

## CONTAR, MOSTRAR, INTERAGIR: *CATÁLOGO DE PERDAS* (2017), DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E JULIANA MONTEIRO CARRASCOZA, ENTRE A FOTOGRAFIA E A PALAVRA

Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)<sup>1</sup>

### RESUMO

*Catálogo de perdas* (2017) é uma obra realizada a quatro mãos e a quatro olhos: os do escritor João Anzanello Carrascoza, e os de Juliana Carrascoza, fotógrafa, constituindo-se uma mixmídia, ao amalgamar literatura, especificamente o gênero conto, e fotografia. Assim combinadas, as duas mídias operam em uma obra de duas formas midiáticas em articulação. A obra é inspirada no acervo do *Museum of Broken Relationships* (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados de todas as partes do mundo, tornados símbolos que catalisam experiências afetivas por meio da memória (NORA, 1993). No presente artigo discuto o conto “balão” 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 intermedialidade (Hutcheon, 2013; Guadreault e Marion, 2012; Rajewsky, 2012). Apresento uma descrição sumária da composição da imagem, a partir de alguns conceitos da fotografia (ERHLICH, 1986; 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 de natureza paratextual, e, mais especificamente 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). Para o autor e a autora, trata-se de uma *coleção de ausências*, registros visuais e literários de perda (e, por que não dizer, em alguma medida, reparação).

**Palavras-chave:** Literatura. Fotografia. Intermedialidade. *Catálogo de perdas*.

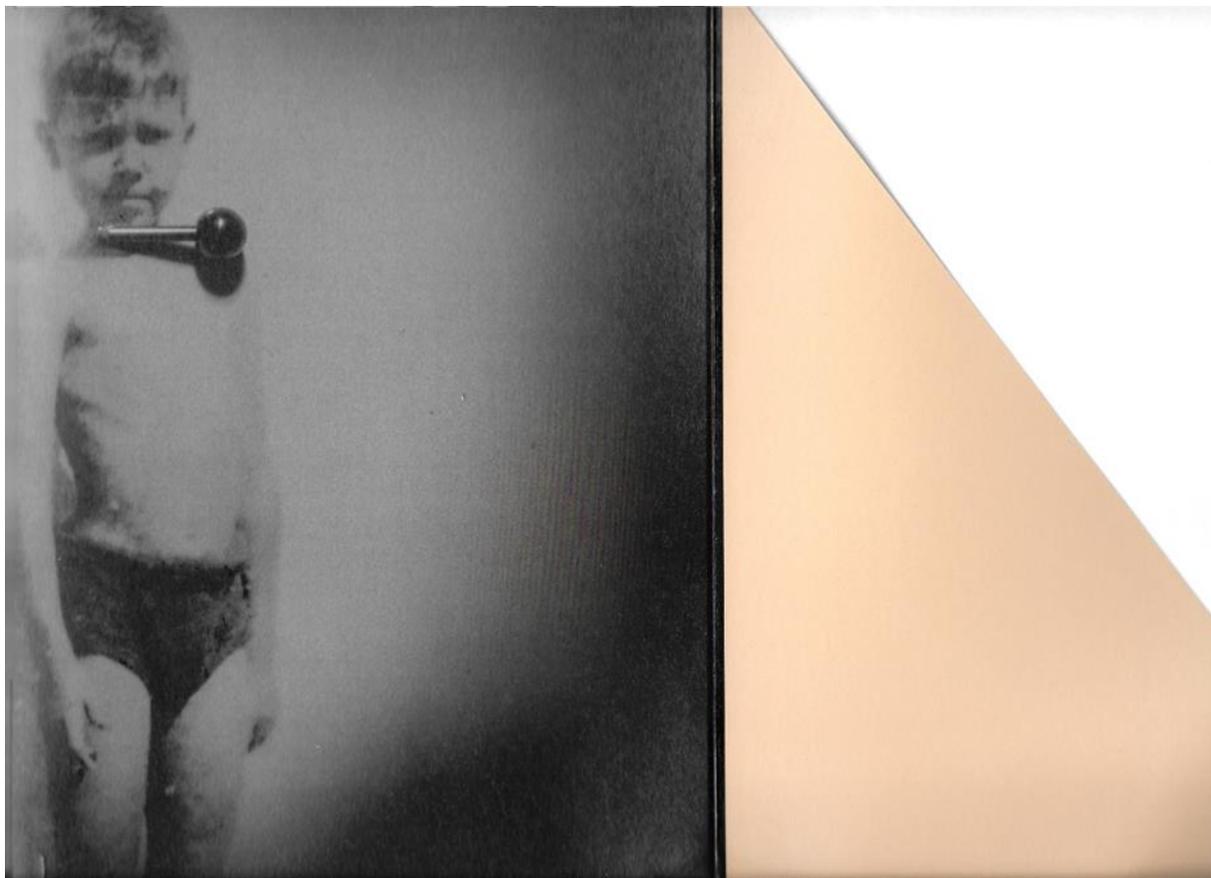
---

<sup>1</sup> Professor-assistente. Trabalho vinculado ao Grupo de Estudo *Tradução e multidisciplinaridade: da Torre de babel à sociedade tecnológica* - Fase III (CNPq/UEM).

## INTRODUÇÃO

### Abrindo o Catálogo

**Imagem 1** – Capa da obra *Catálogo de perdas*



Fonte: Carrascoza (2017)

*Catálogo de perdas* (2017) é uma obra realizada a quatro mãos e a quatro olhos: os do escritor João Anzanello Carrascoza, e os de Juliana Carrascoza, fotógrafa, constituindo-se uma *miximída*, ao amalgamar literatura, especificamente o gênero conto, e fotografia. Assim combinadas, as duas mídias operam em uma obra de duas formas midiáticas em articulação. Tomadas em sua especificidade, ambas se apresentam “em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto”, como aponta Rajewsky (2012, 24). A obra apresenta-se “inerentemente duplas ou multilaminadas” de uma “entidade ou produto formal” (HUTCHEON, 2013, p. 28-29), neste caso, o livro tal como é apresentado em seu resultado final, em sua qualidade de objeto estético. Trata-se de 40 contos-depoimentos justapostos a 40 imagens que operam como “referências intermediáticas”, posto entrarem na “constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Na dimensão dos sentidos que podem ser aventados como comuns ao conteúdo da narrativa e da imagem, ressaltam-se a temática da perda afetiva e do luto, elaboradas pela relação mixmídia, promovendo sentidos que são produzidos entre texto verbal e aspectos iconográficos. Isso corrobora o depoimento dos autores, que consta em elemento paratextual informado na própria obra, e, 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).

Denomino de *contos-depoimentos* (SILVA, 2021) 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). Convém, aqui, uma breve reflexão sobre a noção de arquivo, posto que as imagens do museu, as fotografias do álbum familiar e a encenação, reconfiguram os deslocamentos temporais e as experiências de subjetivação e memória. Nora (1993) concebe o arquivo como um *lugar de memória*, no qual,

Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (p. 21-22).

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 é o projeto gráfico da capa, apresentando um design que remete ao conceito de um catálogo. A primeira folha tem o formato de um triângulo retângulo, 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 catalográfica. 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). Em um prefácio alógrafo/autoral (GENETTE, 2009, p. 323) ou legenda, em que pese a presença da fotografia, é possível depreender como as escolhas estéticas da obra atravessam as fronteiras entre mídias, como propõe Rajewsky (2012, p. 34), e servem como orientadores de leitura/visualização, e, no limite, incidem sobre a possibilidade de abertura a chaves interpretativas. “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).

Nesse sentido, as declarações do autor e da autora em entrevista, 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 “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).

## “BALÃO”<sup>2</sup>: PALAVRA-IMAGEM E NARRATIVA MIDIÁTICA

Imagem 2 – Título e conto



Fonte: Carrascoza (2017)

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 nuance 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 nuance 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 (balão) e o valor que ele desempenha

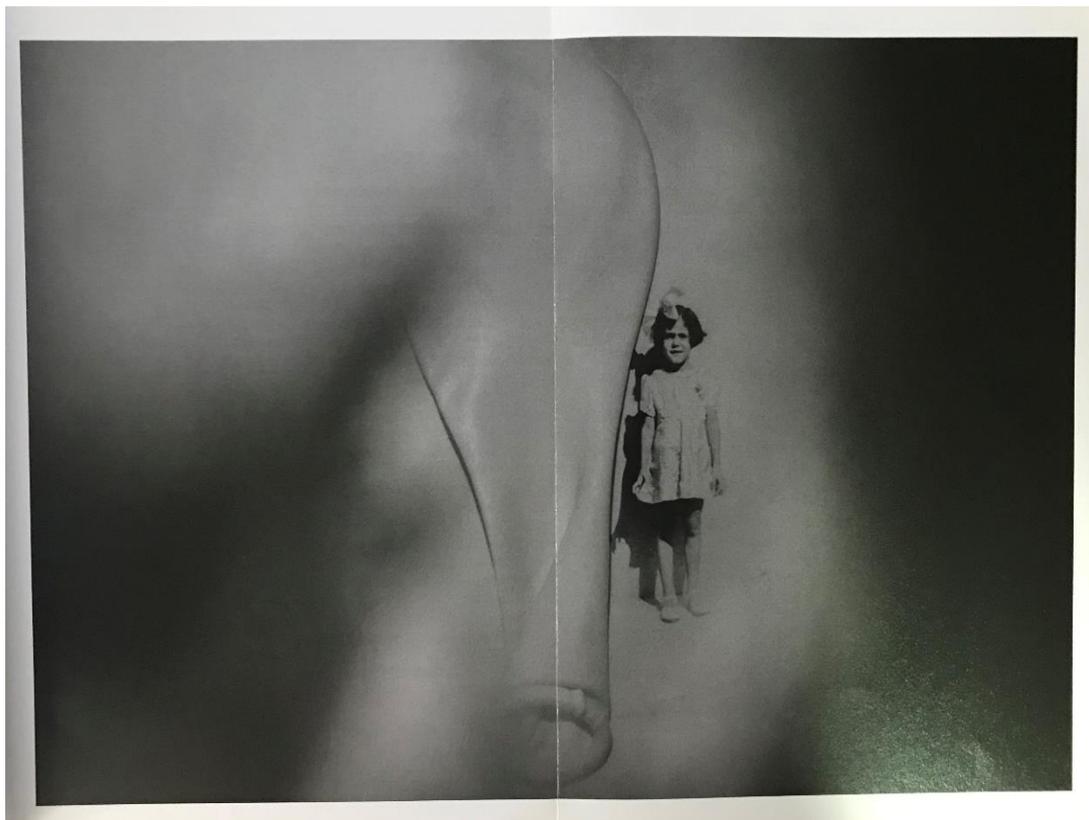
<sup>2</sup> Observamos, aqui, a configuração da obra, cujos títulos estão grafados em minúscula, em função da construção de sentidos.

no sentido das narrativas. O tratamento icônico do texto, ou seja, a nuance 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 *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Mallarmé. Aplicando a proposição teórica de Aguilar (2005), de uma poética para a 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 nuance 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).

Comum ao texto narrativo e à fotografia, a imagem do balão 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 balão agrega um caráter tipicamente metonímico, do conto e da fotografia, pois o objeto, em sua apresentação textual ou imagética, corresponde, portanto, a um índice de contiguidade da personagem (no caso, a menina), e funciona, por outro lado, como uma metáfora do trabalho de fotomontagem da memória.

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, à menina, 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). 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). 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.

**Imagem 3** – Fotografia (parte interna do conto)



Fonte: Carrascoza (2017).

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/ menina); *Mídia 2* (Fotoinstalação) e *Mídia 3* (Fotografia da fotomontagem), conforme indica a imagem acima. 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; MARION, 2012, p. 107, grifos meus).

A *Mídia 2* explicita a manualidade de elementos, incluindo a foto (*Mídia 1*), como o objeto balão intencionalmente alocado verticalmente sobre e ao meio da superfície, segmentando a imagem duas dimensões, a sugerir a metáfora da fragmentação temporal. 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 imagética. 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 balão que 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 o balão. Dessa forma, o conjunto produz a “interartisticidade da noção de composição como organização visível do material plástico da imagem”, como teoriza Aumont (2012, p. 283). Também a luz é projetada a partir deste plano em direção à imagem subposta da persoangem, 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 (EHRLICH, 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 da menina), 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). Gaudreault e Marion (2012) 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” (GAUDREAUULT; 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 midiática 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 midiatização 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 (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 (GAUDREULT; 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” (GAUDREULT; 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.

## CONCLUSÃO

Aventou-se propor que o conto-depoimento “balão” 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.

## 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.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16.ed. Trad. Estela dos Santos Abreu; Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Trad. Geoff Dryer. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Catálogo de perdas**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- CATÁLOGO DE PERDAS, de João e Juliana Carrascoza. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ku7QNZ3SfQ>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzellier. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- EHRlich, Richard. **Dicionário de fotografia**. Trad. 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. Trad. 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**. Trad. Ana Alencar. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Falerios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HOHFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

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

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.

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.

SILVA, Sandro Adriano da. Literatura, imagem e intermedialidade em **Catálogo de perdas** (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza. *Travessias*. v. 15, n.2, p. 285-303, maio/ago. 2021.

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

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