



**Semiose e Intermidialidade nos Fotolivros
“Silent Book” e “Sí por Cuba”**

**Ana Paula Vitorio
João Queiroz**

Artigo recebido em: 11/10/2015
Artigo aprovado em: 06/05/2016

DOI10.5433/1984-7939.2016v12n21p197

Semiose e Intermedialidade nos Fotolivros “Silent Book” e “Sí por Cuba”

Semiosis and intermediality in the photobooks
“Silent Book” and “Sí por Cuba”

Ana Paula Vitorio*
João Queiroz**

Resumo: *Silent Book e Sí por Cuba são exemplos paradigmáticos de fotolivros cujas propriedades são exploradas neste artigo com base nos estudos de intermedialidade (intermedial studies) e na semiótica de C.S. Peirce. Observamos ao menos dois processos muito característicos das relações intermediáticas nestes trabalhos: os aspectos materiais do livro atuam como signos das fotos e das relações entre as fotos; e os espaços ocupados pelas fotografias nas páginas atuam na relação entre fotos e seus objetos.*

Palavras-chave: *Silent Book. Sí por Cuba. Fotolivro. Intermedialidade. Semiose.*

Abstract: *Silent Book and Sí por Cuba are paradigmatic examples of photobooks. Their properties are explored in this article based on intermedial studies and on C.S. Peirce's semiotic. We observe two process as principal characteristics of the intermedial relations in those works: the material aspects of book working as signs of the photos and of the relationship between the photos; and the position of the photos on the pages working in the semiotic relation between the photos and their objects.*

Keywords: *Silent Book. Sí por Cuba. Photobook. Intermediality. Semiosis.*

*Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, membro do Iconicity Research Group.

** Professor no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, coordenador do Iconicity Research Group.

Introdução

Silent Book (RIO BRANCO, 2012) e *Sí por Cuba* (ALTBERG, 2005) são exemplos paradigmáticos de fotolivros, que são fenômenos tipicamente intermediários. Para Fernández (2011), os fotolivros podem ser definidos por relações especiais entre fotografias, textos e outros materiais visuais. Eles também podem ser abordados como “combinação midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), uma vez que associam imagens, textos verbais, layout e impressão, tipografia e características materiais do papel e da encadernação.

Nos dois trabalhos analisados aqui, os componentes e as características materiais do suporte (livro) – por exemplo, o vinco que divide as páginas, a relação dialógica entre as páginas (esquerda-direita), as margens que delimitam o espaço impresso, a disposição sequenciada das páginas – atuam como signos icônicos das fotografias impressas e das relações entre as fotografias. Na próxima seção, introduzimos as noções de semiose e signo icônico, para C.S. Peirce. Em seguida apresentamos a noção de intermedialidade, para iniciarmos uma análise dos fotolivros *Silent Book* e *Sí por Cuba*.

Signo icônico – breve definição

De acordo com Peirce, fundador da moderna teoria do signo (ATKIN, 2015) a “semiose” (EP 2:411)¹, ou “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

1 A obra de C.S. Peirce é citada neste trabalho seguindo uma convenção bem estabelecida em periódicos nacionais e internacionais — The collected papers of Charles S. Peirce (1866-1913) será citada como CP, seguida pelo número do volume e do parágrafo; The essential Peirce (1893-1913) como EP, seguida pelo número do volume e da página.

alguém” (CP 2.228). Os signos são classificados conforme suas naturezas e conforme as relações de determinação e/ou causalidade que mantêm com seus correlatos (objeto e interpretante)². Sobre as relações entre o signo e seus objetos, os signos podem exibir alguma similaridade ou analogia com eles, quando são classificados como “ícones”; podem forçar a atenção para um objeto, por meio de uma relação factual, como “índices”; e 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).

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” (EP 2: 273). É precisamente neste domínio que usamos esta 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. É precisamente o que veremos nas obras examinadas. Observando o layout das páginas, por exemplo, obtemos certas informações sobre as fotografias, ou entre as fotografias, quando relacionadas em páginas subsequentes, ocasiões em que a leitura de uma pode produzir interpretações muito orientadas de outra(s).

2 Com frequência, o interpretante é descrito como “efeito” produzido pelo signo, que é sua “causa” (CP 2.303; JOHANSEN 1993, p. 166-167).

Intermedialidade no fotolivro

Rajewsky (2012, p. 52) define intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas”. Para Elleström (2010, p. 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”. O fotolivro resulta de certas relações entre fotografia e diversos sistemas (tipografia, sistema verbal, layout etc.). Quando a relação intermediática é uma “combinação midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), várias mídias encontram-se materialmente envolvidas na constituição de uma “configuração midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58-60), ou seja, de determinada obra. Conforme Elleström (2010, p. 17), há um paralelo entre a noção de combinação midiática e a ideia de “mediação”, definida pelo autor como um tipo de intermedialidade no qual uma mídia atua como suporte de outra, porque ambas envolvem a materialidade de diferentes mídias. As combinações, de acordo com Clüver (2011, p. 15), podem ocorrer de duas maneiras, como “plurimedialidade”, quando se detecta a presença de várias mídias em uma mídia, e/ou “multimedialidade”, quando diferentes mídias encontram-se associadas na produção de uma obra.

Relações intermediáticas em *Silent Book*

Considerado um dos mais relevantes fotolivros do século XX, *Silent Book* (fig. 1), de Miguel Rio Branco (2012), “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” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 195). Impresso em capa dura (195 x 195 cm), ele é desprovido de qualquer texto verbal, salvo o título, ou quando o texto é parte do objeto

fotografado. Todas as fotografias são impressas sangradas, algumas delas em folhas dobradas.

Figura 1 - Reprodução da capa e contracapa do fotolivro *Silent Book*.



Fonte: Rio Branco (2012).

Em *Silent Book*, alguns aspectos materiais do livro atuam como signos das fotos e das relações entre as fotos. O primeiro exemplo são as relações estabelecidas pelo pareamento entre páginas completamente pretas e páginas nas quais se observam fotos impressas. Isso ocorre em nove dos 41 dípticos³ deste fotolivro. O resultado obtido por meio de um recurso de impressão (cobertura completa da página por preto) atua como signo icônico das fotografias com as quais é pareado. Isto é, o preto⁴ (aproximadamente 0, 0, 0 e 100% na escala CMYK) funciona como um recorte metonímico e como uma ampliação de parte da foto impressa ao lado.

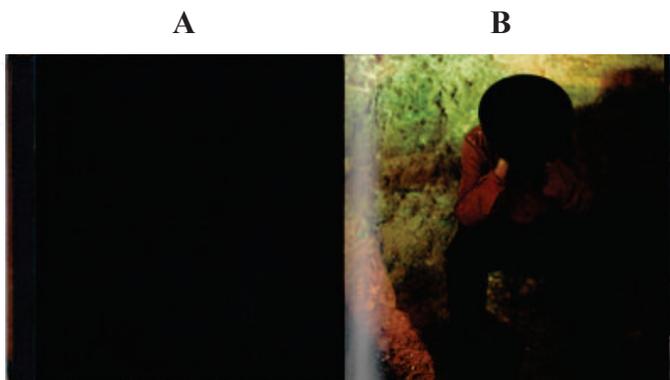
Tomemos como exemplos o terceiro e o sétimo dípticos (figuras 2 e 3, respectivamente). A distinção entre foto e página

3 Chamamos de díptico cada duplo de páginas acessível quando o livro é aberto, sendo “A” a página esquerda e “B” a direita. No caso dos trípticos, que serão vistos adiante, chamamos de “A1”, “A2” as páginas formadas quando a página esquerda é desdobrada e de “B1” e “B2” quando o desdobramento ocorre no lado oposto do díptico

4 As cores citadas neste artigo têm como base o modelo de “cor subtrativa” ou “cor-pigmento” CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto), utilizado para efeito de impressão.

em preto salienta a divisão material entre as páginas do díptico. No primeiro caso (fig. 2), o preto, que abrange toda a extensão de **A**, é observado em **B** na figura circular (chapéu), presente na porção central superior da imagem, e assemelha-se às cores próximas ao preto (percentual aproximado de 0, 53, 100 e 72 na escala CMYK) que ocorrem na figura retangular (perna da calça) disposta na parte inferior no centro da foto e na mancha que se estende verticalmente próximo à margem direita da página.

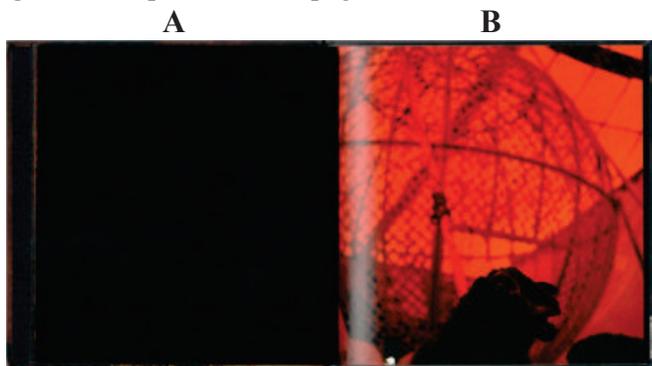
Figura 2 - Reprodução das páginas 10 e 11 de *Silent Book*.



Fonte: Rio Branco (2012).

No segundo caso (fig. 3), são as linhas que estruturam⁵ a imagem fotográfica e as qualidades da figura principal (cabra) que são as responsáveis pelas correspondências entre as partes do díptico.

5 Para Lima (1988), a imagem fotográfica é uma combinação de duas estruturas, a geométrica e a perceptual, sendo a primeira uma estrutura estática, onde se observam relações de simetria entre os lados da foto; e a segunda, uma estrutura dinâmica, particularizada pela maneira como a foto capta a visão de quem a observa.

Figura 3 - Reprodução das páginas 18 e 19 de *Silent Book*.

Fonte: Rio Branco (2012).

Se a metonímia⁶ designa um fenômeno no qual um nome, ou parte de um objeto (característica ou propriedade saliente), lugar ou conceito, o representa (PIGNATARI, 2006) é possível afirmar que, nesses dois casos, como nos demais dípticos em que o preto ocupa completamente uma das páginas, um processo metonímico relaciona as partes pareadas. Nesses dípticos, a foto inteira em **B**, é representada pela parte em **A**, por um de seus objetos constitutivos. Nessas relações, o preto, que é uma propriedade da foto, é enfatizada. A metonímia resulta das qualidades cromáticas compartilhadas nas páginas dispostas lado a lado. Para Peirce, “na medida em que o Índice é realmente afetado pelo Objeto, tem necessariamente uma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essas qualidades que se refere ao Objeto” (CP 2.248). Segundo Bloom (2004, p. 2), a metonímia pode ser compreendida como “a contiguidade que guarda semelhança com algo; o nome ou o primeiro aspecto de algo que é suficiente para indicá-lo”. A relação de contiguidade, predominantemente indexical, baseia-se em aspectos icônicos dos signos observados nas páginas, mais especificamente, em certas qualidades cromáticas compartilhadas

6 Recomendamos, para uma abordagem recente da metonímia e seus aspectos cognitivos e semióticos (GONZÁLVEZ-GARCÍA, 2013).

entre elas, imputadas por uma característica do livro (páginas sequenciadas acessíveis aos pares).

Como resultado das condições de mediação, ou das formas como as fotografias são impressas no livro, as relações entre as fotos são, na maioria dos casos, responsáveis por processos em que atuam menos como signo do objeto fotografado (“objeto de registro”, Cf. KOSSOY, 2002, p. 22) do que como signos da própria interação entre as fotos, e entre elas e o livro. O sexto díptico de *Silent Book* (fig. 4) é um exemplo. A relação de intermedialidade observada entre a pintura “mediada” (ELLESTRÖM, 2010, p. 17) na foto em **A** e a fotografia disposta em **B**, como um caso de “tradução intersemiótica”, ou de transposição “de um sistema de signo para outro” (JAKOBSON, 2007, p. 11), acontece por meio do pareamento das duas fotos e das similaridades observadas entre elas. Nesta associação, **A**, disposta na porção esquerda do díptico e primeira a ser observada quando o fotolivro é folheado da esquerda para a direita, influencia a leitura de **B**, à direita.

Os aspectos materiais do livro (por exemplo, o vinco entre o duplo de páginas) atuam na organização dos elementos que relacionam as imagens fotográficas, produzindo o espelhamento de uma página (e foto) na outra. **B** reproduz características de **A**: na incidência da luz centralizada, guiando o olhar do observador do ponto esquerdo inferior para o direito superior; na relação cromática reduzida às cores que vão do laranja (aproximadamente 0, 35%, 85% e 0 na escala CMYK) ao marrom (aproximadamente 0, 28%, 100% e 56% na escala CMYK); na composição diagonal de figuras curvilíneas; na ausência de unidade geométrica; na reduzida profundidade de campo; e na volumetria e taticidade das figuras. As características comuns entre as duas fotografias sugerem que, no díptico, **B** atua como “consequência” de **A**, ou que **B** funciona como tradução intersemiótica de **A**, ou seu interpretante na teoria de Peirce. A disposição das imagens no fotolivro é responsável por estabelecer diretamente a relação de simetria entre as fotos, permitindo uma observação alternada de suas propriedades. Se

dispostas no mesmo fotolivro em dípticos distintos, por exemplo, as similaridades continuariam a existir, no entanto, seriam atenuadas.

Figura 4 - Reprodução das páginas 16 e 17 de *Silent Book*.

A

B



Fonte: Rio Branco (2012).

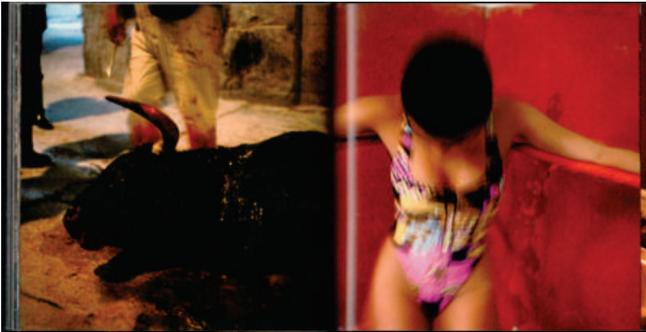
Processo semelhante ocorre no 32º (fig. 5) díptico, no qual as relações semióticas, icônicas, entre figuras impressas nas duas páginas destacam-se sobre as relações nas quais as fotos representam indexicalmente seus objetos. O pareamento das duas fotos produz interpretações específicas: pareadas, as fotografias parecem atuar como causa (**B**) e efeito (**A**). Como resultado das interferências semânticas exercidas por **A** em **B**, e vice-versa, observamos, por exemplo, a ring girl como “toureira”, a mulher de cabeça inclinada como signo do touro que agoniza, ou o touro e a mulher como signos do mesmo objeto: “derrota”, “dor”, “morte”. Se observada isoladamente, **B** é signo de um ringue de boxe. Contextualizada no díptico, a relação entre a foto e o boxe perde importância por não contribuir para a relação entre as partes pareadas. **B** torna-se signo de **A** e, neste caso, são os aspectos icônicos da foto em **B** os responsáveis pelas correspondências observadas entre as fotografias. O vinco, que divide o díptico simetricamente em duas partes, evidencia as correspondências estabelecidas. As relações de

semelhança ocorrem predominantemente por meio dos aspectos cromáticos das imagens fotográficas e da coincidência no contorno e disposição das formas. Quanto às relações cromáticas, o preto no centro (touro), na extremidade esquerda (calças e sapatos) e na porção superior (parte da blusa e mancha na parede) de **A**, destaca-se no centro de **B** (cabelo); 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.

Figura 5 - Reprodução das páginas 72 e 73 de *Silent Book*.

A

B



Fonte: Rio Branco (2012).

Além dos 41 dípticos, em seis momentos, uma das páginas abre-se, revelando uma terceira fotografia (figura 6). A associação entre três páginas e, conseqüentemente, entre três fotos, formam “trípticos fotográficos”. Aqui a noção de “referência intermediária” (RAJEWSKY, 2012, p. 58) é útil uma vez que assim são definidos os casos de intermedialidade nos quais se verifica que elementos de uma mídia são adaptados ou aludidos⁷ em outra mídia. Quando encontra

⁷ Neste contexto, a autora descreve “adaptação” e “alusão” como

um tríptico, o observador é conduzido a explorar diferentemente a materialidade do livro. A associação entre três páginas alude aos “trípticos pictóricos” (conjuntos tripartidos de imagens pictóricas). O suporte relaciona-se por similaridade com a pintura. O livro atua “como se”⁸ fosse a moldura tríplice que une e converte três pinturas em uma imagem “única”.

Figura 6 - Imagens pictóricas



Fonte: Rio Branco (2012, p. 26-28)

Vejam os dois (fig. 7) dos seis trípticos. A relação de correspondência entre os aspectos qualitativos das três fotografias ocorre predominantemente em função dos elementos cromáticos (cores similares próximas ao marrom - percentuais de 0, 57, 100 e 59 na escala CMYK) e das linhas curvas que se estendem em trajetórias verticais formando as figuras, além da reduzida profundidade de campo. Como no sexto tríptico (fig. 4), o tríptico relaciona fotografia e pintura. Em termos narrativos, a associação entre as três partes representa a superfície corpórea de um ser humano. A foto em **B** é a mediação da pintura e **A2** é a extração de parte da foto em **B**. A união das imagens no tríptico produz as associações formais e semânticas entre **A1** e **A2+B**. A foto ao centro, **A2**, parece ser recorte e ampliação da imagem em **B**. Além de fisicamente relacionada à **B** (é parte de **B**), associa-se à **A1** por similaridade: as

processos em que uma mídia indica qualidades icônicas de outra (RAJEWSKY, 2012, p. 61).

8 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, p. 69).

linhas predominantes como figura principal em **A2** assemelham-se às linhas (curso d'água no corpo do personagem) em **A1**. Assim, **A2** não apenas se interpõe fisicamente entre **A1** e **B**, como atua como ponto de convergência que salienta as correspondências semânticas e formais entre as duas.

Figura 7 - Imagens tríptico



Fonte: Rio Branco (2012, p. 29-31).

Relações intermediáticas em *Sí por Cuba*

Com dimensões de 9 x 27.5 cm, *Sí por Cuba* (ALTBERG, 2005) reúne 47 imagens fotográficas, em cor e em preto e branco, realizadas em 1999, ano da comemoração dos quarenta anos da Revolução Cubana.

Figura 8 - Capa e contracapa do fotolivro *Sí por Cuba*.



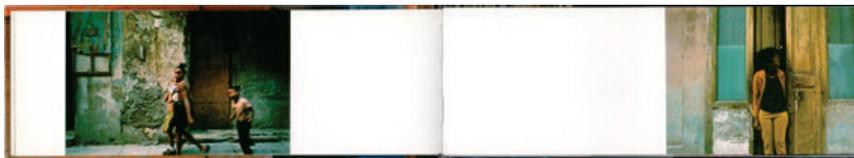
Fonte: Altberg (2005).

Na obra de Altberg, como em *Silent Book*, diversos aspectos materiais do livro atuam como signos icônicos das fotografias e das relações entre as fotos e/ou textos pareados. No quarto e no 15º dípticos de *Sí por Cuba* (figuras 9 e 10, respectivamente), por exemplo, as margens são determinadas pela estrutura da foto. No primeiro, a margem esquerda de **A** equipara-se aos blocos verticais retangulares que constroem a estrutura geométrica da fotografia. Impressa sangrada na margem direita da página, a imagem em **B** ocupa um espaço simétrico ao da porção em branco. Assim como na foto em **A**, é notável a distribuição rítmica regular dos blocos gráfico-cromáticos responsáveis pela estruturação geométrica da fotografia. O espaço em branco que se estende de **A** (à direita da foto) até **B** (à esquerda da foto) atenua a divisão material (costura) entre as páginas. Neste caso, as porções brancas assimétricas contrapõem-se às similaridades das imagens fotográficas e diminuem a previsibilidade⁹ da leitura.

Figura 9 - Imagens brancas assimétricas - *Sí por Cuba*.

A

B



Fonte: Altberg (2005, p. 10-11).

No 15º díptico (fig. 10), a página **A** está em branco; em **B**, a imagem está impressa no centro, ligeiramente deslocada para a direita. A impressão da fotografia replica os padrões de estruturação da imagem fotográfica. A relação entre as figuras que compõem o

⁹ Neste caso, seria previsível ao observador/leitor deparar-se com imagens semelhantes dispostas de maneira análoga nas páginas pareadas. Ao contrário, elas são impressas assimetricamente nas páginas.

layout da página funciona como ícone da fotografia impressa. A proporção entre as margens da página (**B**) e a fotografia corresponde às linhas e blocos que direcionam o observador para o centro da foto, ligeiramente deslocado para a direita. Foto e página relacionam-se iconicamente já que preservam similitudes na maneira como seus elementos se associam: 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, e assim como as linhas inferiores do objeto escuro disposto ao centro (homem) estão para o ponto vazado pela luz ao centro do 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.

Figura 10 - Imagem díptico - *Sí por Cuba*.

A

B



Fonte: Altberg (2005, p. 32-33).

As margens no fotolivro, como vimos, podem atuar como ícones das fotografias impressas, das próprias relações entre as fotos e/ou as formas visuais que compõem as fotos pareadas no díptico. É o que ocorre, por exemplo, no primeiro e no oitavo dípticos da obra. No primeiro (fig. 11), o layout das duas páginas e o pareamento das mesmas atuam como ícone da relação estabelecida entre a figura principal (garota) da fotografia impressa em **A** e os elementos tipográficos dispostos em **B**.

Figura 11 - Imagem layout das duas páginas - *Sí por Cuba*.**A****B**

Fonte: Altberg (2005, p. 4-5).

No oitavo díptico (fig. 12), a disposição das fotografias nas páginas também atua como signo das relações estabelecidas entre as fotografias. Neste, que é um dos raros casos em que estão ausentes os espaços em branco nas páginas, observam-se quatro fotos impressas que sangram as páginas, observam-se quatro fotos impressas que sangram as páginas. A distinção material entre as páginas é replicada na divisão que distingue as fotografias: cada página é dividida em duas porções de dimensões simétricas, como acontece no díptico. **B** “espelha” **A**. **A2**¹⁰ está para **A1** assim como **B1** está para **B2**. As imagens mais próximas da divisão material (**A2** e **B1**) assemelham-se na escassez das formas (elementos) representadas e no predomínio 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.

10 Neste caso, denominamos A1 e A2 as fotos (esquerda e direita, respectivamente) localizadas na página esquerda (A) do díptico; e B1 e B2 as fotos (esquerda e direita, respectivamente) impressas na página direita (B) do mesmo díptico.

Figura 12 - Relações estabelecidas entre as fotografias - *Si por Cuba*.

Fonte: Altberg (2005, p. 18-19).

Na mesma obra predominam os dípticos cuja distribuição das fotos opõe-se à similaridade espacial criada entre as duas páginas, característica do livro como suporte. É o que ocorre em todos os casos em que se constata assimetria entre o peso visual¹¹ das páginas pareadas (inclusive os apresentados acima). Nos sétimo (fig. 13) e 14º (fig. 14) dípticos, por exemplo, a disposição assimétrica de duas ou mais fotografias, ao atenuar o efeito divisor do vinco e eliminar a correspondência espacial entre as páginas, salienta o “intervalo” promovido pelo espaço em branco na observação/leitura das imagens.

Figura 13 - Imagem de Disposição assimétrica - *Si por Cuba*.

Fonte: Altberg (2005, p. 16-17).

11 Segundo Godoy (2012, p. 3), o peso visual consiste na sensação transmitida pelas qualidades visuais de uma composição. São pesos visuais todas as formas presentes nas páginas dos fotolivros analisados, inclusive os espaços onde se observa completo preto ou branco.

Figura 14 - Intervalo e espaço em branco na observação/leitura das imagens - *Sí por Cuba*.



Fonte: Altberg (2005, p. 40-41).

As análises de *Silent Book* e de *Sí por Cuba* permitem afirmar que a fotografia participa de processos nos quais seus aspectos visuais são explorados na relação com o design, com os aspectos materiais da página e com as outras fotos e outros processos semióticos (texto verbal e pintura, por exemplo). Os casos aqui agrupados sugerem que as relações entre os sistemas de signos destacam-se com relação às fotos observadas isoladamente. Tais relações acentuam enormemente os aspectos icônicos das imagens fotográficas, reduzindo a relevância dos aspectos referenciais das fotografias.

Considerações finais

Diferentemente do que sugerem Parr e Badger (2004) e Shannon (2010), em fotolivros, o livro não é mero suporte de difusão da fotografia. Ele é um signo que contribui decisivamente na interpretação da obra, das fotos, do *layout* e de outros processos semióticos. Nossas análises permitem afirmar que os aspectos materiais do livro frequentemente atuam como signos das fotografias, das relações entre as fotos impressas e das relações entre diferentes sistemas de signos presentes nas obras.

A fotografia, na teoria do signo de Peirce, especialmente na seção destinada a descrever as relações entre o signo e o objeto, é

um exemplo de signo indexical, ou signo baseado em uma relação de “causalidade eficiente” com seu objeto (CP 2.234)¹². Pode-se seguramente afirmar que uma foto é um índice quando examinada com relação aos mecanismos que levaram à sua produção e, por conseguinte, à sua interpretação; ou seja, a foto é um índice quando sua observação desconsidera quaisquer propriedades não relacionadas àquilo que vemos impresso na superfície fotográfica como resultado causal obtido diretamente da relação com seu objeto, cuja natureza (existência e qualidades físicas) produziu o signo examinado. Não é à toa que se encontra, entre as características mais relevantes dos índices, a ideia de co-variação espaço-temporal. Mas o signo indexical possui propriedades qualitativas (CP 2.248). No caso da fotografia (CP 2.281), depende de tais propriedades qualitativas o reconhecimento da relação indexical com o objeto. Há, portanto, uma pressuposição hierárquica “índice-ícone” prevista no modelo peirceano.

Ainda segundo Peirce, os signos atuam em certas condições (EP 2.544). No caso das obras analisadas, o livro, com suas propriedades físicas e materiais, estabelece as “condições” sob as quais certas sequências de imagens fotográficas, e outros signos visuais, atuam semioticamente. No fotolivro, o modo como a fotografia é impressa – relacionada a tudo aquilo que se refere ao projeto gráfico da obra, incluindo a natureza e qualidade do papel, a escolha de famílias tipográficas, as relações espaciais entre os componentes visuais etc. – altera a relação entre as fotos e seus objetos, ou referentes. Em *Silent Book* e em *Sí por Cuba*, uma fotografia, ao ser pareada com outra, com um texto verbal, ou disposta na página cujas margens possuem certas propriedades, tem alguns de seus aspectos icônicos (formas, cores, dimensões etc.) mais ou menos enfatizados. De outro lado, alguns de seus aspectos indexicais são atenuados se não contribuírem para a associação entre as propriedades das partes dos dípticos e trípticos.

12 Para uma explicação mais detalhada, ver: Freedman (2001), e Atkin (2005).

É fácil concluir que, quando observamos um livro ilustrado com imagens fotográficas, a relação entre textos e fotos privilegia aspectos referenciais, fortemente baseados em relações indexicais entre texto e foto. Num catálogo de fotografias, apesar da suposta não aleatoriedade da disposição das fotos, cada imagem fotográfica é observada como uma obra completa ou autônoma. Nesse caso, a interpretação de uma imagem é menos dependente das configurações dispostas ao longo do livro. Suas características e atributos não são enfatizadas ou atenuadas pelas relações com o entorno semiótico imediato, outras fotos ou propriedades materiais do livro. No fotolivro, entretanto, os sistemas semióticos envolvidos não podem ser interpretados isoladamente porque é a própria relação entre eles que caracteriza o fotolivro. O caráter sígnico dessas relações intermediáticas é o que nos permite distinguir um fotolivro de um livro com fotografias ou de um catálogo de fotos. A fotografia, nos processos observados em *Silent Book* e em *Sí por Cuba*, é apenas um dos sistemas que atua na construção das obras.

Referências

ATKIN, Albert. **Peirce**. London: Routledge, 2015.

_____. Peirce on the index and indexical reference. **Transactions of the Charles S. Peirce society**, Bloomington, v. 41, n.1, p. 161–188, 2005

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

BLOOM, Harold. **The art of reading poetry**. Nova York: Perennial, 2004.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS**: revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.

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

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

FREADMAN, Anne. The Classifications of Signs (I): 1867-1885. In: BERGMAN, Mats; QUEIROZ, João (Eds.). **The commens encyclopedia: the digital encyclopedia of Peirce studies**. New York: New Edition. Pub. 150410-2136a, 2001. Disponível em: <<http://www.commens.org/encyclopedia/article/freadman-anne-classifications-signs-i-1867-1885>>. Acesso em: 2 out. 2015.

GODOY, Robson. **Equilíbrio visual no design**. 2012. Disponível em <<http://design.blog.br/design-grafico/equilibrio-visual-no-design-parte-1>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

GONZÁLVEZ-GARCÍA, Francisco et al. (Ed.). **Metaphor and metonymy revisited beyond the contemporary theory of metaphor**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013.

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

JOHANSEN, Jørgen Dines. **Dialogic semiosis**. Bloomington, IL: Indiana University Press, 1993.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

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

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history**, Londres: Phaidon Press, 2004. v. 1.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

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

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

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

RIO BRANCO, Miguel. **Silent book**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

STJERNFELT, Frederik. **Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics**. Berlin:

Springer Science & Business Media, 2007.