

PROCESSOS INTERARTES E INTERMIDIÁTICOS EM FOTOLIVROS

BRASILEIROS

Ana Paula Vitorio (PUC-Rio)¹

João Queiroz (UFJF)²

Resumo: Embora sejam escassos os estudos a respeito, o fotolivro é explorado por artistas e fotógrafos latino-americanos pelo menos desde 1920. Esta pesquisa analisa três obras produzidas por artistas e poetas brasileiros: *Paranóia*, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee; *Silent Book*, de Miguel Rio Branco; e *Sí por Cuba*, de Tatiana Alberg. A abordagem baseia-se na noção de signo icônico de C.S. Peirce e nos estudos de intermedialidade.

Palavras-chave: Fotolivro; Livro de artista de fotografia; Fotolivro de literatura; Fotografia; Livro


Introdução

Fotolivros são uma classe de livro de artista, caracterizada, principalmente, por relações intermidiáticas. A associação histórica entre livro e fotografia é anterior ao fotolivro e ocorre, ao menos, desde a primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da impressão da imagem fotográfica (Shannon, 2010, p.56). Fotolivros são descritos, por dois dos principais pesquisadores dedicados ao tema, como fenômeno nos quais “as fotografias perdem suas características fotográficas próprias e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro” (BOOM, PRINS, 1989, p.12).

No Brasil, é crescente a produção de fotolivros a partir da segunda metade do século XX. Destacam-se trabalhos como *Rua* (1961), de Guilherme de Almeida e Eduardo Ayrosa; *O Mergulhador* (1968), de Vinícius de Moraes e de Pedro de Moraes; *Viagem pelo Fantástico* (1971) de Boris Kossoy; *Quarenta Clics em Curitiba* (1976) de Paulo Leminski; e *Amazônia* (1978), de Cláudia Andujar e George Love. Embora diversas obras brasileiras sejam frequentemente listadas entre as mais importantes do gênero, é escasso o investimento das editoras; grande parte é publicada em pequenas tiragens, produzindo uma concentração de obras nas mãos de colecionadores e de alguns poucos museus. A maioria dos acervos mantém-se restrita a centros e instituições em países como Alemanha, Inglaterra, Austrália, Japão e Estados Unidos. São raros também os estudos e críticas dedicados aos fotolivros na América Latina. Se não é

¹ Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Mestre em Comunicação (UFJF). Contato: anissima.vitorio@gmail.com.

² Professor no Instituto de Artes e Design da UFJF. Contato: queirozj@gmail.com.




difícil encontrar trabalhos dedicados à imagem fotográfica (e/ou fotografias individuais) e às produções literárias, são poucas as investigações dedicadas ao fotolivro.

Vamos analisar aqui três importantes obras. Nossa abordagem baseia-se na noção de signo icônico de C.S. Peirce e nos estudos de intermedialidade. Redescoberto recentemente em razão de duas reedições (2000 e 2009), *Paranóia* é composto por 20 poemas e 75 fotografias preto & branco dispostos em páginas de 23 x 15 cm. A obra de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (2000 [1963]) é um importante fotolivro de literatura no qual as relações entre poesia verbal, fotografia e diversas propriedades da página - como fonte tipográfica e distribuição dos espaços gráficos - ocorrem numa relação de complementaridade semiótica. A segunda obra pesquisada é *Silent Book* (2012 [1997]) de Miguel Rio Branco. Considerado um dos mais relevantes fotolivros do século XX, a publicação, com 195 x 195 cm, é desprovida 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). Todas as fotografias são impressas sangradas, algumas delas em folhas dobradas, permitindo que as imagens sejam associadas a mais de uma página (e foto). O terceiro trabalho analisado é *Sí por Cuba* (2005), de Tatiana Altberg. Com dimensões de 9 x 27.5 cm e impressa em capa dura, a edição final do fotolivro inclui texto introdutório e 47 imagens fotográficas. A publicação resulta do ensaio realizado pela fotógrafa na ilha em 1999, ano da comemoração dos quarenta anos da Revolução Cubana.

Semiose e Signo icônico - breve definição

Para Peirce, a “semiose” (EP2: 411), ou a “ação do signo”, envolve uma relação constituída por três termos irredutivelmente conectados – signo, objeto e interpretante (CP 2.228). Signo é “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (CP 2.228). Os signos são classificados conforme as relações de determinação, e/ou causalidade, que mantém com seus correlatos (objeto e interpretante) (Freadman, 2004). Com relação a seus objetos, eles podem exibir alguma similaridade, ou analogia, quando são classificados como “ícones”; podem forçar a atenção para um objeto, por meio de uma relação factual, como “índices”; ou podem se relacionar com seus objetos com base em alguma característica imputada através de associações de ideias, ou leis, como os “símbolos” (CP 1.369, CP 1.558; Queiroz, El-Hani, 2006).




Sobre o ícone, que é a classe mais importante em nossas análises, Peirce afirma que “em um sentido mais estrito, nem mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou Primeiridade, pode ser um Ícone” (CP 2.276), no entanto, “[...] um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente por sua similaridade, não importando seu modo de ser” (EP2: 273). É precisamente neste domínio que usamos tal noção, para descrever os signos que exercem função icônica nos fotolivros. Para Peirce, “uma propriedade muito característica do ícone é que através de sua observação direta outras verdades a respeito de seu objeto podem ser descobertas” (CP 2.279). Esta definição representa uma destrivialização da noção de ícone como um análogo do objeto representado (Stjernfelt, 2007). O ícone é operacionalmente definido como um signo cuja manipulação permite, por observação direta de suas propriedades, a descoberta de alguma informação sobre seu objeto (Atã, Queiroz, 2014). Tais processos são observados nas obras estudadas. Examinando o layout das páginas, por exemplo, obtemos certas informações sobre as fotografias e poemas, ou sobre a relação entre as fotografias e entre fotos e poemas, quando relacionadas em páginas subsequentes, ocasiões em que a leitura de um (a) pode produzir interpretações muito orientadas de outros (as).

O fotolivro também pode ser descrito como o resultado de processos nos quais fotografia e diversos sistemas presentes no livro (tipografia, sistema verbal, layout etc.) se relacionam. São exemplos, portanto, de fenômenos de intermedialidade.

Intermedialidade no fotolivro

Autores como Rajewsky (2012), e Clüver (2006, 2011), definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2012, p.52). Para Elleström (2010), “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, p.14). Quando a relação intermediática é uma “combinação midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), várias mídias encontram-se envolvidas materialmente na constituição e significação de uma determinada “configuração midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), ou seja, de determinada obra ou produção midiática. Segundo Elleström (2010), há um paralelo entre a noção de combinação midiática e a ideia de “mediação” porque



ambas envolvem a materialidade de diferentes mídias. Para o autor, “mediação” diz respeito a um tipo de intermedialidade no qual uma mídia atua como suporte de outra (ELLESTRÖM, 2010, p.17).

As combinações, de acordo com Clüver (2011), podem ocorrer de três maneiras: como “plurimedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 15), quando se detecta a presença de várias mídias dentro de uma mídia; e/ou “multimedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 15), quando diferentes mídias encontram-se associadas na produção de uma obra. Como resultado desses tipos de relação, há três classes de configurações midiáticas:

textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, e textos mixmídias, que ‘contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (...). Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que ‘recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis’. A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico. (CLÜVER, 2011, p.15)

Fenômenos intermediáticos, os fotolivros podem ser descritos como redes de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais. Como exemplo de combinação midiática, eles são particularizados pela maneira singular como associam sequências de imagens fotográficas, poemas, tipografia, design, a composição e a ordem das páginas, características materiais do papel e da encadernação, a qualidade da impressão, dentre outros.

Paranóia, Silent Book e Sí por Cuba

Nos fotolivros *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba*, os sistemas semióticos envolvidos atuam de maneira singular nas relações intermediáticas. Na relação que ocorre entre as propriedades técnicas e conceituais do livro, da fotografia, do texto e de outros sistemas de signos observados é possível descrever pelo menos três vertentes distintas (e não excludentes) das relações intermediáticas que ocorrem nos fotolivros. Na primeira, os aspectos materiais do livro atuam, através das imagens, textos e outros elementos ou relações com eles, como signos; na segunda, o livro permite que processos semióticos específicos sejam mediados pela imagem fotográfica, pelo texto e os outros elementos nele impressos; na terceira, as fotografias, textos e os demais sistemas agem

mutuamente nos processos semióticos quando relacionados (pareados e/ou dispostos em sequência) nas páginas do livro. Os processos ocorrem de maneira integrada e são incapazes, portanto, de ser identificados isoladamente nas obras.

Sobre os elementos materiais que constituem o livro, bem como seus aspectos conceituais, atuando como signos nas obras, observamos que as qualidades materiais do suporte são representações icônicas das imagens nele impressas, das relações entre as imagens, entre poemas e imagens e/ou do próprio trabalho. A impressão da fotografia produz relações nas quais as características do livro (como vinco que divide as páginas, páginas pareadas no díptico e superfície bidimensional das páginas) funcionam como signos que salientam as relações de correspondência entre o que é visto impresso nas duas partes.



Figura 01: *Paranóia* (Piva, Lee, 2000).



Figura 02: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 03: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Quanto à interferência dos aspectos materiais do livro sobre a interpretação da imagem fotográfica e do texto verbal (mais especificamente, do poema), destacam-se os casos em que as fotografias são exploradas de modo a estabelecer relações de correspondência com textos verbais. São fotos que, se dispostas em outro suporte, ou mediadas em outro contexto, desempenhariam funções sígnicas distintas. Nesses casos, a interpretação que associa uma foto a um poema ocorre como resultado da interferência dos aspectos conceituais e materiais do livro sobre a imagem fotográfica e os textos por ele mediados. Exemplos deste tipo de interação podem ser observados no pareamento entre poemas e imagens fotográficas em *Paranóia*. No caso do díptico a seguir, verifica-se que a impressão do poema na página ocorre de maneira semelhante à estruturação dos elementos na fotografia.



Figura 04: *Paranóia* (Piva, Lee, 2000).

Processo semelhante ocorre em *Sí por Cuba*, onde a simetria na posição das fotos induz à relação de espelhamento entre fotografias (figura 05). No exemplo do díptico abaixo, é possível observar que, impressas espelhadas, as duas fotos funcionam numa relação de similaridade que ocorre tanto entre os aspectos formais das fotos (cor, profundidade de campo, aspectos táteis dos objetos registrados) quanto semânticos (associação entre a era Fidel e a geração que viveu em Cuba naquele período).



Figura 05: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Em *Silent Book*, destacam-se os casos em que uma mesma imagem fotográfica é impelida, pela materialidade do livro, a relacionar-se a outra(s) em mais de um arranjo, produzindo alterações na maneira como são observadas/lidas, como ocorre com as fotografias que se associam tanto em dípticos quanto em trípticos (figuras 06 e 07).



Figura 06: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 07: de *Silent Book* (Rio Branco, 2012).

Pode-se, ainda, inferir que, no fotolivro, a associação entre livro, fotografia, texto verbal (mais comumente poemas), desenho, pintura etc. 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 produzidos na associação entre as fotos, entre as fotos e os textos e entre as fotos, textos e as páginas do livro. O processo é evidente em *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba* (figuras 08, 09 e 10, respectivamente), obras em que frequentemente as relações icônicas entre figuras impressas nas páginas destacam-se nas relações indexicais estabelecidas entre cada uma das fotografias e os objetos das quais elas originaram. A relação é particularizada em razão de ser uma consequência da interação entre fotografias, poemas (caso específico de *Paranóia*) e livro.



Figura 08: *Paranóia* (Piva, Lee, 1963).



Figura 09: *Silent Book* (Rio Branco, 2012).



Figura 10: *Sí por Cuba* (Altberg, 2005).

Conclusão

Em *Paranóia*, *Silent Book* e *Sí por Cuba*, não é possível observar os processos semióticos desconsiderando o livro como artefato material em que ocorrem, muito menos atestar as relações intermediáticas alusivas (referências intermediáticas, c.f. Rajewsky, 2012), que envolvem literatura, cinema, música, arquitetura, pintura, grafite etc., sem considerar a associação da fotografia com o livro. Os aspectos materiais do livro tampouco podem atuar nos processos de representação sem que, por meio dele, ocorra a mediação da fotografia, do poema e das outras mídias envolvidas nas estruturas semióticas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme; AYROSA, Eduardo. *Rua*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

ALTBERG, Tatiana. *Sí por Cuba*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.


ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. *Amazônia*. Bauru: Editora Praxis, 1978.

ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Icon and abduction: situatedness in peircean cognitive semiotics. In: *Model-based reasoning in science and technology*. Studies in applied philosophy, epistemology and rational ethics, vol 8. Springer. Berlin: Heidelberg, 2014.

BOOM, Mattie; PRINS, Ralph. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, jul./dez. 2006 (p.11-41).

_____. Intermidialidade. In: *Pós*: revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 2. Belo Horizonte: 2011(p.8-23).



ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: *Media borders, multimodality and intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010 (p.11-48).

FREADMAN, Anne. *The machinery of talk – Charles Peirce and the sign hypothesis*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

KOSSOY, Boris. *Viagem pelo Fantástico*. Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1971.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976.

MORAES, Vinícius; MORAES, Pedro. *O Mergulhador*. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1968.

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

PEIRCE, Charles Sanders; HOUSER, Nathan. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

PIVA, Roberto. *Paranóia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

QUEIROZ, João; EL-HANI, Charbel. Semiosis as an emergent process. In: *Transactions of the Charles S. Peirce society: a quarterly journal in american philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 2006 (p. 78-116).

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thais (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona, 2012 (p.51-74).

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

SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. In: *North street review: arts and visual culture*, St. Andrews, v. 14, 2010 (p. 55-62).

STJERNFELT, Frederik. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Berlim: Springer Science & Business Media, 2007.