



LITERATURA, IMAGEM E INTERMIDIALIDADE EM *CATÁLOGO DE PERDAS* (2017), DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E JULIANA MONTEIRO CARRASCOZA¹

Sandro Adriano da Silva – profsandrounespar@gmail.com

Universidade Estadual do Paraná, Unespar, Campo Mourão, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>

RESUMO: No presente trabalho discuto o conto-depoimento “ancinho” e a imagem que corresponde a um suplemento, ambos integrando a obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza, a partir de alguns operadores dos estudos de intermidialidade (HUTCHEON, 2013; GUADREULT; MARION, 2012; RAJEWSKY, 2012). Apresento uma descrição sumária da composição da imagem, a partir de alguns conceitos da fotografia (ERHLICH, 1986; SANTAELLA; NÖTH, 2001; BERGER, 2017), bem como dos elementos narratológicos do conto (Genette, 2017; Franco Junior, 2009), a fim de evidenciar aspectos da transposição criativa e interpretativa. Considerando um elemento paratextual/epitextual (GENETTE, 2009), presente ao final da obra, que opera como uma espécie de legenda (CARRASCOZA, 2017) é possível aventar a hipótese de que o material de expressão da adaptação – as diferentes mídias –, corresponda a uma ordem midiática de diferentes modos de engajamento – *contar, mostrar e interagir* (HUTCHEON, 2013) e seus efeitos de sentido, como a memória e os afetos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Intermidialidade; *Catálogo de perdas*.

1 ABRINDO O *CATÁLOGO*

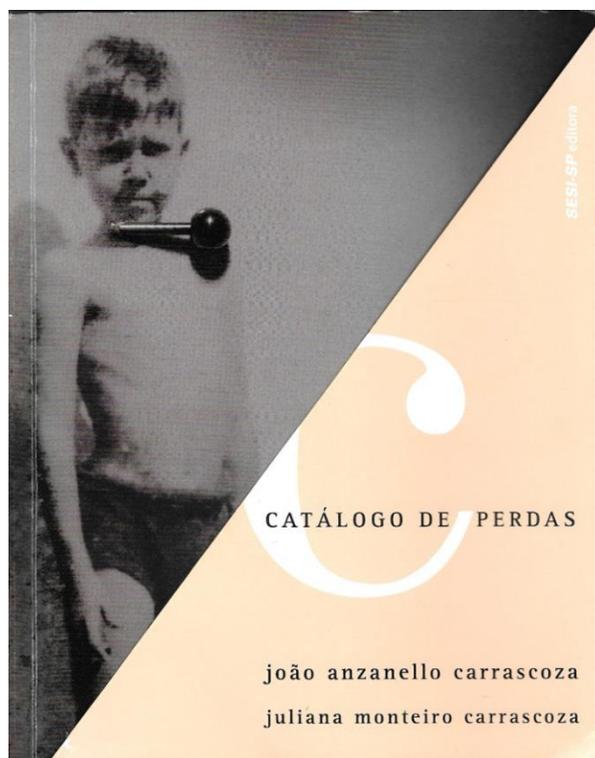
A obra, de dupla autoria – João Anzanello Carrascoza², escritor, e Juliana Carrascoza, fotógrafa, constitui-se uma *miximída*, pois, ao justapor literatura e fotografia, combina duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas “formas midiáticas de articulação”. Cada uma delas apresenta-se “em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). A obra apresenta-se “inerentemente duplas ou multilaminadas” de uma “entidade ou produto formal” (HUTCHEON, 2013, p. 28-29) – o livro, como objeto estético. São 40 *contos-depoimentos* e 40 imagens que funcionam como “referências intermidiáticas”,

¹ Artigo resultante de pesquisa vinculada o *Grupo de Pesquisa Tradução & multidisciplinaridade: da Torre de Babel à sociedade tecnológica*. Fase III - Universidade Estadual de Maringá.

² João Anzanello Carrascoza é natural de Cravinhos, interior de São Paulo. É escritor e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Publicou os romances *Caderno de um ausente*, *Aos 7 e aos 40* e *Elegia do irmão*; além dos livros de contos *O volume do silêncio*, *Espinhos e alfinetes* e *Aquela água toda*, entre outros. Também escreveu para o público infantojuvenil os livros *Aprender de inventar* e *O homem que lia as pessoas*. Algumas de suas obras foram traduzidas para inglês, francês, italiano, sueco, croata e espanhol. Recebeu os prêmios *Jabutí*, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), Fundação Biblioteca Nacional e o internacional Guimarães Rosa (Radio France). É autor do conto “No Morro” contido na coletânea *Eu sou favela*, título inaugural da Editora Nós.

uma vez que entram na “constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Figura 1 – Capa



Fonte: Carrascoza (2017)

Consideradas no horizonte de sentidos comuns e partilhados entre conto e fotografia, como a temática da perda afetiva e do luto, aventamos que as referências intermediárias sejam interdependentes e não hierarquizadas, abrindo-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se aludir, ou de relacionar, texto e imagem. Isso corrobora o depoimento dos autores, em entrevista³⁴ e em paratexto editorial informado na contracapa, segundo o qual,

Catálogo de perdas se inspira no acervo do *Museum of Broken Relationship* (Zgreg, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro – símbolos catalizadores de suas relações “partidas”. Apresenta narrativas diversas de perdas escritas por João Anzanello Carrascoza e fotografadas por Juliana Monteiro Carrascoza. (CARRASCOZA, 2017, contracapa).

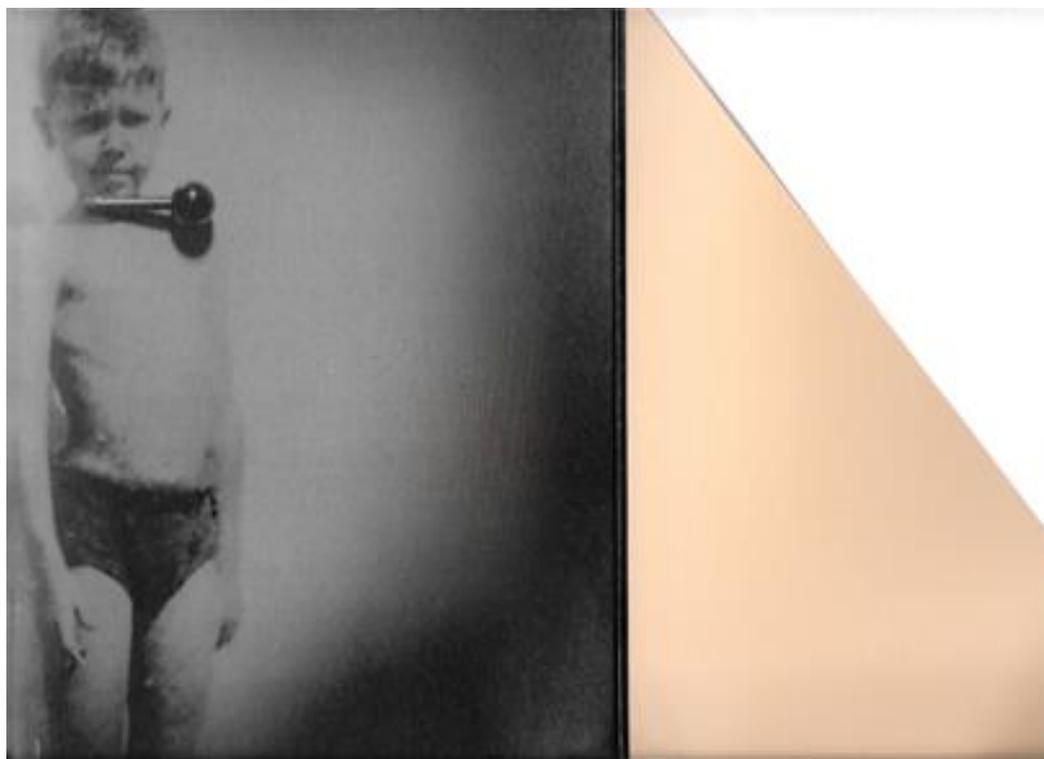
³ Juliana Monteiro Carrascoza é licenciada em Letras e fotógrafa, autora do livro *Identidade*.

⁴ CATÁLOGO DE PERDAS, de João e Juliana Carrascoza. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ku7QNZ3SfQ> Acesso em: 22 jun. 2021.

Denomino de *contos-depoimentos*, levando em consideração a proposição dos próprios autores a respeito do mote do livro, tomado tanto em referência à visita ao referido museu, quando defrontam-se com um acervo de cartas e objetos que constituem um arquivo e um memorial, quanto à pesquisa no álbum familiar da autora (CARRASCOZA, 2017, p. 17). A informação sobre o material do museu já aponta para um complexo processo de “adaptações de um evento histórico, ou da vida real de uma pessoa, para uma forma ficcional, reimaginada”, constituindo um “arquivo mais indefinido” (HUTCHEON, 2017, p. 41). E, ainda, do ponto de vista formal, caracteriza-se pela evocação de elementos ou estruturas específicas de outras mídias; não se trata, no limite, de uma evocação simplesmente por meio de associações subjetivas, mas de uma *mise-en-scène* do que se poderia chamar de *texto-experiência* - em que o resultado da paráfrase manifesta-se imediata e de fácil acesso (HUTCHEON, 20217, p. 42) -, e que, nos limites dessa discussão, constituem uma adaptação em seu momento de “interpretação criativa” (HUTCHEON, 2017, p. 43).

Outro elemento importante a ser destacado, mesmo que de relance, é o projeto gráfico-visual do livro tomado em seu todo, preparado por Camila Catto, Sirlene Nascimento e Valquíria Palma, da *SESI-SP Editora*. Uma breve descrição de seus elementos parece rentável, à medida que evidencia a simetria entre o *layout* dos capítulos, bem como os *corpora* imagem e texto que arquitetam a obra.

Figura 2 – Capa aberta



Fonte: Carrascoza (2017)

O projeto gráfico da capa, elaborado por Raquel Matsuhita, apresenta um *design* que remete ao conceito de um catálogo. A primeira folha tem o formato de um triângulo retângulo, compreendendo 28x22x16, o que corresponde à metade da capa. A folha da capa contém uma aba que se abre no sentido esquerda-direta, cobrindo a mesma área de sua dimensão uma imagem fotográfica em preto-e-branco. A imagem apresenta uma composição dupla: a presença de parte de um alfinete de fixação perfura a fotografia de uma criança do sexo masculino, em trajes de banho. A área encoberta pela aba apresenta *modulação* da escala de tonalidade da cor e da luminosidade. A condição de saturação da imagem fotográfica e o aspecto sinestésico que incide sobre a manipulação na abertura da capa apontam para uma “reinterpretação criativa” e a uma “intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2017, p. 47), que possibilita “pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias”, posto que “a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento da adaptação – o tipo de impressão do livro [...] – é parte do contexto de recepção e, muitas vezes, também do contexto de criação”. (HUTCHEON, 2017, p. 193).

Ainda na parte triangular da capa está alocado o título, de natureza mista, *remático* e *temático* (GENETTE, 2009, p. 81), sobreposto à letra “C”, de aspecto capitular, recortada longitudinalmente, referindo-se à palavra “catálogo”. De acordo com Genette (2009), títulos *remáticos* designam “uma característica mais puramente formal” (p. 82), como a referência ao gênero. No caso, com alguma licença poético-editorial, pode-se afirmar que a palavra *catálogo* indicaria literária e fotograficamente o gênero da obra; o que, aliás, em alguma medida, é respaldado pela inclusão da palavra como primeiro elemento do índice da ficha catalográfica⁵. De outra maneira, *temáticos* são os títulos “adotados com base no conteúdo” (GENETTE, 2009, p. 77), que, na obra, aponta a segunda parte do título - o sintagma *de perdas* -. Note-se que a composição gráfico-visual e morfológica engloba um substantivo simples, concreto e singular (*catálogo*) e um substantivo simples, abstrato e plural (*perdas*), estabelecendo uma correspondência com os títulos dos contos, todos formados por substantivos concretos e iniciados também por letra capitular em minúscula, formando uma “unidade temático-composicional” (BAKHTIN, 2013, p. 79).⁶ Em um *prefácio alógrafo/autorial* (GENETTE, 2009, p. 323) ou *legenda*, em que pese a presença da fotografia, é possível deprender como as escolhas estéticas da obra atravessam as fronteiras entre mídias, como propõe

⁵ Embora fuja do escopo teórico deste trabalho uma interpretação de dados biblioteconômicos, vale ressaltar que, no *Índice para Catálogo Sistemático*, a obra está catalogada da seguinte forma: 1. Catálogos 2. Fotografias 3. Memórias. Essa catalogação indica a preferência pelo aspecto documental e arquivístico do gênero em detrimento do ficcional, tomando-o como um “documento que relaciona de forma metódica, localizando pessoas, coisas ou itens de uma coleção” (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 71-72).

⁶ Os títulos que seguem o primeiro, acincho, dispostos em ordem alfabética e grafados em minúscula, são: *apito, balão, bengala, bike, bombinha, cadeira de balanço, celular, chá de camomila, chapinha, chaveiro, cinto, contas, copo d'água, coro de flores, crachá, doce de leite, elástico, esparadrapo, guardanapo, jaqueta, jogo da memória, martelo, meias, microfone, óculos, paçoca, panelas, piercing, protetor solar, pulseira, rádio de pilha, revólver, roupas, sapatilhas, terço, toalha, trigo e vinho*. (CARRASCOZA, 2017).

Rajewsky (2021, p. 34), e servem como orientadores de leitura/visualização, e, no limite, incidem sobre a possibilidade de abertura a chaves interpretativas:

Não há experiência mais dolorosa do que a perda. A história de cada um se desdobra no tempo e carrega à sua sombra uma coleção de ausências. Coleção que só se amplia ao longo da vida. Este livro reúne relatos de perda simbolizada sempre por um objeto e também representada em fotografia – registro visual da relação partida. Nossa pequena contribuição para o imenso museu de dores que é a humanidade (CARRASCOZA, 2017, p. iii).

Considerando-se que “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2017, p. 54), o palimpsesto intertextual do qual a obra é composta localiza-se tanto nas camadas de material (arquivo pessoal de fotos revisitado/memória da visita ao museu) quanto nas mídias utilizadas (fotografia/literatura). Ainda que sutil, quando comparado a outras mídias mais interativas, como os *games*, o aspecto tátil, que pressupõe um *leitor-manipulador*, pode ser tomado como um recurso de interatividade (HUTCHEON, 2017, p. 51) que “adiciona uma dimensão física e de atuação” (HUTCHEON, 2017, p. 182), além de canalizarem expectativas para além do trabalho conceitual solicitado pela imaginação na leitura do texto (HUTCHEON, 2017, p. 178). Constitui-se, na perspectiva de Hutcheon (2017), “meios e regras [que] viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam o significado narrativo a alguém em algum contexto, e são criados por alguém com esse intuito” (p. 51-52, grifos da autora).

Não me ocuparei aqui da *intenção ilocutória* ou *intenção* de agir sobre o destinatário, de modificar sua percepção ou comportamento, de resto, inerente aos textos ficcionais (JOUVE, 2002, p. 21), mas é rentável considerar que a interpretação constitui um fenômeno contextual, “dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo. [...] Toda interpretação é concebida como um diálogo entre passado e presente, ou uma dialética da questão e da resposta” (COMPAGNON, p. 63). A interpretação, de acordo com Eagleton (2020, p. 139-140), é um ato deliberado do leitor, diante do qual, apelar pela intenção do autor não resolve, não auxilia substancialmente a interpretação, posto que a interpretação pode elaborar sentidos não pensados pelo autor. Nesse sentido, as declarações do autor e da autora em entrevista⁷, a respeito das imagens constitutivas do arquivo do museu e seu desejo de que essa concepção de “rupturas totais” manifestassem na “vibração da perda” podem, com efeito, cancelar uma chave interpretativa que recolha da memória. Na dimensão fotográfica, o afeto do luto traduz o caráter de “inventário da mortalidade” (SONTAG, 2004, p. 85), e o tom melancólico, que Barthes (2015) designou pela palavra latina *punctum*, aponta para

⁷Op. cit. CATÁLOGO DE PERDAS, de João e Juliana Carrascoza. Entrevista.

“esse acaso que, nela, [na fotografia] me punge (mas também me mortifica, me fere” (p. 29), através da “figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (p.34).

2 *ANCINHO*: PALAVRA-IMAGEM E NARRATIVA MIDIÁTICA

Obedecendo à disposição *título-conto-imagem* tal como organizada na obra, passo a uma breve descrição de seus elementos composicionais do texto. A exemplo das outras narrativas, o título *ancinho* está alocado à página antecessora a do conto, centralizado, e apresenta o mesmo padrão de *layout* descrito acima sobre o título da obra; desta vez, entretanto, com a primeira letra – *a* –, como indica a imagem abaixo:

Figura – Título e conto



Fonte: Carrascoza (2017, p. 3-8).

O título, a exemplos dos outros da obra, está sumariado em ordem alfabética, e classificado como *temático* (Genette, 2009, p. 81), uma vez que remete a um conteúdo ideacional e a uma imagem-síntese do tema. No *design* gráfico destaca-se o *estilo tipográfico* (TSCHICHOLD, 2007, p. 32) da fonte em minúsculo e a letra capitular seccionada em parte de sua base, produzindo uma imagem de contato com o fundo branco da página. Posto que a tipografia “não pode nunca ser aceita sem maior exame; ademais, nunca é acidental” (TSCHICHOLD, 2007, p. 35), aqui, ela pode ser considerada o primeiro elemento a carregar

um valor de *nuança pictural*, como uma “referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 48). Em outras palavras, a nuança pictural corresponde a uma referência que permite identificar uma relação entre o texto e a imagem, como “um indício ou rastro, uma evocação, a sombra do texto, como seu duplo”. (LOUVEL, 2012, p. 50).

Na condição de *tipograma*, o título concentra sua atenção na manifestação perceptiva do material e evoca, metaforicamente, – a depender das condições de interpretabilidade baseadas no texto literário e imagético – a relação entre o objeto designado (*ancinho*) e o valor que ele desempenha no sentido das narrativas. O tratamento icônico do texto, ou seja, a nuança pictural opera uma “motivação” da imagem que, à maneira da ferramenta, promove “ranhuras” no signo linguístico, metaforizando a perda, ausência e a presentificação da imagem do pai. O aspecto artístico do tipograma encontra ressonância no campo experimental das estéticas modernas, sobretudo no Cubismo, Dadaísmo, Construtivismo e na fase ortodoxa do Concretismo (AGUILLAR, 2005). É rentável considerar que “o fato de que os artistas de vanguarda escolhessem a tipografia como campo para suas experimentações indica que, para eles, este não era um problema sem relevância na dinâmica das transformações artísticas” (AGUILLAR, 2005, p. 217), como no caso clássico dos *Caligramas*, de Apollinaire. Aplicando a proposição teórica de Aguilar (2005), de uma poética para uma analítica da titulologia, pode-se afirmar que a tipografia no título “é parte significativa, existência ativa e não mundo inerte”, e, nesse sentido, estabelecer relação com a nuança pictural, uma vez que “a escrita não pode representar o visível, mas pode desejá-lo e, de certa maneira, tender ao visível sem jamais atingir a evidência não ambígua de um objeto colocado sob nossos olhos” (SAID, 1983, p.101 *apud* LOUVEL, 2012, p. 50)⁸.

Comum ao texto narrativo e à fotografia, a imagem do ancinho constitui-se uma “referência intermediária” (RAJEWSKI, 2012, p. 27) importante, uma vez que evoca, imita uma “ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades [...] pictóricas [...] ou [...] a sensação de uma presença visual [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 28). Por um viés estilístico, o ancinho agrega um caráter tipicamente metonímico, como mormente ocorre nos índices de construção de personagem (o crânio, para Hamlet, no Ato V, cena I, da peça homônima; a muiraquitã, para Macunaíma; a barata, para G.H.; a machadinha para Raskólnikov; o farol, para a senhora Ramsay; a *madeleine*, para Marcel, entre outros exemplos)⁹. O objeto, em sua apresentação textual ou imagética,

⁸ Para um exame mais acurado da importância do *tipograma* na poesia caligramática e concreta, remeto o leitor/a leitora ao ensaio “Uma imagem é uma imagem é uma imagem”, de Gonzalo Aguiar, no qual o autor defende quatro princípios de construção para abordar o fenômeno da tipografia na poesia, quais sejam, *reprodutividade, contemporaneidade, clarificação e materialidade*.

⁹ No ensaio “Metonímia em Proust”, Genette (2017, p. 57) denomina de “metáforas diegéticas” as correspondências entre personagem e elementos do enredo, como espaços, objetos, características físicas etc.

corresponde, portanto, a um índice de contiguidade da personagem (no caso, o pai), sobretudo no texto; e funciona, por outro lado, como uma metáfora do trabalho de escavação da memória no texto fotográfico, como se verá adiante.

Tomemos o conto em sua configuração textual (e visual). Como ocorre em todo o livro, trata-se de uma narrativa sintética, dada sua extensão, correspondendo a meia página, disposta de forma centralizada, em paragrafação estilo americana, constituindo-se de 320 palavras. Do ponto de vista de sua classificação no gênero, trata-se de um conto memorialístico, pelo conteúdo, em direção ao que Cortázar (1974) denominou de “síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada” (p.147); e de atmosfera, uma vez que há uma predominância dos aspectos do ambiente sobre o espaço e a personagem (HOHLFELDT, 1988, p. 230). Essa estrutura e estilo têm uma propensão ao registro de situações abertas, que não se encerram no fim dos relatos, própria de cenas e flagrantes do cotidiano, tocados de uma certa dramaticidade (CASTAGNINO, 1977). Nesse sentido, observa-se a recorrência da *écfrase* (HANSEN, 2006, p. 89) que, em linhas gerais, indica a descrição ou menção à caracterização do espaço (*topografia*), tempo (*cronografia*) e personagem (*prosopografia*) e, por tratar-se de um texto lutuoso, a descrição também constitui uma *eidolopeia* (personagem morto) (RODOLPHO, 2012, p. 170).

Na perspectiva do conto, é possível apontar a *écfrase* topográfica, a partir dos elementos: *orquídeas emergindo do tronco da mangueira; sacada do apartamento; Serra da Mantiqueira, bueno viento, fresquito,; estrelas como gotas de prata no céu; la luna; l'aluna llena; o silêncio; aquellos arboles, los jardines, plantas feias e malcuidadas, hermosos canteiros de antúrios; pé de cerejeira; el olor de los eucaliptos; naco de terra, trilha das hormigas; mudas de pau-brasil; brotinho de pinheiro; propriedade rural; uma quadra de horta, su finca; el cielo de estrellas* (CARRASCOZA, 2017, p. 6). A cronografia comparece em *pela manhã, à noite, las primaveras, nuestros tiempos dorados, en año próximo, todas las tardes, solo um año* (CARRASCOZA, 2017, p. 6); enquanto a prosopografia, embora mais rarefeita em caracteres, constrói o personagem do pai com os seguintes índices mais diretos: *o velho todo feliz; feliz, jubilado finalmente; ele sempre rude e, de súbito outro; satisfeito, quase nem parecia mi padre bruto, o velho na rede, em êxtase, tão contente*. Quanto à *eidolopeia*, embora ela englobe a descrição da personagem como um todo, parece acentuar-se ao final do conto, quando o narrador descreve a gradação entre o mal súbito e a morte do pai: “que passa, papito? me siento malo, manolo, e que triste, que triste, el sueño del papito, tan corto – solo um año en su finca, con las orquídeas, las lechuzas, las borboletas, el cielo de estrellas” (CARRASCOZA, 2017, p. 6).

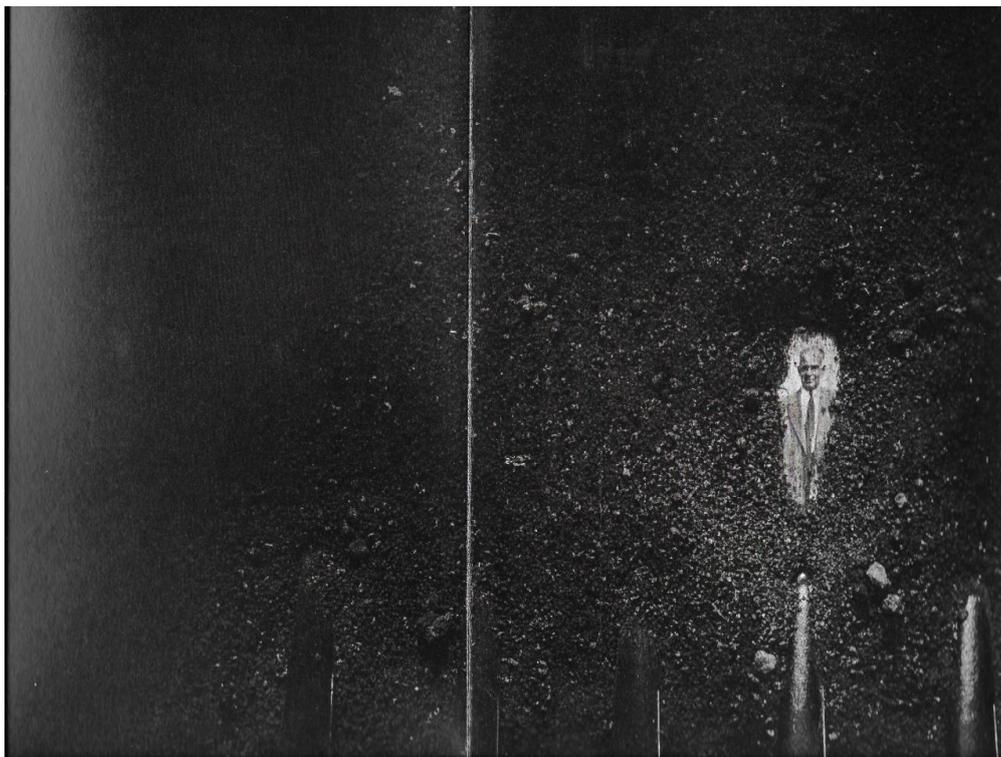
O conto apresenta um narrador homodiegético/intradiegético, posto que “co-referencial com uma das personagens da diégese, participando da história” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 761 *apud* FRANCO JUNIOR, 2007, p. 40). A focalização do conto é do tipo *onisciência seletiva*, restringindo-se a

uma só personagem, no caso, ao pai, e narrado de um centro fixo, cujo ângulo é central, apresentando pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., a partir do recurso do discurso indireto-livre (FRANCO JUNIOR, 2007, p. 42). A focalização é marcada ainda pela inserção do registro da fala do pai, indicado pelas passagens em espanhol, alternando-se, no interior dos enunciados, com a fala do filho, Manolo. O conto, aliás, inicia-se pelo recurso da *cena*, com o registro linguístico do vocativo: “*Mira usted*” – o verbo *olhar*, no modo imperativo, cria ressonâncias polissêmicas para toda a imagética do conto. O “olhar”, no sentido de fixar ou dirigir a vista com atenção (LAROUSSE, 2006, p. 1121), é requisitado ao narrador-personagem (e, por extensão, ao leitor/à leitora), num trajeto imaginário e gradual entre os elementos *orquídeas* (primeira linha) e *cielo de estrellas* (última linha) que, uma chave metafórica, poderia sugerir o valor cíclico da efemeridade da experiência em direção à transcendência, reencontradas pelo narrador, através da ativação da memória afetiva.

Nessa perspectiva, convém lembrar “o efeito dessas imagens sobre o leitor, que sofre suas gradações, os deslocamentos sutis, e experimenta sua saturação, quando não acontece o inverso, com um início fortemente pictural que se desfaz ao longo do texto” (LOUVEL, 2012, p. 61). Embora o conto invista especialmente na *sinestesia* (*viento, fresquito, silêncio, primaveras, jasmínes, plantas feas e malcuidadas, canteiros de antúrios, cerejeira, oye, oye, as maritacas, delicia de olor, eucaliptos, naranjas e limnes, brotinbos de pinheiro, comer las frutas, alecrim e manjerição* – algumas das ocorrências se dão por *metonímia*), o sentido da visão perpassa e se sobrepõe a todos esses elementos, produzindo uma “écfrase passeadora ou excursionista (verdadeiro *excursio* literário), dispositivo pelo qual a personagem vagueia pelo quadro de pintura”, posto que o pictural abre para um devaneio poético e designa a função mimética da narrativa” (LOUVEL, 2012, p. 61-63).

Consideremos agora a imagem fotográfica.

Figura 4 – Fotomontagem



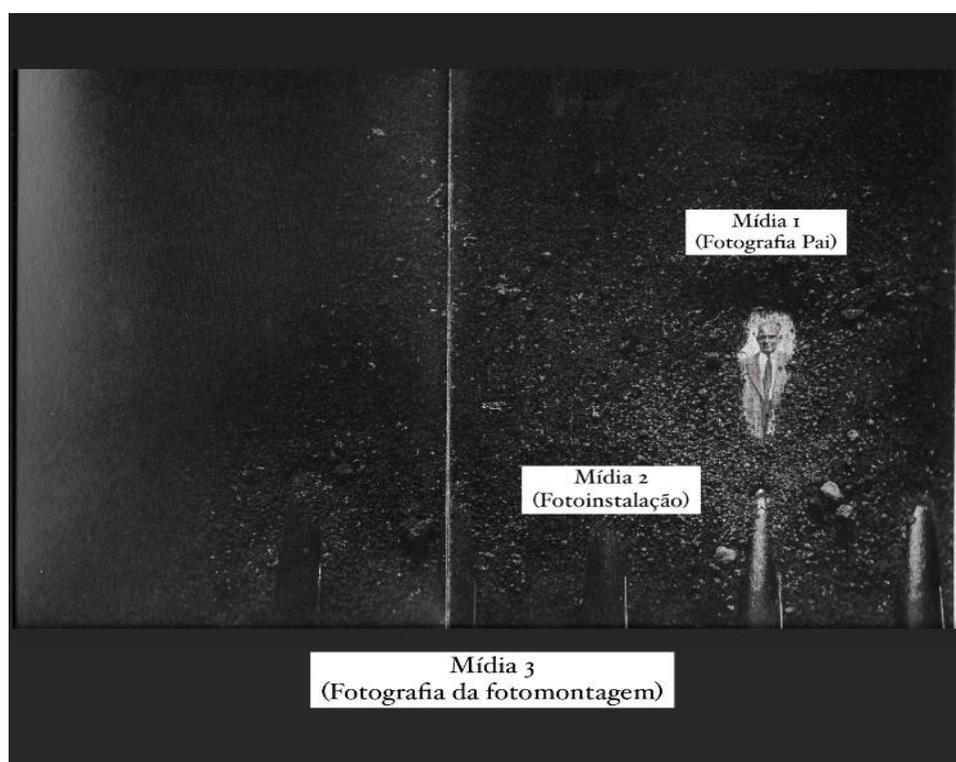
Fonte: Carrascoza, 2017 (p. 4-5)

A disposição da imagem na paginação é um dado importante para a experiência analítica e interpretativa do processo de mediação, pois hipotetiza ao menos três estratégias de leitura ou “engajamento do leitor” (HUTCHEON, 2017, p. 175): a) seguir a sequencialização normal da paginação, o que exigiria “abrir” a página 6, para o primeiro contato e leitura da imagem; b) não observar a ordem da paginação e iniciar pela leitura do conto, e, na sequência, a página da 5 (da imagem); c) alternar entre a leitura do conto e da imagem. Os três modos de ler podem implicar “respostas físicas e emocionais”, uma vez que “a interatividade traz um maior grau de imersão, tanto mental quanto fisicamente, no aqui e agora” (HUTCHEON, 2017, p. 183-184); e, além disso, apontar sentidos e valorações, inclusive de natureza hierárquica, entre texto e imagem, sobretudo se considerarmos as três intencionalidades que circulam o ponto de vista hermenêutico, a saber a *intentio auctoris* (intenção do autor), a *intentio operis* (intenção da obra) e a *intentio lectoris* (intenção do leitor), conforme propostas por Eco (2012, p. 7). Considerando o livro como produto estético acabado, acredito ser mais rentável tomar a primazia da intencionalidade da obra que indica a leitura do conto em primeiro plano e a leitura da imagem em um segundo plano. Com efeito, quando se considera a intencionalidade autoral, a partir dos depoimentos que constituem fontes paratextuais, conclui-se que o texto surgiu a *posteriori* em relação à imagem – sejam as imagens do arquivo familiar, sejam as imagens intuídas a partir da visita ao museu e à consulta ao álbum de família. Tais aspectos compõem o processo fotográfico, indiciando, como apontam Santaella e Nöth

(2001), “o fotógrafo como agente, quer dizer, os traços específicos que caracterizam esse agente [...]; o fotógrafo, a máquina e o mundo, isto é, o ato fotográfico, a fenomenologia desse ato; [...] a fotografia em si, o ato revelado; [...] a relação da foto como referente; [...] a recepção da fotografia” (p. 115).

De um ponto de vista composicional, a imagem evidencia tratar-se de uma *fotomontagem* decomponível em três elementos do processo de midiaticização, que podem assim ser definidos: *Mídia 1* (Fotografia de personagem/ pai), *Mídia 2* (Fotoinstalação) e *Mídia 3* (Fotografia da fotomontagem), conforme indica a imagem abaixo.

Figura 5 – Processo e elementos de midiaticização



Fonte: elaborada pelo pesquisador.

A partir dessas proposições, é possível aventar uma breve descrição da materialidade expressiva que constitui o processo composicional da imagem, considerando a perspectiva de Dubois (1993), ao analisar a obra do fotógrafo Michael Snow, e segundo a qual, “as três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte (O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?) formam aqui uma única” (p. 16). Assim, a *Mídia 1* é tomada referente real (fotografia de arquivo familiar da fotógrafa), conforme já informado por elemento paratextual. Trata-se de uma foto em preto e branco, de um senhor de idade indefinida, em traje social, de terno e gravata, em posição vertical e solene,

dirigindo o olhar para a objetiva da câmera. A foto, por analogia, remete ao personagem *pai*, do conto e transita entre a fotomontagem e o conto como “materialidade gráfico-figurativa” (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 110) e constituindo o *assunto*, “que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria [...] sempre mais ou menos compatível com uma mídia específica [...]” (GAUDREAULT E MARION, 2012, p. 107).

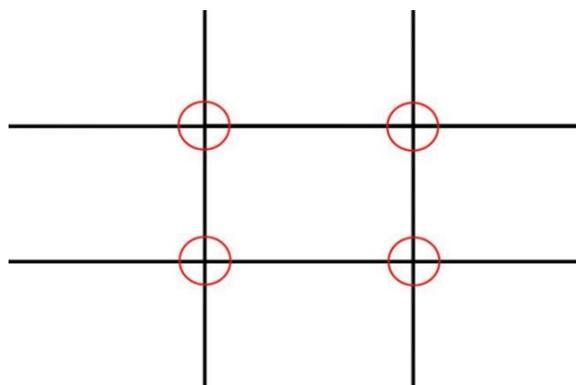
A *Mídia 2* explicita a manualidade de elementos, incluindo a foto (*Mídia 1*), como o objeto ancinho em uma superfície que sugere o uso de material sólido, talvez terroso, encobrendo as extremidades da ferramenta e parte da fotografia do personagem. A composição corresponde ao que Gaudreault e Marion denominam de “midiática narrativa” (2012, p. 109), em que pese a disposição dos elementos em suas diferentes mídias. Dessa forma, proponho designar de *fotoinstalação*, considerando tratar-se de uma poética visual oriunda da experimentação intencional dos elementos em situação de intervenção da fotógrafa. Dubois (1993) lembra que conceito de fotoinstalação estabelece relações entre a fotografia e outras artes contemporâneas, na qual a fotografia é tomada “não apenas como imagem, mas também como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consciência, densidade, matéria, volume” (p. 292). A *Mídia 2*, portanto, pressupõe uma série de intervenções realizadas pela artista sobre a *Mídia 1*, seja por apropriação (foto), manualidade (inserção de objetos), suporte tecnológico (a própria máquina fotográfica), a superfície bidimensional (o cenário). A composição da imagem indicia intervenções de natureza estética, como recorte e possível exclusão de dados iconográficos (na fotografia/*Mídia 1*); inclusão dos elementos cenográficos, a sobreposição de imagens (foto da *Mídia 1*). A sobreposição de imagem altera as informações da fotografia, bem como modo de exposição, distância focal, orientação da leitura da imagem e valores como a percepção de espaço e profundidade.

É de se notar, ainda, que o *enquadramento*, ou “área total da composição fotográfica ou o acto de compor o assunto dentro dos limites do formato utilizado” (EHRlich, 1986, p. 89), oferece alguns elementos importantes na compreensão no processo da imagem ao conto, no sentido de centrar a atenção do expectador-leitor. O primeiro elemento é a *focagem seletiva* – “técnica de focagem que consiste em tirar partido de uma pequena profundidade de campo a fim de fazer sobressair o assunto, nítido, contra um fundo (e/ou primeiros planos) [...]” (EHRlich, 1986, p. 113). A composição põe em evidência o objeto *ancinho* que, embora tome toda a parte inferior da imagem – intencionalmente alocada na margem inferior das duas páginas -, recebe maior *modelação* – “iluminação que acentua os volumes e as formas [...] quando se procura uma aparência natural do assunto fotografado” (EHRlich, 1986, p. 178). Vale ressaltar que, tomada em seu todo (*Mídia 3*), a técnica usada é a de enquadramento em enquadramento, considerando que a sobreposição cria a sensação de profundidade da imagem, além de favorecer a leitura dos contrastes de volume, como ocorre com as hastes do ancinho e os detritos de terra e pedra. Dessa forma, o conjunto

produz a “interartesticidade da noção de composição como organização visível do material plástico da imagem”, como teoriza Aumont (2012, p. 283).

Outro elemento importante na composição são os chamados *pontos de interesse* ou *regra dos terços* como uma das técnicas aplicadas nas composições imagéticas (PRÄKEL, 2015, p. 45). Visualmente ela é representada pela grade de referência da imagem acima. Como se pode visualizar na imagem abaixo, o *grid* utilizado é um resultado da divisão da imagem em 9 partes (3 na horizontal e 3 na vertical, daí a origem do nome):

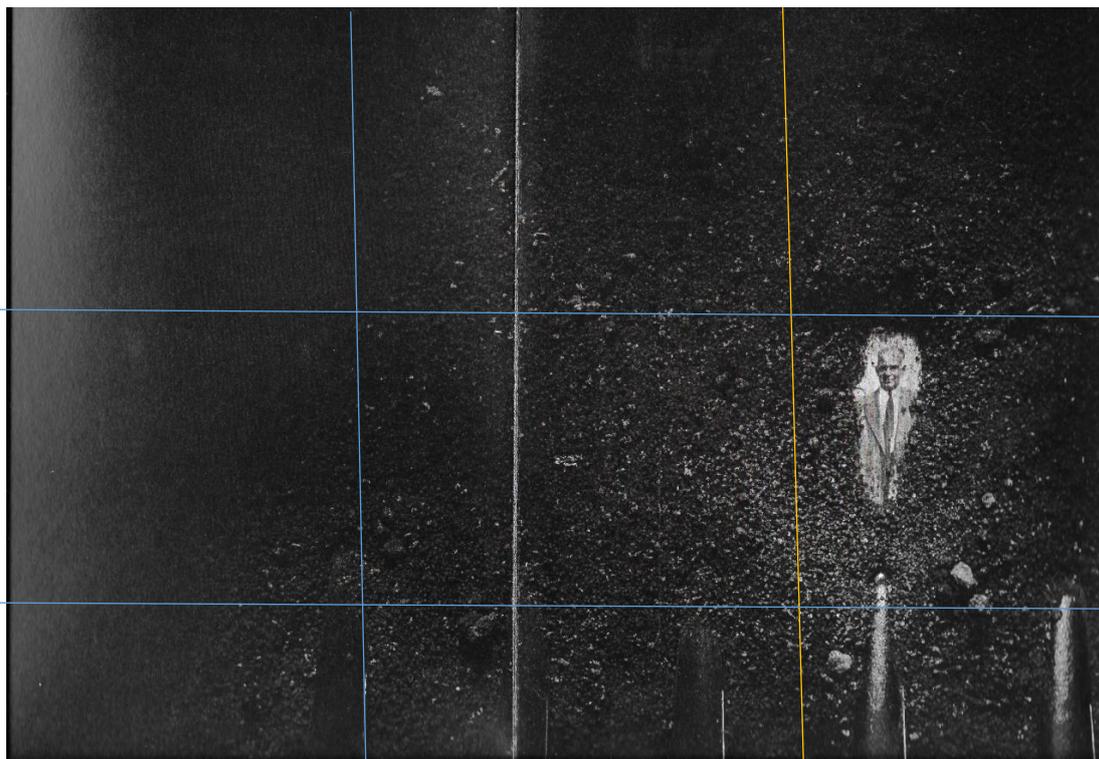
Figura 6 – Grid



Fonte: Präkel (2015)

Os quatro pontos de intercepção chamados *pontos de interesse* são os pontos de maior impacto visual na sua fotografia. Note-se que a imagem do personagem na fotografia e o *ancinbo* coincidem com os dois pontos verticais da direita, enquanto os dois pontos verticais da esquerda abarcam a imagem do degrado da sombra e parte do volume da haste da extremidade do *ancinbo*.

Figura 7 – Pontos de interesse



Fonte: elaborada pelo pesquisador

Destaca-se que, além de as hastes do *ancinbo* estarem dispostas em primeiro plano (a linha inferior da imagem) também a luz é projetada a partir deste plano em direção à imagem subposta do personagem, criando um efeito de *leitura localizada* – “leitura da luminância numa ou mais pequenas regiões do assunto a fim de se avaliar a sua relação de luminâncias. [...] A luminância é o equivalente científico da noção de *brilho* (ERLICH, 1986, p. 154-157, grifo do autor). Tais recursos denotam valores artísticos significativos à fotografia, podendo ser interpretados como uma ressignificação da imagem fotográfica (*Mídia 1/foto do pai*), revelando uma encenação fotográfica cujo sentido pode remeter à metáfora da exumação da imagem paterna, pela memória. Nesse sentido, Assmann (2011) teoriza que uma das metáforas mais expressivas da memória reside na “escavação arqueológica”, que “tal como o palimpsesto, [...] associa-se a um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade” (p. 175).

Nesse sentido, compartilho com Gaudreault e Marion (2012), quando os autores afirmam que a “midiática narrativa” se configura “um projeto ‘alimentado’, por assim dizer, por intuições transdisciplinares” (p. 109). Para os teóricos, “toda expressão é, de início, um encontro com a opacidade. Para tornar-se transparente, a comunicação deve ser mensurada em relação à fundamental opacidade inerente em qualquer materialidade expressiva” (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 109). Entendo

por “opacidade” uma metáfora, até certo modo paradoxal, posto que a fotografia é o registro de coisas visíveis – e vistas – e materializam uma decisão do fotógrafo em tornar a situação um evento de imagem.

Berger (2017) propõe que a fotografia constitui uma mensagem de valoração sobre o acontecimento que ela registra; mas, por outro lado, “uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto. Ela isola, preserva, e apresenta um momento tirado de *continuum*” (p. 39). Essa concepção, que, no limite, estabelece diálogos entre técnica e estética fotográfica, corrobora a ideia de *mediática narrativa*, “cujo objetivo seria estudar o encontro de um projeto narrativo – ou seja, de uma história ainda não plasmada definitivamente em um meio de expressão” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 112). Assim, o grau de complexidade da *transmediatização* – considerando-se, aqui, a *Mídia 3* (fotografia da fotomontagem) – indica “o encontro, ou melhor, a interação profunda da opacidade resistente do assunto”, uma vez que “o meio de expressão escolhido é em si mesmo gerativo, até decisivo, dentro do processo de criação” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 119). Dessa forma, o que intitulei de *processo de midiaticização* corresponderia ao *arranjo* – disposição dos elementos, técnica e assunto (ERHLICH, 1986, p. 28) cujo produto final resultaria na *Mídia 3*, que, por sua vez, poderia ser tomada como o elemento de *transcodificação* para o conto, na passagem do modo de mostrar para o modo contar. Se de fato, como querem Gaudreault e Marion (2012), a fotografia, como de resto toda mídia, apresenta um “potencial narrativo intrínseco” e recebe um “conteúdo narrativo extrínseco” (p. 120), o mesmo se dá com a fotomontagem e com o conto. Os teóricos consideram que toda mídia, a partir dos modos como explora uma determinada linguagem, “combina e multiplica materiais de expressão “familiares” – ritmos, movimentos, gestos, música, discurso, imagem, escrita [...], cada mídia, para recapitular, possui sua própria energética comunicativa” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 120).

No caso da fotomontagem, pode-se aplicar o conceito de *potencial da mídia*, que, segundo Gaudreault e Marion (2012), deriva

[...] de uma interação dupla: não apenas a interação que permite uma abertura de um espaço interno, onde diferentes materiais de expressão podem ser combinados, mas também a interação que é produzida pelo encontro, ou a reação (química) desses primeiros meios de expressão com os aparatos técnicos designados para supri-los e amplificá-los (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122).

Tal interação recebe dos autores a denominação de *midialidade* – capacidade intrínseca, presente em toda forma de mídia “de representar – e comunicar essa representação. Essa capacidade é determinada pelas possibilidades técnicas da mídia, pela configuração semiótica interna que ela pressupõe e pelos aparatos comunicacionais e relacionais que ela é capaz de gerar”. (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122). E o que a midialidade gera é *narratividade*. A narratividade pode ser apresentada de forma mais

explícita ou virtual (GAUDREAU; MARION, 2012, p. 122), que os teóricos distinguem conceitualmente entre *narrativa intrínseca* e *narrativa extrínseca*. A primeira “tem a ver com o potencial ontológico das mídias que ela possui como uma função de sua própria midialidade”; a segunda, tem a ver com a disposição da narrativa” (GAUDREAU; MARION, 2012, p. 123). Em outras palavras, cada mídia pressupõe aparatos técnicos e estéticos para a construção de sua narratividade. *A narratividade intrínseca*, no caso da fotografia, é indicada por todos os elementos apontados nas *Mídias 1, 2 e 3*, como focagem, iluminação, pontos de interesse etc.; no caso do conto, foco narrativo, éfrase, elementos paratextuais, etc. Já a *narratividade extrínseca* aponta para as possíveis grelhas de conteúdo (plano da memória afetiva, perda, luto, imagem paterna) e para o mote da experiência baseada tanto na visita ao museu *Broken*, na Croácia, quanto na pesquisa ao arquivo fotográfico da família da fotógrafa.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aventou-se propor que o conto-depoimento “ancinho” e a imagem que corresponde a um suplemento, ambos integrando a obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza, podem ser objetos de uma análise a partir de alguns operadores dos estudos de intermedialidade. A descrição sumária da composição da imagem, a partir de alguns conceitos da fotografia, bem como de elementos de narratologia literária, evidenciaram a possibilidade de uma transposição criativa e interpretativa entre literatura e fotografia. Considerando a hipótese de que o material de expressão da adaptação – as diferentes mídias –, corresponda a uma ordem midiática de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar e interagir –, que podem incidir sobre a interpretabilidade da imagem e do texto literários, a partir de temas nucleares como a memória e o afeto.

Assim, a tradução ou passagem da imagem para o texto literário – considerando-se todo esse escopo de elementos, abriria a múltiplas possibilidades de descrição, análise e interpretação, que, nos limites desse trabalho, limito-me a colocar apenas em termos de estratégia e condição constitutiva, a partir dos quais os estudos de intermedialidade operariam “como categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 19). Dessa forma, seria rentável, na perspectiva de Rajewsky (2012, p. 24-25), conceber os modos de transposição midiática – no caso, a adaptação da fotomontagem para o conto, tomando-a como “original”, bem como das referências intermidiáticas, considerando no conto uma referência à fotomontagem; e, por fim, e não menos complexo, a combinação de mídias – tomando o livro como uma “constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia”, isto é, o resultado ou próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias [...]” (Rajewsky, 2012, p. 24), no caso, o texto literário e a fotografia.

4 REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Victor. Manuel de. *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AGUILLAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16. ed. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Claudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 2012.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Tradução: Geoff Dryer. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Catálogo de perdas*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- CARRASCOZA, João Anzanello. *Catálogo de perdas, de João e Juliana Carrascoza*. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ku7QNZ3SfQ>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- CASTAGNINO, Raúl. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1977.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzellier. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Tradução: Denise Bottmann. 1.ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- EHRlich, Richard. *Dicionário de fotografia*. Tradução: Manuel Ruas. 1. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. Tradução: Brunilda T. Reichmann; Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. M. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-128.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Tradução: Ana Alencar. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Falerios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. Revista USP, n.71, p. 85-105, 2006.

HOHFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988; Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOUVE, Vicent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LAROUSSE. *Grand dicionário usual de la Lengua Espanhola*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Tradução: Márcia Arbex. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-70.

PRÄKEL, David. *Fundamentos da Fotografia Criativa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Windfried. A fotografia entre a morte e a eternidade. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Windfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 107-114.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução: José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Title

Literature, image and intermediality in *Catálogo de perdas* (2017), by João Anzanello Carrascoza and Juliana Monteiro Carrascoza.

Abstract

In the present paper I discuss the short story "ancinho" and the image that corresponds to a supplement, both integrating the work *Catálogo de Perdas* (2017), by João Anzanello Carrascoza and Juliana Monteiro Carrascoza, from some operators of intermediality studies (Hutcheon, 2013; Guadreault and Marion, 2012; Rajewsky, 2012). I present a summary description of the image composition, from some concepts of photography (Erlich, 1986; Berger, 2017), as well as of the narratological elements of the short story (Genette, 2017; Franco Junior, 2009), in order to highlight aspects of the creative and interpretative transposition. Considering a paratextual/epitextual element (Genette, 2009), present at the end of the work, which operates as a kind of subtitle (Carrascoza, 2017) it is possible to hypothesize that the expression material of the adaptation - the different media -, corresponds to a media order of different modes of engagement - telling, showing and interacting (Hutcheon, 2013) and its meaning effects, such as memory and affects.

Keywords

Literature; Intermediality. *Catálogo de perdas*.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 24/08/2021.