas (elementos) representadas e no domínio de figuras retangulares. Já as imagens mais próximas das extremidades das páginas (A1 e B2), são

similares na construção dos planos, contorno e relação espacial das figuras (com maior riqueza de detalhes nos quadrantes inferiores e à direita) e direcionamento da luz.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Este díptico apresenta-se como continuidade temática do anterior ao manter a representação de personagens mulheres, neste caso, idosas, contextualizadas de ambientes internos. Além disso, é característica comum entre este e os dípticos 02, 05, 06, 07 e 08, a representação de mídias (e/ou “configurações midiáticas”) como parte do cenário representado. Sobre essas relações intermediáticas, neste díptico observa-se o processo de “mediação” de mídias como a própria fotografia, pintura, rádio e texto verbal.

Próximo ao vinco em A (A2), veem-se três quadros dispostos em uma parede, sendo que dois deles contêm fotografias antigas e, no outro, uma compilação de palavras (algo semelhante a um certificado ou diploma); em B1, a parede azul parece margear as bordas do quadro que recebe uma fotografia antiga de um casal. Os quadros representados funcionam, assim, como principal elemento de associação semântica entre A2 (foto à direita em A) e B1 (foto à esquerda em B).

Em cada uma das imagens dispostas nas extremidades das páginas (A1 e B2) é possível observar uma senhora sentada em primeiro plano. De maneira similar, as mulheres, cujo olhar encontra-se direcionado para câmera (e para o observador/leitor do fotolivro), estão imersas em um ambiente doméstico, permeado por objetos pessoais, dentre eles, quadros dispostos nas paredes ao fundo. As fotografias contextualizam umas às outras, constroem uma a outra a atuarem em processos específicos de significação na medida em que se relacionam. Tanto em A quanto em B os quadros dispostos na parede parecem contextualizar as duas personagens. As imagens tornam-se, assim, parte uma das outras (A2 é parte de A1, e B1 é parte de B2).

A partir das similaridades descritas, é possível inferir que B espelha A semanticamente. A senhora que sorri para a câmera, sentada em sua cadeira em A, é replicada na senhora que também olha e sorri para a câmera, sentada no sofá em B. Os quadros de duas fotografias e um diploma, pendurados na parede da foto à direita em A, são espelhados na foto à esquerda em B, que prioriza um quadro de fotografia também disposto na parede.

Díptico 09

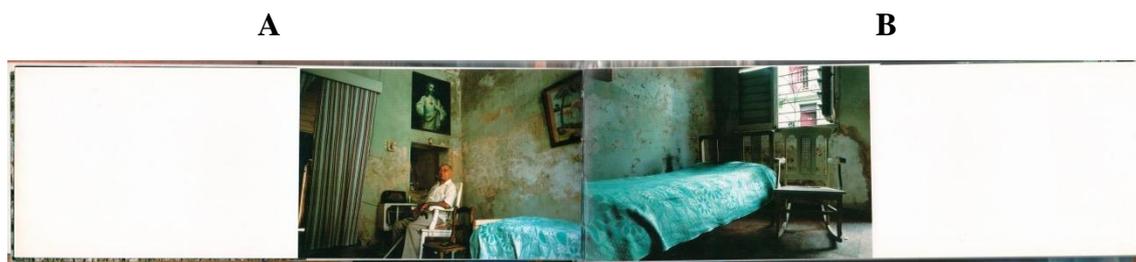


Figura 60: reprodução das páginas 20 e 21 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Inédita no fotolivro, a disposição das imagens nas páginas sugere a apropriação do vinco como elemento narrativo, que permite a contextualização no tempo de dois momentos distintos da representação das mesmas figuras. Se até então a disposição das fotografias nas páginas induzia à ideia de espelhamento de imagens distintas, neste caso, as imagens semelhantes são dispostas não como espelho ou como unidade, mas em sequência.

Cores, formas e textura estabelecem relação de similaridade entre as partes, contudo, a divisão material entre A e B é salientada pela quebra de continuidade entre linhas e blocos no ponto de contato entre as imagens. A relação de correspondência é pautada pelo elemento retangular esverdeado (cama) presente nos quadrantes inferiores das duas fotos. A e B parecem atuar como distintos pontos de vista sobre as mesmas formas e figuras.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico mantém relação temática com os anteriores, a partir da representação de ambientes internos, do idoso como personagem e também com a mediação dos quadros dispostos nas paredes. A proposta de sequência temporal entre as fotografias (que se inicia na apropriação dos aspectos materiais do livro – imagens se encontram na costura que une as páginas – como elemento semântico) estende-se na relação entre os objetos representados. As fotografias retratam dois ângulos diferentes de um mesmo quarto, conforme é possível inferir na identificação da mesma parede, cama e cadeira nos dois lados do duo.

O vinco entre as páginas atua como elipse temporal do movimento em que o senhor deixa o quarto. Na foto impressa em A, a cadeira (em segundo plano) é ocupada pelo homem que olha para a câmera. Já na foto em B, a cadeira (desta vez, em primeiro plano)

encontra-se vazia. A proposta de continuidade de uma imagem na outra é ainda reforçada na iluminação: a luz que entra pela janela em B parece ser a mesma que ilumina e destaca o idoso em A.

Díptico 10



Figura 61: reprodução das páginas 22 e 23 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A diagramação das páginas, assim como no díptico 04, abandona as margens padronizadas. Em A, a margem esquerda é cerca de um centímetro menor que a medida correspondente a 1/6 da largura da página. A impressão incorpora o espaço em branco como um dos seis eixos verticais que conferem experiência rítmica à fotografia. Já em B, a foto sangra a margem direita, mantendo-se distante da foto impressa em A. A disposição das imagens, interpelada pelo branco, desloca o centro do díptico da costura para a direita, provocando assimetria entre as partes. Assim, tanto a cor da margem quanto a distinção no posicionamento das imagens são responsáveis por atenuar a interferência da divisão material na observação/leitura do díptico.

A relação de correspondência entre as partes ocorre predominantemente por meio da similaridade cromática, entre as formas e entre os planos. As três figuras (em que prevalece o branco), pontuadas pela luz e destacadas espacialmente (primeiro plano) na fotografia em A (cadeiras e mesa de centro), são replicadas em B onde também se observam figuras (casal e imagem) em plano favorecido, destacadas pelo branco e dispostas em sequência horizontal. Nos dois casos, o objeto localizado ao centro (mesa e imagem) aparece em ligeiro recuo, o que reduz a exposição à incidência de luz. A semelhança entre as fotografias ainda se estende ao último plano das imagens onde é possível observar, nos dois casos, uma figura retangular localizada entre os quadrantes centrais e superiores.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Associadas no díptico, as fotografias estabelecem uma relação que contextualiza A como referente de B (A como parte de B). As duas cadeiras vazias (A) parecem pertencer ao casal que aparece de pé na fotografia em B. As correspondências semânticas são inferidas pelas relações de similaridade estabelecidas entre as figuras que compõem A e B: mesa, cadeiras, planta e quadro na foto, à esquerda, são retratados de maneira semelhante ao casal, escultura, planta e quadro, na foto à direita.

Díptico 11



Figura 62: reprodução das páginas 24 e 25 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A página A é completo branco. Já em B, observa-se uma foto impressa ao centro da página com ligeiro deslocamento (cerca de um centímetro) para a direita, capturada em ângulo subjetivo que acompanha a incidência de luz. Observa-se que, na imagem, os quadrantes centrais e inferiores são escuros, formados por figuras quadriculadas cujas linhas distinguem-se minimamente pela iluminação. Nos quadrantes superiores, dois objetos claros (bebê, pernas e pé) margeiam a figura centralizada na foto. Constituído de formas retangulares e curvilíneas que se estendem do centro até a margem superior da fotografia (e conseqüentemente da página), o objeto principal consiste no único dentre os representados, cujos detalhes são precisados.

Aqui, mais uma vez, os padrões de *layout* da página são abandonados com o intuito de replicar a relação entre os elementos que compõem a imagem fotográfica. O díptico rompe com o padrão relacional vigente na maioria das páginas, da mesma maneira que a fotografia rompe com a estruturação de planos e perspectivas predominante nas demais imagens analisadas. Neste caso, como nos dípticos 04 e 10, a imagem fotográfica fornece as

bases e padrões a serem replicados na estruturação da página (B). O objeto destacado na imagem está para a fotografia assim como a fotografia está para a página (pontos em tons próximos ao branco que margeiam a figura principal estabelecem similaridade com os espaços em branco ao redor imagem).

A associação entre fotografia e espaço em branco (toda A e margens em B) ocorre, ainda, por meio da similaridade cromática dessas áreas, com as figuras claras pontuadas em meio ao predomínio do preto em B. A “não imagem” de A e das margens em B é constrangida, pelo pareamento das páginas, a atuar como parte da foto em B (*par pro toto*). O branco em A, responsável por direcionar a atenção do observador para a foto em B, referencia à imagem na medida em que se torna parte da relação cromática ali estabelecida.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Apesar da pausa promovida pelo branco em A, a cadeira representada na única fotografia do díptico mantém a continuidade semântica do duo em relação à sequência narrativa iniciada nos dípticos anteriores, assim como a representação de personagens (bebê e mulher). A foto relaciona-se, ainda, com o quarto díptico do fotolivro, em que crianças e uma mulher adulta direcionam-se, de maneira similar, para pontos opostos. Neste caso, a cadeira vazia, que se interpõe entre o bebê e a mulher, corresponde ao branco que distancia as duas fotos impressas no caso 04.

Díptico 12



Figura 63: reprodução das páginas 26 e 27 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O díptico é o único do livro cujas fotos são panorâmicas e ocupam o total da página (cada fotografia sangra as quatro margens). A ruptura material que divide A e B atua como linha divisória entre duas fotografias, salientada pelas distinções cromáticas, dimensionais e volumétricas entre as imagens na linha de contato. Enquanto na parte inferior a divisão material entre as páginas é acentuada pela distinção entre as imagens (sobretudo no que diz respeito à coloração e ao volume das figuras), na parte superior, a distinção é atenuada pela semelhança cromática e volumétrica das figuras representadas. O traçado de linhas verticais, compostas pela disposição sequenciada de formas retangulares, assemelha-se em A e B. No entanto, quando interrompidas pelo vinco que separa as páginas, as mesmas linhas salientam as dissemelhanças entre as fotografias.

B enquanto espelho de A apresenta-se como um recorte que aproxima e confere nitidez aos elementos da imagem na página à esquerda. A e B são similares no que diz respeito à composição das figuras e planos (interposição de linhas verticais e horizontais), além da relação cromática predominante (azul, branco e preto). As semelhanças possibilitam a compreensão do díptico não apenas enquanto espelho mas também enquanto continuidade de uma imagem na outra.

Apesar da semelhante repetição de linhas e cores em A e B, as fotografias apresentam distintos ângulo de captura e aproximação dos objetos: em A, na imagem dada a partir de uma perspectiva mais distante, as figuras retangulares (dispostas em sequência horizontal) aparecem em maior número e tamanho reduzido em relação ao que se vê em B, onde a sequência é capturada de um ponto mais próximo do objeto, reduzindo a quantidade de figuras, porém, permitindo acesso aos detalhes como distinção entre diversos tons de azul, linhas e traços escuros (entre cinza e preto).

Tanto em A quanto em B a luz surge da esquerda para a direita, de cima para baixo. A imagem em A é feita em perspectiva de baixo para cima e da esquerda para a direita; em B, é feita de baixo para cima, da direita para a esquerda. Assim, as duas fotografias convergem para o centro do livro, e para a divisão material entre as páginas.

B pode representar, ainda, a continuidade vertical (para baixo) de A deslocada para a horizontal. Isso, em função da semelhança entre as linhas escuras presentes nos quadrantes inferiores de A com as linhas (de coloração semelhante) presentes nos quadrantes superiores da foto em B.

Percebe-se ainda que em A, as figuras dispostas na parte superior da imagem se assemelham (cor e incidência de luz) entre si e às figuras situadas na parte inferior. Já em B, a semelhança ocorre entre as figuras da porção superior, entre as da porção inferior, porém, não

entre os quadrantes superiores e inferiores da imagem, como em A. Neste caso (B), a parte inferior da fotografia conduz a um plano mais distante que dá acesso ao preto que prevalece nesta área e que, por sua vez, conduz a outro plano (interior da edificação).

Em A, há menos contraste entre luz e sombra em comparação com B. Os pontos mais escuros são atenuados pela relação volumétrica entre os objetos dispostos em primeiro e em segundo plano. Já em B, o contraste entre claro e escuro parece priorizado em relação aos aspectos tridimensionais dos objetos representados. No duo, assim como nos dípticos anteriores, prevalece o uso de cores mais frias com ocasionais presenças de cores mais aquecidas, que vão do amarelo ao marrom.

Apesar da aparente regularidade entre a disposição de retângulos horizontais presentes no primeiro plano de ambas as fotografias, cada uma das formas apresentam quebras de padrões que rompem com a linearidade na leitura panorâmica da imagem e estabelecem pausas, salientando as inesperadas distinções entre as figuras geométricas dispostas lado a lado. Em A, outra quebra de linearidade e padrão ocorre nas linhas que completam os retângulos verticais dispostos em duas sequências horizontais. Tais linhas, que concluem as figuras na parte superior, ora são curvilíneas, ora retas. Em B, tanto na parte superior quanto na inferior as linhas que completam os retângulos verticais são curvilíneas acima e retas abaixo, no entanto, a reta traçada na parte inferior é imposta pela impressão (limite da página), enquanto em A as linhas divisórias são estabelecidas pelas características próprias do objeto representado.

Aspectos semântico-pragmáticos:

B é parte de A (ou A e B são partes uma da outra). A relação metonímica entre as partes ocorre simultaneamente por meio das particularidades formais (como apresentado acima) e através das similaridades entre as características semânticas das partes do díptico. A representação de elementos semelhantes nas duas fotografias, como a sacada completada com tijolos (à direita, tanto em A quanto em B), a sequência de portas e a predominância dos tons de azul na fachada dos prédios fomentam a constatação.

O díptico leva ao extremo a exploração da temática que gira em torno da representação de “portas/janelas/aberturas/portais” etc. Neste caso, são os elementos representados os responsáveis pela construção rítmica das páginas, em vez da diagramação, conforme ocorre na maioria dos outros duos de página que compõem o fotolivro. Este caso pode ser lido, ainda, como ícone relacional (um signo diagramático) do *design* da obra, onde

as paredes representam as páginas do fotolivro e as portas representam as fotografias nelas impressas.

Díptico 13



Figura 64: reprodução das páginas 28 e 29 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A é completo branco enquanto a fotografia em B é impressa com extrema distância da costura que une as páginas. A foto em B é precedida pelo branco que se estende de A até a metade esquerda de B, diagramação que atenua (por meio de aspectos icônicos como homogeneidade cromática e assimetria entre as partes) a divisão material entre as páginas.

A fotografia do díptico consiste na primeira imagem em preto e branco no fotolivro. Estruturada pela interposição de linhas horizontais e verticais que interpelam na marcação dos planos, a foto tem como figura principal (garoto) a captada em primeiro plano, os contornos pouco nítidos, parcialmente dissolvidos nos pontos de contato com o plano de fundo. A perspectiva e a figura principal conduzem o olhar do observador para a direita, limite da página que encerra a fotografia.

O foco dado aos objetos e formas no plano de fundo revela as particularidades (tais como, textura, diferenciação cromática e aspectos tridimensionais) que distinguem os blocos verticais e conferem ritmo à imagem. A figura em primeiro plano, apesar de consistir em um dos pontos mais escuros da imagem, tem suas formas curvilíneas delimitadas pela luz que (mesmo difusa) incide de cima para baixo.

A despeito da assimetria entre A e B (“não imagem” e imagem), o branco predominante em A, que estende até a metade esquerda de B, insere-se no interior da fotografia. Isso ocorre em função da aproximação cromática entre a margem (branca) e os quadrantes inferiores esquerdos da foto (cinza próximo ao branco).

Mesmo obedecendo ao padrão de *layout* do fotolivro, a impressão da imagem (sangrada na margem direita da página) replica a disposição dos elementos na fotografia. A figura em primeiro plano tem as pontas (joelhos, mãos e nariz do garoto) direcionadas para a direita e localiza-se nos quadrantes direitos da imagem; e a linha que marca a perspectiva é traçada em diagonal de um ponto mais baixo, à esquerda, para um ponto mais alto, à direita.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O tema “portas/janelas/aberturas/portais” continua presente neste díptico. A ausência de imagem em A funciona como pausa que conduz o observador/leitor ao despreendimento do excesso de informação apresentado no díptico anterior, preparando-o para o início de uma nova sequência de fotografias. O garoto, correndo em direção à margem direita da página B, salienta a ausência de informação em A. Neste caso, os aspectos sintáticos e semânticos somam-se para direcionar a atenção do observador para a extremidade direita do díptico. Além do ineditismo do preto e branco, a criança, pela primeira vez, é representada em B. A postura do garoto atua, ainda, como índice que conduz a progressão do observador/leitor para o díptico posterior. Impresso próximo à margem, o instante captado da corrida (que conduz o personagem em direção ao ponto final de observação da foto) atua como convite feito ao observador/leitor para virar a página e alcançar o espaço para onde o garoto parece se dirigir.

Díptico 14



Figura 65: reprodução das páginas 30 e 31 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A imagem em A sangra na margem esquerda, enquanto a figura em B é impressa com margem que tem proporção de 2/3 à esquerda e 1/3 à direita em relação ao todo

horizontal da página. O branco que se interpõe entre as fotos do díptico atenua a divisão material entre as páginas e confere assimetria à impressão. Contextualizadas enquanto partes de um mesmo díptico, as duas imagens apresentam semelhanças formais que permitem, assim como na maioria dos casos neste fotolivro, a compreensão de B enquanto correspondente icônico²⁰ de A. São exemplos disso as linhas horizontais que marcam o plano de fundo (fachada do prédio) em A, retomadas em B, destacadas na figura em primeiro plano (camisa do garoto) e como elemento acentuado na sequência dos planos posteriores (linhas que marcam a calçada e a divisão entre os andares dos edifícios).

Tonalidades de cinza que variam em intensidade compõem as figuras representadas nas imagens. Tanto na foto impressa em A quanto na disposta em B os aspectos táteis (aparente aspereza e rugosidade) das superfícies nos planos mais distantes são evidenciados pelo contraste entre luz e sombra. Em A, constata-se maior uniformidade e regularidade de formas (retas e figuras retangulares); enquanto em B, as linhas que compõem os objetos ao fundo da figura principal são borradas por camadas mais abstratas e visualmente mais ásperas.

Quanto aos elementos presentes no primeiro plano, a correspondência é marcada pelas figuras erguidas na diagonal que, na foto em A, encontram-se voltadas para a direita (linha traçada entre o braço esticado e objeto de madeira); e, na imagem em B, direcionam-se para a esquerda (linha traçada entre a perna do garoto e o objeto que ele segura).

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico apresenta continuação dos temas abordados na sequência do fotolivro, como a representação de “portas/janelas/aberturas/portais”; crianças; e ambientes externos (“mediação” da arquitetura). Nas duas fotos, observam-se garotos que brincam na rua (quatro meninos, em A, e um garoto, em B). No entanto, a presença do código verbal “espada” (em A) somado aos escombros (representados em B) e à postura dos dois garotos que protagonizam as fotografias salientam as influências da Revolução Cubana (1959) sobre as gerações que nascem a partir dos anos 90.

Díptico 15

²⁰ A e B compartilham “qualidades” (Peirce 1902: 2.92), apresentam “qualissignos” (qualquer qualidade que possa vir a funcionar como signo, c.f. Peirce 1903: 2.294) comuns aos dois.

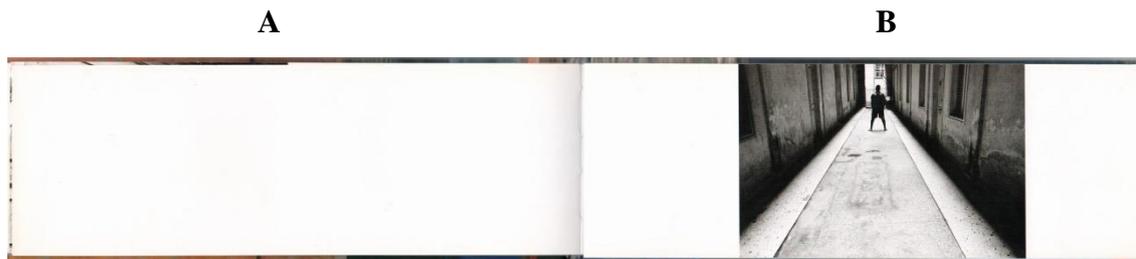


Figura 66: reprodução das páginas 32 e 33 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Mais uma vez, A é completo branco enquanto em B a imagem é impressa centralizada, ligeiramente deslocada para a direita, desprezando a métrica predominante no fotolivro. Neste díptico, a impressão da fotografia replica os padrões de estruturação da imagem. A proporção entre as margens da página (B) e a fotografia corresponde às linhas e blocos que direcionam (perspectiva) o olhar do observador ao centro (ligeiramente pendente para a direita) da imagem. As retas diagonais traçadas em cinza conduzem o olhar para o plano mais distante na foto, o qual se destaca pela incidência de luz e diferenciação cromática (porção mais clara – tom próximo ao branco).

Semelhante ao díptico 02, o branco ao fundo na foto incorpora a ausência de imagem das margens, estabelecendo uma relação na qual a fotografia faz referência à “não fotografia” (as linhas que estruturam a imagem conduzem o olhar para o último plano onde se faz presente o branco semelhante aos das margens).

As relações entre página e fotografia assemelham-se às relações estabelecidas entre os elementos que compõem a imagem. Associadas, foto e página promovem uma repercussão de relações que ocorrem de maneira semelhante em três momentos a partir de aspectos formais distintos: as margens estão para a fotografia, assim como as linhas mais escuras (que se iniciam próximo às margens inferiores da imagem) estão para o centro, assim como as linhas inferiores do objeto escuro disposto ao centro (homem) estão para o ponto vazado pela luz ao centro do próprio objeto (chão entre as pernas do homem). A simetria entre as relações começa nas margens da página (B) e termina no quadrante superior central da imagem fotográfica. Assim, o díptico explicita a associação entre livro e fotografia enquanto propulsora dos processos semióticos que ocorre no fotolivro.

A associação que ocorre entre os componentes de B permite a compreensão de A como parte de B. Neste caso, a relação de *pars pro toto* acontece entre A e a relação que se dá entre imagem e página em B. O completo branco (A) atua como espelho ampliado de parte da

fotografia impressa em B, mais precisamente do branco destacado no centro da foto (parede): A replica o centro de B que, por sua vez, incorpora A (folha em branco) e as margens de B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Terceiro da sequência de dípticos cujas imagens são impressas em preto e branco, o díptico continua a representação do tema “portas/janelas/aberturas/portais”, que é recorrente no fotolivro. Tanto a relação entre linhas escuras e claras quanto o garoto representado com escassez de iluminação direcionam o olhar do observador para o centro (ponto mais claro) da imagem: uma parede e uma janela.

Díptico 16



Figura 67: reprodução das páginas 34 e 35 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O díptico preserva a relação cromática (preto e branco) predominante nos últimos três duos. Tanto em A quanto em B as imagens são impressas sangradas nas margens laterais externas, mantendo entre si a maior distância possibilitada pelos limites das páginas. A simetria na disposição das fotos salienta a divisão material entre as páginas, apesar do branco que perpassa a costura, atenuando-a.

A divisão entre A e B (imposta pela costura e acentuada pela diagramação das páginas) salienta os contrastes observados entre as duas fotografias. A foto em A é escassa em planos, com predomínio da relação entre blocos horizontais e linhas dispostas verticalmente. A luz, da direita para a esquerda, salienta a figura que se estende (também verticalmente) em primeiro plano, localizada à esquerda na fotografia. Observa-se que os blocos horizontais são formados por linhas que se tornam mais estreitas e numerosas na medida em que os planos se

afastam na fotografia. A divisão entre impressão e não impressão em A é marcada pela ruptura cromática que predomina em quase toda a margem direita da fotografia (com exceção do quadrante inferior, onde o branco da página parece se integrar parcialmente com o cinza claro presente na extensão horizontal da fotografia).

Já em B, ao contrário de A, a variedade de planos (evidenciados pela relação entre luz e sombra) que se estendem ao centro na imagem conduz à observação mais perspectiva que panorâmica. Assim como em B do díptico anterior, na foto impressa em B desta relação, o olhar direcionado ao centro (ponto mais claro e mais distante) é interpelado por uma figura que, apesar de promover a pausa na observação/leitura da foto, mantém simetria com as demais formas (retas verticais paralelas ligadas por linhas curvilíneas nos pontos superiores) predominantes na construção dos planos que promovem a profundidade de campo.

No lado direito do díptico, os quatro principais planos são marcados por figuras que se replicam e relacionam-se de maneira similar: o primeiro plano (portal da fachada) está para o segundo (homem), assim como o segundo está para o terceiro (arco mais escuro), e este para o quarto (arco mais claro ao centro da foto). As curvas, abundantes nos quadrantes superiores de B, relacionam-se com a única figura curvilínea em A (roda de bicicleta), pontuada no quadrante inferior esquerdo da imagem. Já o cruzamento entre retas, predominante em A, pontua-se no primeiro e último plano da foto em B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico propõe o diálogo entre os aspectos formais de A e os semânticos de B: o olhar do homem direcionado para a esquerda, em B, replica a direção da sombra e posição do homem em A. Apesar da continuação do tema “portas/janelas/aberturas/portais” e da impressão em preto em branco, a retomada do idoso como personagem rompe com a sequência de representação de crianças e jovens que ocorre entre os dípticos 13 e 15. O contraste formal entre as páginas (apresentado acima) estende-se aos aspectos semântico-pragmáticos da relação quando, por exemplo, o aro de uma bicicleta, situado próximo aos pés do homem em A, assemelha-se à sequência de arcos presentes acima da cabeça do homem em B.

Díptico 17



Figura 68: reprodução das páginas 36 e 37 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Assim como nos dípticos 04 e 10, a impressão da fotografia em A, levemente deslocada para a direita (margem esquerda cerca de um centímetro menor que o padrão 1/6), e a da fotografia em B, sangrada na margem externa, somada ao branco que se interpõe entre as imagens, atenua a divisão material entre as páginas, uma vez que desloca o centro do díptico para B, dissolvido na margem branca. Neste caso, observa-se a relação entre colunas verticais que orientam a observação de ambas as fotografias. Tanto em A quanto em B prevalecem as figuras retangulares e linhas traçadas na vertical, dividindo as imagens em blocos.

Apesar da disposição assimétrica, pareadas no díptico, as fotografias relacionam-se por meio do espelhamento de A em B. A associação torna-se evidente, por exemplo, quando constatada a similaridade entre os quadrantes direitos de A e os quadrantes esquerdos de B: nos dois casos, observa-se uma figura retangular na porção inferior (parte mais escura das duas paredes) ligada verticalmente a um bloco que contrasta pela cor (paredes brancas) e abriga uma figura retangular mais escura (janela em A e sombra em B). O espelhamento ocorre ainda entre os pontos com maior incidência de luz (à esquerda em A e à direita em B).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Na associação entre as páginas, a seta observada em A indica o percurso a ser seguido pelo olhar do observador, induzindo a compreensão de B (além de espelho de A, como apresentado acima) enquanto sequência temporal de A. Em B, observam-se frases e

palavras que representam “conselhos ou normas sociais” (ex.: “*eres honesto cuando dices siempre la verdad*”) fixadas em um quadro. A representação da criança é particular em relação aos demais dípticos. A menina está vestida para uma ocasião especial e o garoto usa uniforme. A ordem e civilidade simbolizadas pela seta e pelas palavras refletem-se na postura e vestuário dos dois personagens.

Ao contrário do díptico anterior, em que os idosos olhavam e direcionavam o olhar do observador para esquerda, neste caso, a menina apoia-se na haste que sustenta a placa com a seta (A) para a direita e o menino uniformizado (em B) apoia-se no quadro (também à sua direita). Os elementos que compõem as imagens conduzem o observador a prosseguir da esquerda para a direita no díptico e, por fim, a virar a página.

Díptico 18



Figura 69: reprodução das páginas 38 e 39 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

O completo branco ocorre em B, enquanto em A observa-se o *layout* da página construído de maneira a replicar a estruturação geométrica da fotografia ali impressa. A foto em preto e branco localiza-se no centro de A, ligeiramente deslocada para a direita, assim como as figuras (crianças) em destaque na imagem. A figura principal (garoto a frente), representada em primeiro plano, tem os contornos esculpido pela luz que incide de cima para baixo. Semelhante ao que ocorre nos dípticos 02 e 15, a página vazia mantém relação cromática com um ponto específico da imagem impressa (figura triangular branca). B atua, assim, como parte de A (*pars pro toto*), uma vez que funciona no díptico como recorte e ampliação de ponto específico de A.

Ao fundo, na fotografia, blocos e retas encontram-se dispostos lado a lado formando uma sequência de figuras retangulares que se diferenciam pelas gradações de cinza, aspectos dimensionais, luminosidade e aparência tátil. Além do plano privilegiado e

incidência de luz, a figura ao centro destaca-se das demais pelo contraste entre suas formas, curvilíneas, e as retas que integram os objetos dispostos nos planos posteriores.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A “sequência narrativa²¹” é mantida por meio da representação da criança, “portas/janelas/aberturas/portais” e pelo uso do preto e branco. Diferente do díptico anterior, os garotos são representados, aqui, brincando na rua, vestidos despreocupadamente, em movimentos que parecem transformar o jogo de baseball em ballet. A “rigidez” inferida do díptico anterior, em razão dos textos representados e das crianças vestidas alinhadas que posam para a câmera, neste caso, dá lugar às crianças que parecem desfrutar da liberdade, dos espaços públicos e da infância.

Díptico 19



Figura 70: reprodução das páginas 40 e 41 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Após o branco total de B do díptico anterior, uma profusão de cores quentes promove a ruptura com a sequência de imagens em preto e branco. Três fotografias compõem a relação que resulta da materialidade característica do livro impresso. Em A, duas fotos ocupam o espaço por inteiro, enquanto em B a margem (de 3/6 de largura em relação ao todo) distancia a imagem da página esquerda. A disposição das fotos no díptico, apesar de incorporar a divisão material entre as páginas enquanto limite da segunda fotografia (da esquerda para a direita), é atenuada pela assimetria entre o peso gráfico de A e B.

²¹Conforme Todorov (1873 in Vieira 2001: 603) e Adam (1985 in Vieira 2001: 603), sequência narrativa consiste na série lógica de proposições narrativas (combinação de uma ou mais funções, com um ou mais atores, c.f. Adam - 1985) que são alteradas de um estado (inicial, antes do processo) a outro (final, após o processo), implicando no ordenamento sequencial de eventos (Vieira 2001: 599-608).

As três imagens assemelham-se no tratamento dado às figuras em vermelho e no uso de retas como elemento de estruturação. Em A, a sequência de figuras retangulares e a escassez de profundidade de campo atenuam a diferenciação entre as duas fotos. O corte divisório (ponto de contato entre as duas imagens) é incorporado como equivalente às linhas traçadas verticalmente nas imagens. Ainda no díptico presente em A (A1 e A2), as imagens assemelham-se nas relações cromáticas predominantes (azul, amarelo e vermelho) e na atenção conferida à aparência tátil das figuras.

O pareamento de A1 e A2 constrange a fotografia impressa à direita em B a atuar como B2, que é associado ao completo branco (B1). Inferência que é sustentada, ainda, na observação dos tons próximos ao branco predominantes no centro de B2 que induzem a compreensão da margem (B1) como a “não imagem” que se relaciona com a foto por meio de similaridade cromática. Assim, o díptico pode ser considerado um episódio de associação entre outros dois dípticos.

Sobre a relação entre A e B, as páginas apresentam correspondência cromática (ambas priorizam tons próximos ao vermelho) e similar estruturação baseada em formas retangulares. Na fotografia em B, observam-se margens (parede ao redor da janela) que se relacionam cromaticamente com a figura em primeiro plano à esquerda em A1 (homem). Já a figura cujo vermelho é mais intenso em A2 (garota), estabelece correspondência com o elemento (mulher) disposto no quadrante inferior à direita em B.

A e B conferem tratamentos distintos a formas geometricamente semelhantes. Na página esquerda, blocos e retas são responsáveis pela concepção panorâmica das fotografias, enquanto em B figuras retangulares semelhantes são exploradas de maneira a garantir profundidade de campo à imagem.

Aspectos semântico-pragmáticos:

O predomínio das cores da bandeira cubana²² (azul, branco e vermelho) pontua a relação entre as imagens do díptico. “Portas/janelas/aberturas/portais” mantêm-se representados nas três fotos aqui analisadas: em A1, a janela está fechada atrás do senhor sentado numa área externa à edificação; em A2, a criança caminha por um corredor em direção a uma porta fechada, ladeada pelo que parece ser um conjunto de janelas e portas de vidro; e em B2, uma janela aberta dá acesso ao interior de uma casa onde se encontra uma jovem caminhando próximo a um quadro que reproduz a figura de Che Guevara.

As relações de correspondência formais entre as imagens são as responsáveis pela correspondência semântica que se estabelece entre os personagens representados: o homem sentado em A1 está para o homem representado no quadro em B (Che Guevara), assim como a menina em A2 está para a mulher situada próximo à janela, também em B.

Díptico 20



Figura 71: reprodução das páginas 42 e 43 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A disposição das fotografias no díptico repete o *layout* dos casos 04, 10 e 17. Aqui, também, a soma do espaço ocupado pelas margens corresponde às áreas impressas nas páginas. Neste díptico, o branco e a posição (assimétrica) das fotografias voltam a funcionar como atenuantes da divisão material entre A e B.

Apesar da distinção entre as cores predominantes em cada uma das imagens, a relação cromática é aspecto responsável pela associação entre as partes que compõem o díptico. A foto impressa na página direita espelha a foto à esquerda por meio da relação de semelhança entre a figura retangular verde (porta) ao centro (ligeiramente deslocado para a direita) em A e a figura também retangular verde (camisa) ao centro de B (ligeiramente



deslocado para a esquerda). As figuras verdes, de formato abstrato e tamanho reduzido (parede descascada), estabelecem correspondência com a figura também verde (planta) situada na porção inferior à direita na foto em B. Outra similaridade pode ser observada no predomínio do marrom nos quadrantes inferiores das duas fotos. Formas retangulares verticais, dispostas lado a lado horizontalmente, são responsáveis pela estruturação geométrica das imagens. A iluminação difusa que prioriza as figuras em primeiro plano também ocorre de maneira semelhante nos dois casos.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A atenção aos aspectos arquitetônicos da ilha, evidente por meio da representação de fachadas, interiores de edifícios e áreas de acesso “portas/janelas/aberturas/portais” é tema que continua presente neste díptico. Assim como no caso anterior, três gerações encontram-se representadas neste caso: a criança, que assim como nos dípticos 15 e 18, é clicada num momento de despreocupação; a senhora, que observa a rua de dentro de casa e o homem, mais uma vez dá as costas para a câmera, voltado para o interior de uma edificação.

Díptico 21



Figura 72: reprodução das páginas 44 e 45 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A impressão simétrica das imagens, com máxima distância uma da outra, (sangrando as extremidades laterais) salienta o efeito divisório provocado pela costura entre as páginas, embora a continuidade do branco de A para B frequentemente amenize a ruptura material. No primeiro caso em que a manipulação das fotos faz-se evidente, a associação entre as imagens é salientada pelo tratamento semelhante de sobreposição a elas aplicado. As imagens sobrepostas (em A e B) são parte de uma mesma fotografia. As formas curvilíneas

que variam em tons de bege na sobreposição parecem ser resultado de recorte e manipulação de cor realizados na figura representada em verde, rosa e branco, à direita na imagem em B (camisa da senhora).

Na fusão, que limita a variação cromática em ambas as imagens, a interferência é mais densa à esquerda e mais difusa à direita. Enquanto em A, características como aspectos cromáticos e aparência tátil permitem a distinção de pelo menos duas fotografias sobrepostas, em B, a fusão de perspectivas e diferentes pontos de luminosidade tornam indefinido o número de imagens fotográficas envolvidas no processo de criação do resultado que é impresso na página.

Além disso, é possível observar que a pouca nitidez nas formas e a volumetria das figuras conduzem a atenção para os pontos nos quais a iluminação parece estourar nos planos mais distantes de ambas as imagens. O que se torna perceptível nos quadrantes superiores à direita em A e nos quadrantes superiores à esquerda e à direita em B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Ao mesmo tempo em que é responsável pela descaracterização dos personagens representados no díptico (homem de bicicleta e mulher caminhando em A, e mulher parada em B), a sobreposição confere dramaticidade às imagens. A peça de roupa, utilizada para cobrir o corpo e como forma de expressão, parece vestir as imagens, conferindo-lhes identidade e salientando aspectos culturais a ela simbolicamente relacionados.

Díptico 22



Figura 73: reprodução das páginas 46 e 47 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Assim como nos casos 11e 15, A é completo branco enquanto a impressão da fotografia em B repete a relação espacial entre os elementos que compõem a fotografia. A margem esquerda estabelece correspondência com a figura situada no segundo plano da imagem (personagem grafitado), enquanto a margem direita replica as dimensões da figura situada em primeiro plano à direita na foto (homem à frente da parede).

A centralização (com ligeiro deslocamento para a direita) da fotografia na página salienta o protagonismo da imagem no díptico ao mesmo tempo em que, somada ao branco que liga A e B, atenua a divisão material entre as páginas e elimina as possibilidades de relação de simetria espacial entre ambas. O branco, predominante em A, é replicado em três elementos presentes em B: na figura retangular situada no quadrante central e esquerdo da foto (cigarro representado no desenho); na figura curvilínea presente no quadrante superior direito (ponto em que a iluminação estoura no chapéu); e na figura retangular vertical presente no quadrante central direito da imagem (cigarro na mão do senhor).

A intensidade cromática singulariza o díptico em relação aos anteriores, assim como a relação entre os elementos que compõem a imagem. Neste caso, o diálogo ocorre não apenas entre A e B, mas dentro da própria fotografia. A figura presente à direita na foto replica características da figura situada à esquerda na imagem. Relação, essa, que ocorre por meio da aproximação cromática e reprodução de formas curvilíneas.

Aspectos semântico-pragmáticos:

No díptico, fotografia, grafite e o personagem da foto são associados de maneira a alterar a relação entre objeto e representação recorrente nas imagens fotográficas. Aqui, o grafite atua como objeto de representação da imagem fotográfica e do personagem que, assim como ele (grafite) é alvo da câmera. O homem reproduz a imagem grafitada e, a fotografia, por sua vez, torna-se representação não de um (grafite) ou de outro (homem), mas da interação entre os processos sógnicos que ocorrem entre as figuras.

Outra inferência possível ocorre acerca da correspondência entre a foto e relações cromáticas que constituem a bandeira cubana. A semelhança se dá de maneira mais acentuada que a do díptico 19 em razão da proximidade entre os tons de vermelho e azul, presentes na bandeira, e os tons visíveis na imagem impressa em B.

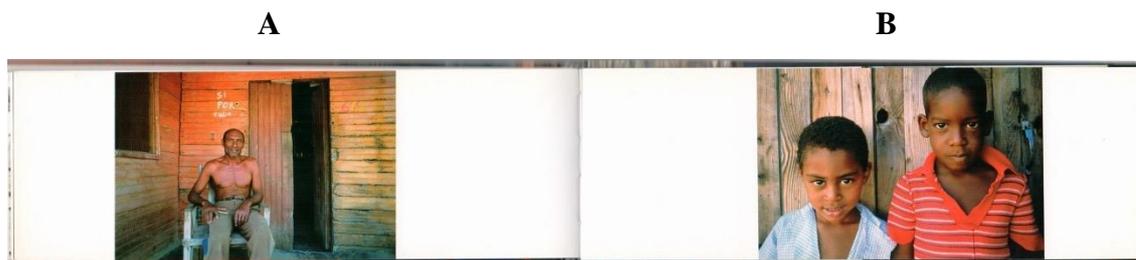


Figura 74: reprodução das páginas 48 e 49 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Neste díptico, a relação de similaridade entre A e B se estende da estruturação espacial das páginas até a associação entre os elementos que compõem as fotografias. A impressão sugere o espelhamento de A em B. As margens (externa – que corresponde à 1/6 da largura em relação ao total da página – e interna – 2/6) assemelham-se nas duas páginas.

Tanto em A quanto em B retas verticais e horizontais marcam os quadrantes e planos das imagens, responsáveis, portanto, pela estruturação geométrica das fotos. Em A, predominam as linhas horizontais que se fazem presentes em abundância no segundo plano. À esquerda e à direita, os limites espaciais da imagem interrompem o curso das linhas que a constituem. Já os limites superior e inferior da página produzem cortes na fotografia que são incorporados como elementos de estruturação da própria foto (em razão da semelhança com as linhas paralelas traçadas em sentido semelhante).

Ainda sobre as linhas distribuídas paralelamente na horizontal em A, observa-se que seus cursos são interrompidos em três pontos específicos. Primeiro, no quadrante superior esquerdo da imagem, onde as linhas dão lugar a uma figura retangular (vão da janela) cuja escassez de iluminação conduz a um plano posterior. Segundo, ao centro, onde a figura em primeiro plano (homem) destaca-se pela volumetria que também gera interrupção das linhas – apesar da semelhança cromática que atenua a diferenciação entre primeiro e segundo plano. E, por último, ainda ao centro, desta vez ocupando toda a extensão vertical da fotografia, onde blocos verticais (porta e vão da porta) alteram o curso do olhar do observador. Próximo a esse ponto, a escassez de iluminação sugere também a entrada para um plano posterior (distinto do primeiro caso).

Em B, as relações são inversas às predominantes em A. O plano de fundo da imagem é formado pela sucessão de formas retangulares, semelhantes entre si, dispostas

verticalmente. As duas figuras em primeiro plano replicam a disposição das linhas do plano de fundo (paralelas e verticais). Tais figuras destacam-se pelo predomínio de sucessões de linhas horizontais (que contrastam com o plano posterior) à direita (camisa vermelha), e pelo predomínio de formas quadriculares reduzidas à esquerda (camisa azul).

Os elementos de B estabelecem correspondência com os de A em pelo menos dois casos específicos: os blocos verticais no plano de fundo em B espelham os blocos verticais nos quais a imagem em A é dividida; e a relação entre as duas figuras em primeiro plano em B repetem a relação entre as duas figuras ao centro de A.

Além do jogo entre as linhas, A e B relacionam-se cromaticamente: os elementos em azul, por exemplo, nas duas fotos localizam-se na porção inferior esquerda; no quadrante central superior de A, as formas retangulares de coloração alaranjada próxima ao vermelho (intercaladas por linhas escuras) são sobrepostas por figuras brancas (palavras), enquanto no quadrante central inferior da imagem em B, a relação entre linhas vermelhas e brancas (também intercaladas por linhas escuras) marca a figura em primeiro plano.

A relação simétrica entre as linhas, formando figuras geométricas semelhantes que se repetem indefinidamente, é outra característica comum às duas fotografias. Exemplo são o retângulo formado por pequenos losangos em A (tela na janela) e os losangos formados pelo conjunto de quadrados em B (lados da camisa azul e branca).

Aspectos semântico-pragmáticos:

Neste díptico encontra-se a foto que deu origem ao título e à imagem de capa do fotolivro. Assim como na maioria dos casos em que o texto verbal aparece nos dípticos, a frase “Sí por Cuba” pintada nas ripas de madeira tem seus aspectos imagéticos explorados como elemento fotográfico. O uso do da mídia escrita como imagem para posteriormente explorá-lo como “palavra” dialoga com as possibilidades semânticas do texto (“Cuba por si própria” em tradução livre para o português). O título nasce da imagem, é fornecido pelo próprio referencial obtido pela câmera. Assim, o díptico atua como representação do fotolivro que, por sua vez, estabelece relações indexicais e simbólicas com Cuba (que se revela “por si própria” na medida em que se progride entre as páginas do livro).

O díptico ainda continua a sequência de representação de “portas/janelas/aberturas/portais”. Em A, observam-se uma janela e uma porta aberta e, em B, uma maçaneta que indica a porta fechada usada como pano de fundo. É possível constatar, ainda, aqui, a retomada na representação polarizada de crianças e adultos, desta vez, no

entanto, pela primeira vez no fotolivro, o adulto encontra-se à esquerda e os dois garotos à direita no duo.

Díptico 24



Figura 75: reprodução das páginas 50 e 51 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A impressão da foto em A com 1/6 de margem à esquerda e a impressão da foto em B sangrada à direita, assim como nos dípticos 18 e 23, desloca o centro do díptico para a direita, atenuando o efeito divisor do vinco entre as páginas. A distinção na posição das fotos em cada página (A e B), no entanto, elimina as possibilidades de busca por simetria entre os dois lados. Assim, neste caso, B atua como sequência temporal de A.

Na fotografia impressa em A predominam as cores quentes. A luz incide sobre as formas em primeiro plano cujos tons aproximam-se do vermelho, enquanto os planos seguintes são compostos de figuras que vão de tons de bege aos de marrom. Já em B, a relação cromática é distinta: nessa imagem, predominam os tons mais frios que vão dos cinzas (presentes em maior parte) aos azuis (destacados no objeto em primeiro plano).

Sobre as semelhanças, é possível observar que, nas duas imagens, a figura em destaque aparece à frente de uma sucessão de planos que se estende indefinidamente na medida em que perde luminosidade. Em A, a presença de mais de um foco de luz (o segundo menos intenso que o primeiro) fornece e prolonga a perspectiva assim como na foto em B (apesar de, neste caso, o posicionamento da figura destacada reduzir o acesso do observador ao foco secundário de luz).

Aspectos semântico-pragmáticos:

O díptico segue a continuação temática com a representação “portas/janelas/aberturas/portais”. No que diz respeito à representação da figura humana, a polarização entre adulto (no caso, idoso), à esquerda, e criança, à direita, repete o modelo do díptico anterior (23): no lugar do homem adulto, o idoso; na sucessão dos dois garotos, a menina. O senhor, à esquerda, olha para a direita enquanto a menina, à direita, encontra-se voltada para a esquerda e olha para o alto. O espaço em branco que liga as fotos parece ocupar o momento do encontro entre os personagens. Possivelmente uma representação da geração que intermedia as duas idades, conforme inferido na análise do caso 04.

A relação cromática que remete à bandeira de Cuba, presente em dípticos como o 22 e o 23, continua nestas duas páginas. Desta vez, a associação entre as cores não ocorre a partir dos elementos de uma mesma imagem, mas na relação entre as cores que se destacam em cada uma das fotografias (tons próximos ao branco e ao vermelho, em A, e azuis, em B).

Díptico 25



Figura 76: reprodução das páginas 52 e 53 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

A divisão material que separa o díptico é acentuada pela posição das imagens nas páginas: enquanto a foto em A é impressa extremamente à esquerda na página, a fotografia em B sangra, mais uma vez, a margem à direita. O recurso da impressão, aliado ao vinco que divide as páginas, induz o espelhamento de uma fotografia na outra. Espelhamento este que é acentuado pelas relações de similaridade estabelecidas entre as duas fotos.

Observa-se aqui que a iluminação difusa e as paletas de cores predominantes são semelhantes em A e em B. O tom avermelhado do objeto em destaque (carro), no primeiro plano de A, ressurgem em B diluído em tons que se aproximam do roxo presente no plano de fundo (parede). Tons de amarelo e verde também são comuns às duas imagens assim como os aspectos táteis (aparentes irregularidades volumétricas) da superfície que integra o plano de

fundo das duas fotografias. As figuras que se estendem verticalmente em tons de marrom, próximo ao preto, localizadas à esquerda da imagem em A (porta e casaco), correspondem ao retângulo vertical (vão da porta) e à figura em primeiro plano (garoto) compostos também por tons de marrom na foto em B.

Aspectos semântico-pragmáticos:

A representação do movimento dos objetos e personagens da esquerda para a direita (idoso, carro e criança) consiste no principal elemento de associação semântica entre as fotos do díptico. As fotografias continuam a “sequência narrativa” por meio da representação da porta (presente em A e em B) e da polarização da imagem do idoso à esquerda e da criança à direita. A ação do tempo sobre as fachadas das edificações é mais uma vez destacada como dentre as principais características do cenário construído.

Díptico 26



Figura 77: reprodução das páginas 54 e 55 de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Aspectos sintáticos e morfológicos:

Assim como no díptico 01 do fotolivro, este, que encerra a obra, relaciona texto verbal (desta vez, centralizado na página esquerda) e fotografia (impressa no limite direito da página direita). Neste caso, a correspondência não diz respeito à localização de texto e imagem nas páginas, mas à relação entre os elementos que compõem o texto (palavras e números ordinais) e os elementos que compõem a imagem fotográfica (figuras, planos e cores).

A divisão do texto em duas linhas (em A) é replicada em B por meio da incidência de luz que divide a foto horizontalmente em claro e escuro. O trecho em que as letras não são enfatizadas pelo negrito (“Imagens, texto e projeto gráfico”), em A, estabelece correspondência com a área superior esquerda da imagem em B, cuja incidência de luz é mais

intensa (área mais clara, portanto). A continuação da sentença, cujas palavras são impressas em negrito (“Tatiana Altberg”) corresponde à mancha acinzentada que se estende horizontalmente na parte superior da fotografia. Já o texto impresso na linha abaixo, em letras maiúsculas e negrito (“Cuba 1999”), é disposto na página de maneira semelhante à disposição de toda porção inferior da imagem, tomada por cores escuras que se aproximam do preto.

Aspectos semântico-pragmáticos:

Se no primeiro díptico a menina à esquerda (A, daquele caso) olhava sorridente para a direita, para o título do livro, convidando o leitor a caminhar pelas páginas que estariam por vir, neste, quatro garotos à direita (B desta relação) dão as costas para o observador. Dispostos em cima de um muro, representados de maneira similar a pontos (“reticências”) que encerram uma frase, são eles os responsáveis pela indicação do fim da sequência narrativa proposta no fotolivro.

Da sombra gerada por uma edificação, os garotos estão voltados para os vestígios do sol que restam ao oeste. A sombra que se estende sobre a área fotografada, na medida em que o fim do dia se aproxima, funciona como metáfora da própria página onde a foto se encontra impressa, uma vez que, disposta pareada com as informações técnicas, ela (página) atua como encerramento da sequência de dípticos que integram a obra. Os garotos, assim, são constrangidos a representarem o próprio leitor/observador que manuseia o fotolivro, a representar aquele que contempla o fim da obra (do dia de sol).

6 CARACTERÍSTICAS INTERMIDIÁTICAS DAS OBRAS ANALISADAS

Até aqui, procuramos contextualizar o leitor a respeito da presente pesquisa: dedicamo-nos inicialmente à apresentação do escopo teórico no qual o trabalho se contextualiza, em seguida, apresentamos detalhes do objeto de estudo, chegando ao capítulo anterior onde nos debruçamos sobre as particularidades das relações entre mídias e entre sistemas sógnicos que ocorrem nos dois fotolivros observados. Adiante, compilamos as especulações que resultam do cruzamento da fundamentação teórica com os dados coletados.

6.1 RELAÇÃO ENTRE LIVRO E FOTOGRAFIA NOS CASOS ANALISADOS

Se, conforme Elleström (2010) sugere, livro pode ser compreendido como o “suporte²³” pelo qual os aspectos materiais e conceituais da mídia fotografia são mediados (ELLESTRÖM, 2010: 32). E se casos de intermedialidade, de acordo com Wolf (2022), podem ser descritos como fenômenos em que há participação (direta ou indireta) de mais de uma mídia no processo de significação e/ou na estrutura semiótica de uma obra ou complexo semiótico (WOLF 2002:17), é possível inferir que, no fotolivro, a associação entre livro e fotografia consiste num caso de intermedialidade que implica na relação entre processos semióticos que engendra outros processos semióticos. Exemplo disso são os casos em que a relação entre a fotografia e aquilo que foi fotografado (o objeto com o qual ela se relaciona materialmente) perde importância na medida em que novos objetos de representação são gerados na associação entre as imagens e entre as imagens e as páginas do livro. Ocorre de maneira mais evidente nos dípticos 11 e 32 de *Silent Book* (figuras 15 e 40, respectivamente) onde, conforme foi possível observar no capítulo anterior, as relações icônicas entre figuras impressas nas duas páginas sobressaem-se às relações indexicais estabelecidas entre cada uma das fotografias e os objetos das quais elas originaram.

Na relação que ocorre entre as propriedades técnicas (“mídia técnica”, c.f. Elleström, 2010: 12) e conceituais (“mídia básica e qualificada”, c.f. Elleström, 2010: 12) do livro e da fotografia, é possível descrever pelo menos três vertentes distintas (e não excludentes) das relações intermidiáticas que ocorrem nos fotolivros: no primeiro (6.1.1), os aspectos materiais do livro são levados, pelas imagens ou pelas relações com elas, a atuar como signos; no segundo (6.1.2), o livro constrange os processos de significação mediados

²³ Neste caso, nos apropriamos da definição de Elleström (2010: 33) para “mídia técnica”, conforme apresentado no capítulo 2 deste trabalho.

pela imagem fotográfica nele impresso; e no terceiro (6.1.3), as fotografias interferem mutuamente nos processos de significação umas das outras quando relacionadas (pareadas e/ou dispostas em sequência) nas páginas do livro. Tratam-se de processos que ocorrem de maneira integrada, não capazes, portanto, de serem constatados isoladamente nas obras. A divisão que aqui fazemos se faz necessária, todavia, uma vez que nosso intuito é desenvolver reflexões mais objetivas e analíticas possíveis a respeito do que caracteriza as relações entre mídias nos fotolivros.

6.1.1 Materialidade do livro como signo e elemento de construção narrativa

Os fotolivros aqui analisados são casos em que os elementos materiais que constituem o livro, bem como seus aspectos conceituais, assumem função de signo²⁴ na construção das obras. Mais especificamente, as qualidades materiais do suporte relacionam-se como representações das imagens nele impressas (6.1.1.1), das relações entre as imagens (6.1.1.2), e/ou da própria obra (6.1.1.3).

6.1.1.1 Quando a página funciona como signo icônico da imagem

Sobre os processos semióticos que relacionam os elementos materiais do livro às imagens fotográficas, destacam-se as páginas em completo preto em *Silent Book*, e a exploração das páginas em branco e das margens em *Sí por Cuba*.

6.1.1.1.1 Sobre o uso do preto em Silent Book

Páginas em que se vê impresso o completo preto, sem nenhuma imagem, ocorrem em nove²⁵ dos 41 dípticos de *Silent Book*. Observa-se que, na maioria dos casos, o resultado obtido por um recurso de impressão (cobertura completa da página pela tinta preta), atua no díptico como correspondente icônico das fotografias (ou parte delas) impressas ao lado. É possível inferir que, nesses dípticos, a relação entre a cor predominante numa página

²⁴ Aqui nos referimos à atuação dos aspectos materiais do livro como *representamen* (aquilo que representa algo para a ideia que provoca ou que modifica, um veículo para comunicar à mente algo exterior, c.f. Peirce, CP 2.228) nas semioses (processo de significação que envolve a cooperação de três partes irredutíveis (signo, objeto e interpretante), c.f. Peirce, EP 2:411) que ocorrem no fotolivro. Ou seja, quando os aspectos do suporte atuam enquanto representações.

²⁵ Páginas esquerdas dos dípticos 03, 07, 10, 14, 20, 26, 31, 38 e 41 (figuras 07, 11, 14, 20, 26, 34, 39, 48 e 51, respectivamente).

(esquerda) e a imagem com ela pareada (direita) ocorre na forma de metonímia na qual, em função da similaridade (cromática), uma é compreendida como parte da outra (*par pro toto*).

No díptico 14 (figura 20) é possível observar, ainda, que o preto, além de atuar como parte da imagem ao lado, funciona como extensão da fotografia impressa em seu verso, também em razão da similaridade. Disposto num ângulo subjacente ao primeiro plano, o preto em B do díptico anterior, releva-se como o espaço acessível pela ruptura na superfície de um azulejo. Quando o virar da página resulta na contemplação do preto total, este é constrangido a atuar como extensão (do preto) da foto anterior. O preto total atua, assim, como subversão da materialidade do livro e da imagem fotográfica, uma vez que a relação entre a foto (B de 13 – figura 19) e a página em preto (A de 14 – figura 20) constrange a folha que constitui as duas páginas a funcionar como representação tridimensional do objeto. Sendo que, nesse caso, o próprio objeto de representação desenvolve-se na relação entre as páginas.

Em todos os casos em que uma das páginas é tomada pelo preto, essas páginas são constrangidas (pelas fotografias a elas materialmente associadas) a atuarem como elemento simbólico no díptico. Os *aspectos semântico-pragmáticos* das fotos conduzem a compreensão do preto, a partir de suas relações simbólicas estabelecidas com temas como “morte”, “luto”, “dor” etc. Dentre os processos em que o preto total é apropriado predominantemente como símbolo desses temas, tem-se como exemplo o caso do díptico 26 (figura 34) em que, a diferenciação cromática entre a página em preto e o elemento principal representado ao lado (casca branca de um ovo) induz à distinção entre as relações simbólicas nas quais atuam o preto e as relações indexicais nas quais atuam a casca do ovo (casca rompida como indício do nascimento recente de um pássaro). Nesse sentido, o preto enquanto qualitativamente “contrário²⁶” ao branco, é constrangido a funcionar também como “contrário” ao ovo (branco) que na imagem tem função de índice do início da vida.

6.1.1.1.2 Sobre o uso do branco em *Sí por Cuba*

As páginas em que é possível observar ausência de imagem fotográfica, completamente em branco, em *Sí por Cuba*, atuam de maneira semelhante ao preto em *Silent Book*. Os casos de “branco total” são responsáveis pela estruturação rítmica do fotolivro e

²⁶ De acordo com a óptica, o branco é a presença de todas as cores, não absorve, mas reflete todas as cores, o preto, ao contrário, e a ausência de cores, ou seja, todas são absorvidas. Na fotografia, contudo, “a definição de cor fundamentada na presença ou não de um matiz, é estanque e específica, não permitindo a interação com outras visões como, por exemplo, a dos pintores. O branco, neste caso, deve ser considerado como uma reunião criativa de vários matizes e não como uma simples somatória de partes. O preto, por sua vez, não é uma simples absorção de todos os matizes, e sim também uma reunião complexa de partes” (Silveira, 2011: 176).

relacionam-se por correspondência icônica com imagens fotográficas com eles pareadas. Como exemplo deste tipo de interação, observam-se os dípticos 02, 11, 13, 15, 18 e 22 (figuras 53, 62, 64, 66, 69 e 73, respectivamente), os quais se considera possível, também, classificar como casos de relação metonímica: relação de partes (áreas em branco na foto) tomadas pelo todo (imagem fotográfica).

Há casos específicos no fotolivro em que o branco, além de atuar como signo icônico da imagem, é também objeto referenciado na fotografia. Nos dípticos 02, 15 e 18 (figuras 53, 66 e 69, respectivamente), é possível perceber que a sequência de planos que estrutura a imagem fotográfica (pareada com o branco total) conduz o olhar do observador à área na foto em que o tom de branco se assemelha às áreas não impressas das páginas (margens ao redor da foto e todo da página pareada). A estruturação geométrica e perceptual da fotografia e sua disposição no díptico conduzem à interpretação de que a imagem atua como signo icônico da página em branco, pois incorpora e coincide espacialmente com as qualidades que compartilha com a folha (que supostamente esteve em branco até que a foto fosse nela impressa), subjacente à própria foto.

Sobre as relações que ocorrem entre margens e fotografia, destacam-se aquelas em que os espaços em branco replicam e salientam os padrões de estruturação dos elementos fotográficos. Trata-se dos casos em que a diagramação das páginas foge do padrão relacional²⁷ de *layout* vigente no fotolivro para obedecer às proporções estabelecidas pelas relações entre os elementos da imagem.

No caso dos dípticos 04 e 10 (figuras 55 e 61, respectivamente), por exemplo, em que a dimensão da margem assemelha-se ao tamanho dos blocos que estruturam a imagem fotográfica, margem e fotografia atuam em conjunto na estruturação rítmica da página. Já nos dípticos 01, 11, 15, 18 e 22 (figuras 52, 62, 66, 69 e 73, respectivamente), observa-se que as margens não só funcionam como elementos de extensão horizontal da imagem fotográfica, como também a ela (imagem) se relacionam da mesma maneira em que as figuras representadas relacionam-se entre si dentro da fotografia, expandindo assim os limites espaciais da imagem fotográfica. Ao estabelecer com a imagem relações semelhantes às que ocorrem dentro da própria foto, as margens atuam no díptico como signos icônicos de representação das relações espaciais que se desenvolvem entre as figuras dispostas na superfície fotográfica.

²⁷ Sobre esses padrões, veremos de maneira mais detalhada nos tópicos adiante deste capítulo.

6.1.1.2 As qualidades materiais do livro em suas relações com as relações entre as fotos

Além das relações estabelecidas entre suporte e imagem fotográfica nos fotolivros analisados, observamos, ainda, que os aspectos materiais da “mídia técnica do livro” (Elleström 2010: 32) funcionam também como signos das relações entre as fotografias.

6.1.1.2.1 Pareamento das páginas e relação entre margens como signo da relação entre as fotos

Se nas sessões adiante será discutido de que maneira a relação entre as páginas e entre seus componentes atuam sobre a interpretação da imagem fotográfica, este tópico limita-se a sublinhar os constrangimentos exercidos pela fotografia sobre os componentes materiais e conceituais do livro. Na análise de *Sí por Cuba* (Altberg, 2005), foi possível observar que as margens em um fotolivro podem atuar não só como signo icônico das fotografias impressas como também assumirem função de representar as próprias relações entre as imagens pareadas no díptico. A impressão da fotografia induz as características do livro (como vinco que divide as páginas, páginas pareadas no díptico e superfície bidimensional das páginas) a funcionarem como signos que ora são constrangidos a salientarem as relações de correspondência entre as imagens ora a atenuarem as semelhanças entre as fotos.

Em casos como os dos dípticos 03, 06, 08, 09, 12, 16, 21, 23 e 25 (figuras 54, 57, 59, 60, 63, 67, 72, 74 e 76, respectivamente), a relação de simetria que ocorre entre as páginas (divisão do díptico em dois lados iguais, separados ou unidos pelo vinco entre eles) funciona como elemento de representação das relações de similaridade entre as imagens impressas nos dois lados. Nesses processos em que as fotos são impressas de maneira simétrica nos dois lados do díptico, os aspectos materiais do livro são convertidos em elementos dêiticos, que funcionam como conectivo na relação entre as imagens.

Na mesma obra, é possível constatar, ainda, os constrangimentos impostos pela imagem fotográfica e sua impressão nas páginas, que ocorrem de modo a contrariar a relação de simetria entre as partes do livro. Nesses casos (todos em que se constata assimetria entre o peso gráfico das páginas pareadas), os elementos próprios do suporte (mais explicitamente margens e vinco) são conduzidos a atuarem como representação da associação espaço-tempo que ocorre entre as fotos. A disposição assimétrica de duas ou mais fotografias em um díptico, ao atenuar o efeito divisor do vinco e eliminar a correspondência espacial entre as páginas, salienta o efeito de “intervalo” promovido pelo branco na observação/leitura das

imagens. Os aspectos materiais do livro são constrangidos a funcionarem como elemento indicial dos hábitos de leitura no livro (leitura sequenciada da esquerda para a direita no Ocidente) e da “estrutura perceptual²⁸” da imagem fotográfica (leitura também se inicia na esquerda e termina na porção direita da foto).

O díptico 09 (figura 60) da mesma obra é um caso particular de exploração das características materiais do livro enquanto elemento de representação. Nesse caso, observa-se que, em razão da disposição das imagens nas páginas, o vinco entre as duas partes do duo é constrangido a atuar como recorte no espaço-tempo entre as duas fotografias. A costura entre as páginas funciona como elemento narrativo que, assim como descrito nas análises, assume função semelhante ao do corte entre cenas, característico da montagem cinematográfica clássica²⁹.

6.1.1.2.2 Sobre a tríplice relação entre as páginas de *Silent Book*

O conceito de “referência intermediária” (Rajewsky, 2012: 58) pode ser útil na compreensão de como os aspectos materiais do livro são explorados e constrangidos a atuarem como signo em *Silent Book*. Conforme visto no capítulo anterior neste trabalho, em três momentos específicos da obra, uma das páginas desdobra-se revelando uma fotografia que é colocada como terceira na relação que até então (até o desdobramento) ocorria entre duas imagens.

Nesses casos em que o observador/leitor é conduzido a explorar a materialidade do livro enquanto o manuseia, o suporte do fotolivro relaciona-se por similaridade com um tipo específico de suporte pelo qual a pintura é materializada. A associação entre três páginas e, conseqüentemente, entre três imagens fotográficas, alude aos “trípticos pictóricos” (conjuntos tripartidos de imagens pictóricas). O livro passa a atuar, portanto, “como se³⁰” fosse a moldura tríplice que une e converte três pinturas em uma imagem “única”. Com a distinta exploração das características materiais de um livro tradicional, as páginas do fotolivro (quando associadas no trípticos) atuam como correspondentes icônicos de outra mídia, a pintura.

²⁸ Organização dinâmica, anatômica e particularizada da imagem que resulta na arquitetura visual do conteúdo (Lima 1985: 20).

²⁹ A partir de Georges Méliès (1861-1938), o corte entre os *takes* passa a evidenciar a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço.

³⁰ Expressão utilizada por Irina Rajewsky para explicar a relação de intermedialidade classificada por ela como “referência intermediária”: “O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um ‘como se’ relativamente à outra mídia” (Rajewsky, 2012: 69).

6.1.1.3 As qualidades materiais do livro em suas relações com a obra como um todo

Na introdução de *Sí por Cuba*, a autora do fotolivro deixa claro que a música consiste na inspiração para o desenvolvimento da obra: “Caminho em busca da origem do som que move meu corpo adiante [...]. Prossigo, cúmplice da música que quer levar meu corpo” (ALTBURG, 2005: 05). A representação dos sons, no entanto, não ocorre no “assunto fotografado” (“objeto do registro”, c.f. Kossoy 1999: 22). Em todo o fotolivro não é possível encontrar qualquer imagem onde um instrumento musical, um artista durante sua performance ou algo semelhante tenha sido alvo das lentes da câmera. No fotolivro em questão, a paisagem sonora da ilha é adaptada para o *layout* das páginas e fornece as bases para o *design* do livro.

O processo pode ser compreendido como um caso de “tradução intersemiótica” (transposição “de um sistema de signo para o outro”, c.f. JAKOBSON, 2007: 11), embora não ocorra a transposição de uma obra específica, mas de várias “configurações midiáticas” (RAJEWSKY, 2012: 56), agrupadas em um mesmo estilo (popularmente conhecido como dentre os “ritmos cubanos”), para outra “configuração midiática” (fotolivro). Enquanto “tradução intersemiótica”, o *layout* de *Sí por Cuba* é recodificação e transmissão de mensagem recebida de outra fonte (a música). Tal inferência tem como base a construção e observação do gráfico (figura 78) abaixo, que explora os aspectos rítmico-visuais desenvolvidos na relação entre espaços vazios e impressos nas páginas, entre as páginas que compõem o díptico, e entre os dípticos dispostos em sequência.

É possível constatar que a padronização do uso do espaço das páginas é responsável por conferir “ritmo³¹” à progressão no fotolivro. Fotografia e margem são combinadas de modo a obedecer a “métrica” (prática de obtenção de ritmo, c.f. Pignatari, 2006: 31) que é particular a este fotolivro. O livro, assim, é convertido em partitura enquanto as fotografias atuam de maneira análoga aos códigos escritos que representam estruturas musicais.

³¹ Sobre ritmo, este trabalho apropria-se da definição de Pignatari (2006:21) que o descreve como pulsação sucessiva ou simultânea de eventos ou elementos, como “ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço – ou no tempo e no espaço – de elementos ou eventos verbocovisuais”.

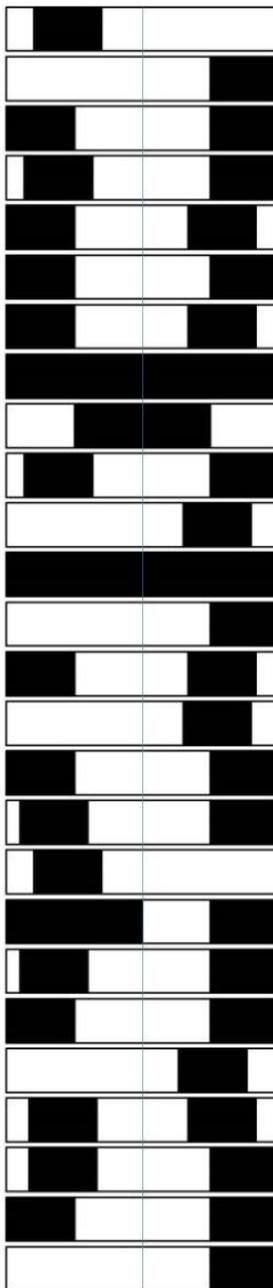


Figura 78: representação diagramática das relações entre imagens e espaços gráficos nas páginas do fotolivro *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

6.1.2 Interferências dos aspectos materiais e conceituais do livro sobre as fotografias mediadas

A respeito dos constrangimentos impostos pelos aspectos materiais do livro sobre a imagem fotográfica, destacam-se os casos em que as fotografias são exploradas de modo a estabelecer relações de correspondência com textos verbais. Trata-se de fotos que, se dispostas em outro suporte, ou mediadas em contexto distinto, desempenhariam funções sígnicas distintas dessas. Nesses casos, a interpretação que associa uma (foto) ao outro (texto

verbal) ocorre como resultado da interferência dos aspectos conceituais e materiais do livro sobre a imagem fotográfica por ele mediada. São exemplos desse tipo de interação entre as mídias, os casos em que as fotografias funcionam no fotolivro de maneira semelhante aos prólogos (fotografia do díptico 01 de *Sí por Cuba* – figura 52), títulos e subtítulos (fotografias presentes nos dípticos 01, 09, 13 e 20 de *Silent Book*, e 02 de *Sí por Cuba* – figuras 5, 13, 18,26 e 53, respectivamente). É comum às relações listadas acima o uso das imagens como elementos narrativos que atuam de modo a gerar expectativa no observador/leitor acerca da sequência de fotos que se seguirá a elas.

Sobre as interferências geradas pelo suporte na interpretação das imagens fotográficas, é possível salientar ainda, os casos em que a maneira como as fotografias encontram-se dispostas nas páginas exerce influência sobre a observação/leitura. Isso ocorre, por exemplo, nos casos em que a simetria na posição das imagens induz à relação de espelhamento entre fotografias distintas no que diz respeito aos *aspectos sintáticos e morfológicos* e/ou *semântico-pragmáticos* (exemplo dos dípticos 03, 08, 09, 16 e 25 de *Sí por Cuba* – figuras 54, 59, 60, 67 e 76, respectivamente); quando a assimetria na localização das fotografias nas páginas atenua as correspondências (*sintática e morfológica* e/ou *semântico-pragmática*) entre elas (exemplo dos dípticos 04, 10, 17 também de *Sí por Cuba* – figuras 55, 61 e 68, respectivamente); ou, ainda, nos casos em que uma mesma imagem fotográfica é constrangida pela materialidade do livro a relacionar-se a outra(s) em mais de um caso, provocando alterações na maneira como são observadas/lidas, como ocorre com as fotografias que se associam tanto em dípticos quanto em trípticos em *Silent Book*.

Assim como o preto (em *Silent Book*) e o branco (em *Sí por Cuba*) são constrangidos pela fotografia a desempenharem função de signo nos dípticos em que se fazem presentes, o contrário também ocorre. Dentre os casos desse tipo de interação entre livro e imagem fotográfica (em que características do livro constrangem a interpretação das fotos) nos fotolivros, destaca-se o díptico 10 de (figura 14) *Silent Book* (Rio Branco, 2012) que, como foi possível constatar nas análises, as construções semânticas que se desenvolvem na observação/leitura da foto são induzidas pelas relações simbólicas estabelecidas entre cor preta e temas relacionados à “morte”. Em casos de associações como essa, é possível inferir que a relação entre livro e fotografia cria os objetos de representação da obra.

6.1.3 Sobre as relações estabelecidas entre as imagens fotográficas nos fotolivros

Resultado das condições de mediação (impressão pareada e/ou em sequência), as relações que se estabelecem entre as imagens são, na maioria dos casos, responsáveis por processos de significação em que a fotografia desprende-se da relação com o “assunto fotografado”, para funcionar como representações de objetos que se desenvolvem por meio da própria interação entre as imagens fotográficas e entre elas com os elementos característicos do livro enquanto suporte.

Obviamente, a relação entre fotografias não consiste num caso de intermedialidade, uma vez que se trata da relação entre “configurações midiáticas” de uma mesma mídia. Contudo, a relação só ocorre da maneira como ocorre em razão de ser, ela (a relação), uma consequência da interação entre fotografia e livro (relação de intermedialidade, portanto), os casos de interferência formal e semântica que ocorrem entre as imagens são discutidos nesta seção do trabalho.

O díptico 06 de *Silent Book* (figura 10) apresenta-se como um exemplo dos constrangimentos exercidos por uma fotografia sobre a outra. Como foi possível observar na análise desse caso, a relação de intermedialidade inferida entre a pintura retratada em A e a fotografia disposta em B como um caso de “tradução intersemiótica” se dá por meio do pareamento das duas imagens e das similaridades observadas. Nesta associação, a foto disposta na porção esquerda do díptico (primeira a ser observada/lida, portanto) constrange a compreensão da foto à direita a partir de seus próprios padrões de estruturação “geométrica” e “perceptual”.

De maneira particular em *Silent Book*, observa-se ainda que, em casos como os dos dípticos 01, 09, 19, 23, 39 e 40, e do tríptico 02 (figuras 5, 13, 25, 49, 50 e 17, respectivamente) uma das páginas (geralmente aquela disposta no lado esquerdo do duo) pareadas funcionam como representação icônica do conjunto de formas e figuras que constituem a imagem ao lado (geralmente à sua direita). Nesses casos, o díptico é formado por duas representações distintas de uma mesma fotografia, uma delas resultado de recorte ampliado de parte da outra. Nesse tipo de relação, classificada em nossas análises como *pars pro toto*, observa-se que a área destacada nem sempre corresponde à figura principal de estruturação da imagem fotográfica. A relação constrange a subversão das próprias características materiais da fotografia, uma vez que elementos tidos como relevantes na captura e construção da imagem (figura principal) podem ter sua importância atenuada no díptico em razão da relação que ocorre entre a fotografia e a porção dela ampliada ao lado.

Os trípticos são outro exemplo da interferência de uma (ou mais) imagem (s) no processo de significação da (s) outra (s). Conforme descrito nas análises, as fotografias assumem funções distintas de representação, de acordo com o que é oferecido como possibilidade de relações de correspondência a serem estabelecidas com as imagens com as quais se encontram materialmente associadas.

6.2 OUTRAS MÍDIAS RELACIONADAS NAS OBRAS ANALISADAS

Sendo o livro e a fotografia duas mídias que comumente encontram-se associadas no fotolivro, pode-se inferir que as interações que ocorrem entre elas (livro e fotografia) tendem a ser compreendidas de maneira mais generalizada, como processos comuns aos fotolivros, passíveis de serem observados em outras obras, salvo as particularidades. Sobre a maneira como outras mídias (além do livro e da fotografia) veem-se relacionadas nos fotolivros aqui analisados, todavia, observamos que se tratam de interações próprias de cada obra. Quando envolvidas, seja de modo “intra ou extracomposicional” (WOLF, 2002: 17), essas mídias atuam de maneira particular enquanto elemento constitutivo de cada “configuração midiática”, não funcionando, portanto, como parte das relações de intermedialidade que constituem a mídia “fotolivro”.

Nas obras analisadas, observamos a atuação mais expressiva de mídias como pintura, arquitetura, texto verbal³², dentre outras³³. Conforme será discutido a seguir, a participação dessas mídias nos fotolivros implica distintas maneiras de transgressão de suas fronteiras midiáticas.

6.2.1 A pintura em suas relações intermidiáticas nas obras analisadas

Os trípticos de *Silent Book* consistem num caso duplo de alusão à mídia pintura. A “referência intermidiática” ocorre tanto por meio da exploração da materialidade do suporte (como visto anteriormente) quanto dos processos de significação que resultam da interação

³² Neste caso, tratamos do texto verbal que ocorre não necessariamente enquanto meio de materialização da mídia literatura, mas das palavras e frases que, como visto nas análises, são capturadas como parte dos componentes visuais das imagens fotográficas.

³³ Além da pintura, da arquitetura e do texto verbal, outras mídias como música, literatura, cinema, grafite e escultura encontram-se associadas nas relações intermidiáticas que ocorrem nas duas obras aqui investigadas. No caso dessas últimas, no entanto, por ocorrerem intrinsecamente associadas a outros casos já discutidos aqui, destinarmos um tópico específico a cada uma delas como feito com as demais resultaria em redundância, uma vez que já foram abordadas ao tratarmos das relações que envolvem livro e fotografia (na primeira parte deste capítulo).

entre as três fotos materialmente associadas nas páginas do fotolivro. Nessas relações, observamos que, independente dos elementos representados nas fotografias ou das técnicas utilizadas na captura das imagens, elas são constrangidas a funcionarem de maneira análoga às pinturas quando emolduradas e relacionadas nos trípticos pictóricos.

Além dos trípticos aqui descritos como casos de “referência intermediática”, em *Silent Book*, a pintura relaciona-se materialmente com a fotografia, atuando como objeto de representação das imagens fotográficas (capa e dípticos 06 e 12, e tríptico 02; figuras 1, 10, 15 e 17, respectivamente). Casos em que uma mídia é apropriada como conteúdo de outra são descritos por Elleström (2010: 32) como “mediação”, uma vez que a “mídia técnica³⁴” da fotografia atua como meio de representação da pintura.

Como foi possível observar nas análises, na maioria dos casos em que a pintura ocorre no fotolivro, a associação converte o objeto de representação da obra pictórica no próprio objeto de representação da fotografia. A mídia técnica da fotografia (página do livro, neste caso) assume função de mediar não a imagem fotográfica, mas a própria pintura. Na relação, a fotografia, atua como mediadora não apenas da “configuração midiática” ali representada, mas da pintura enquanto mídia (cujos aspectos conceituais – históricos e socioculturais – fazem-se presentes no processo de representação no qual a “configuração midiática” específica atua), em razão dos aspectos culturais e históricos que contextualizam aquela obra (pictórica, no caso).

As relações que se estabelecem entre as fotografias que mediam as pinturas e aquelas com as quais essas se encontram pareadas salientam outro modo de envolvimento da pintura na constituição do fotolivro. Já que seus componentes icônicos atuam como elementos de correspondência com os elementos icônicos das imagens fotográficas (a “ela” pareadas), a pintura é constrangida a atuar (com seus signos e materialidade própria) na construção material da obra.

Apesar de ocorrer em todos os casos em que a pintura é objeto das imagens fotográficas no referido trabalho de Miguel Rio Branco, a apropriação de seus elementos materiais é mais explícita no díptico 06 (figura 10), previamente descrito nesta pesquisa como um caso em que os elementos qualitativos da obra pictórica representada à esquerda são traduzidos nos elementos de estruturação da imagem fotográfica à direita. Outro caso em que os meios de representação da pintura são explorados na construção da imagem fotográfica e,

³⁴ “[Q]ualquer objeto, fenômeno físico ou corpo em que se ‘realiza’, ‘exibe’ ou ‘percebe’ a mídia básica [aspectos da modalidade de uma mídia] e qualificada [aspectos qualitativos de uma mídia, tais como concepções culturais e desenvolvimento histórico]” (Elleström 2010: 30).

consequentemente, nas relações que se estabelecem entre as fotos dispostas em conjunto, é o tríptico 02 (figura 17), no qual se observa, além da mediação da obra pictórica (em B da relação), uma das partes do tríptico (A2 da relação) ser constituída a partir da extração e ampliação de parte da fotografia na qual se encontra mediada a pintura.

6.2.2 Arquitetura em suas relações intermediáticas nas obras analisadas

Uma vez que funcionam como elemento de representação das imagens fotográficas, tanto em *Sí por Cuba* quanto em *Silent Book* os casos em que ocorre a participação de “configurações midiáticas” arquitetônicas podem (assim como acontece com a pintura) ser descritos como casos de “mediação”.

Enquanto signo próprio da mídia arquitetura, as aberturas em edificações (como portas, portais, janelas e portões) têm suas aparências exploradas como elemento de estruturação (geométrica e perceptual) e construção semântica de imagens fotográficas presentes nas duas obras. Conforme discutido anteriormente, tais elementos funcionam nas fotografias como meio de correspondência icônica entre duas ou mais imagens relacionadas, além de atuarem nas construções temáticas que se desenvolvem na sequência das páginas.

Dentre as relações intermediáticas que envolvem construções arquitetônicas, destacam-se às representadas no fotolivro de Altberg, sobretudo no díptico 12 (figura 63), onde a relação entre os elementos que constituem a fachada de um prédio é apropriada no fotolivro como ícone relacional da estruturação rítmica da obra que, por sua vez, referencia a paisagem sonora de Cuba. Nesse díptico, observa-se, assim, a relação que envolve, de maneiras distintas, livro, fotografia, arquitetura e música.

6.2.3 O texto verbal em suas relações intermediáticas nas obras analisadas

Assim como ocorre com a pintura e a arquitetura, o texto verbal, quando associado às fotografias (caso dos dípticos 05, 06 e 23 de *Sí por Cuba* e 04, 05, 22, 34 e 36 de *Silent Book* – figuras 56, 57, 74, 8, 9, 30, 44 e 46, respectivamente), é explorado pelo menos de duas maneiras distintas: em suas funções icônicas enquanto elemento de correspondência entre as imagens fotográficas; e em suas relações simbólicas como código de linguagem. No primeiro caso, observa-se que as qualidades das letras, tais como cor, formato e tamanho não só se relacionam com as demais figuras que compõem às fotos como também assumem função de estabelecer correspondências com os elementos que compõem a fotografia disposta

ao lado. Já no segundo caso, observa-se que as palavras e frases quando lidas conferem à imagem e ao díptico interpretação semântica que ocorre condicionada à sua decodificação. Exemplo disso é o uso da frase “Sí por Cuba” no díptico 23 (figura 74) como título da obra, e da palavra “metálica” numa das fotos que compõem o díptico 34 (figura 44) em *Silent Book*.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que a relação entre livro e fotografia não nasce com o fotolivro, mas remete aos primórdios do papel fotográfico. No entanto, as obras analisadas nos levam a crer que, apesar de não tão simples quanto a equação “fotolivro = fotografia + livro”, são as particularidades das relações entre essas duas mídias que constituem as características principais daquela que se encontra antes do sinal de igualdade.

Acreditamos que nos relatos das análises e na discussão foi possível alcançar a resposta à nossa questão e a confirmação de nossas hipóteses. Nos fotolivros *Silent Book* e *Sí por Cuba*, as mídias envolvidas atuam de maneira singular nos processos de significação engendrados pelas relações intermediáticas. No que diz respeito à mediação da imagem fotográfica pelo livro, três características distintas e não excludentes foram suscitadas como efeito dessa associação:

1- as imagens e as associações entre as imagens constroem os aspectos materiais do livro a funcionarem como elementos de representação e construção narrativa;

2- o livro constrange os processos de significação mediados pela imagem fotográfica nele impresso;

3- o livro possibilita que as imagens fotográficas interfiram umas nos processos de significação das outras.

Em *Silent Book* e *Sí por Cuba*, o cruzamento de fronteiras midiáticas ocorre de maneiras complexas e relacionadas. Verificamos que em um fotolivro, não se pode observar os processos sógnicos da fotografia sem considerar o livro como o contexto em que ela ocorre, muito menos atestar as relações intermediáticas alusivas (que envolvem literatura, cinema, música, arquitetura, pintura, grafite etc.) sem que a associação da fotografia ao livro seja considerada. Os aspectos materiais do livro tampouco podem atuar nos processos de representação sem que, por meio dele, ocorra a mediação da fotografia e das outras mídias e estruturas semióticas envolvidas.

8 REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniella e QUEIROZ, João. **Semiosis and intersemiotic translation**. *In: Semiotica*, 2013 (283-292).
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Por uma concepção semântico-pragmática da linguagem**. *In: Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. V. 5, n. 8, 2007.
- ALTBERG, Tatiana. **Sí por Cuba**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BARTHES, Roland. **Theory of the Text**. Untying The Text. Ed. Robert Young. London: Routledge, 1981.
- BEINEKE, Colin. **Towards a Theory of Comic Book Adaptation**. *In: Dissertations & Theses, Department of English English, Department of University of Nebraska*. Lincoln, 2011.
- BOOM, M. e PRINS, R. **Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945**. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.
- CALDEIRA, Cinderela. **Do papiro ao papel manufacturado**. São Paulo: USP. Disponível em <<http://www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2002/espaco24out/vaipara.php?materia=0varia>>. Acesso em 10 de maio de 2013.
- CAMARGO, Ralph Willians; SILVA, Acir Dias. **Realismo fantástico na fotografia de Kossoy e a literatura de Clarice: ângulos e comparações entre imagem e literatura**. *In: Anais do 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: UEM, 2010.
- CHO, Sung-eun. **Intertextuality and Translation in Film Adaptation**. *In: Journal of British&American Studies*, 2005.
- CLARK, Andy. **Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence**. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- CLÜVER, Claus. **Inter textus / Inter artes / Inter media**. *In: Aletria*, 2006 (11-41).
- _____. **Intermedialidade**. *In: Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (8-23).
- COMMENS. Digital Companion to C. S. Peirce. Disponível em <<http://commens.org/>>. Acesso em 18 de novembro de 2014.
- CRUZ, Marion C. Daisyspot: a inferência na interface imagem e linguagem. *In: CAMPOS, Jorge (org.). Inferências Linguísticas nas Interfaces*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2009.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELIAS, Erico. **Porque é cada vez mais importante pensar a imagem**. *In: Revista Técnica Prática*. Jan. 2010. 18 edição. Disponível em

<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernandodetacca/RevistaTecnicaPratica_%20janeiro2010_edicao18.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2013.

ELLESTRÖM, Lars. **The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.** *In: Media Borders, Multimodality and Intermediality.* Houndmills, Palgrave Macmillan, 2010 (11-48).

FARIAS, Priscila L. **Semiótica e Cognição: Os conceitos de hábito e mudança de hábito em C. S. Peirce.** Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/reic/article/viewFile/701/604>>. Acesso em 20 de setembro de 2011.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros Latino-americanos.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GONÇALVES, Sandra M. L. P. **Narrativas Visuais: entre a informação e a arte.** Ouro Preto: UFOP, 2013.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **Método Semiótico.** *In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs).* Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação. São Paulo: Editora Atlas, 2010

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2007.

JUNIOR, Rubens Fernandes. **40 anos de Viagem pelo Fantástico** – fotografias de Boris Kossoy. 2011. Disponível em <<http://iconica.com.br/blog/?p=2751>>. Acesso em 20 de maio de 2013.

KITTLER, Friedrich A. **Gramophone, Film, Typewriter.** EUA: Stanford University Press, 1999.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia.** O efêmero e o perpetuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Word, Dialogue, and Novel.** *In: Desire and Language.* Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora et al. New York: Columbia UP, 1980.

LACERDA, Mariana. **Os mistérios da fotografia** (entrevista). *In: O olhar em fragmentos.* Itaú Cultura, 2008. Disponível em <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/agosto-2008-os-misterios-da-fotografia/>>. Acesso em 19 de junho de 2013.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual.** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo 1988 (2ª edição).

LUCENA, Tiago Franklin. **Arte e mídia: aproximações e distinções.** *In: Revista Compos, n. 1, 2004.* Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em 24 de julho de 2010.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 (2ª edição).

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENDES, João Maria. **Introdução às Intermidialidades**. Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

MÜLLER, Jürgen E. **Intermedialidade revisitada**: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais F. N.; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

_____. **Intermediality and Media Historiography in the Digital Era**. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010 (15–38).

NÖTH, W. **Semiótica do século XX**. São Paulo: Annablume, 2005 (13-46), 3ª edição.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. **The Photobook: A History I**. Londres: Phaidon, 2004.

_____. _____. III. Londres: Phaidon, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, (1931-1958).

_____. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: um Saber com Sabor**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006 (9ª edição).

QUEIROZ, João. **Classificação de Signos de C. S. Peirce** – De ‘On the logic of science’ ao ‘Syllabus of certain topics of logic’. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v30n2/a12v30n2.pdf>>. Acesso em 20 de setembro de 2011.

_____. **Semiose segundo C. S. Peirce**. São Paulo: Fapesp, 2004.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality**. In: *Intermedialités*, 2005.

_____. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade**. In: DINIZ, Thais F. N.; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 2ª edição.

RODRIGUES, Selma C. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SHANNON, Elizabeth. **The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century**. *In: St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* 2010 (55-62).

STALNAKER, Robert. **Pragmática**. *In: DASCAL, Marcelo. Pragmática, problemas, críticas, perspectivas da lingüística*. Campinas: 1982.

_____. **Pragmatics**. *In: GEIRSSON, H; LOSONSKY, M. Readings in language and mind*. Cambridge: Blackwell, 1996 (77-88).

SILVEIRA, Luciana. **A percepção cromática na imagem fotográfica em preto e branco: uma análise em nove “eventos de cor”**. *In: Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico*, 2011 (175-183).

TATIANA Altberg. Disponível em <<http://tatianaaltberg.carbonmade.com/about>>. Acesso em 13 de dezembro de 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIEIRA, André G. **Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica**. *In: Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2001 (599-608).

WOLF, Werner. **Intermediality Revisited**. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *In: Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2002 (13-34).